



*Евдокимов Александр Сергеевич*

**АНТЕМЫ ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА:  
БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ**

*Славьте песнями Господа, царящего на Сионе,  
возвещайте народам Его дела!  
Пс. 9:12*

**Я**рчайший английский композитор эпохи Реставрации Генри Перселл, который в своем творчестве объединил и развил все лучшие музыкальные достижения соотечественников, уделил значительное внимание и жанру антема. Как отмечает М.Ф. Букофцер, Перселл появился в наиболее благоприятное время для подведения итогов разно-сторонним исканиям английских композиторов XVII века, как раз перед волной итальянского влияния позднего барокко, захлестнувшей Англию в начале XVIII столетия [14, 204].

Воспитанный в атмосфере придворной жизни, Перселл принял условия и ограничения английского общества времен Реставрации. «Как истинный гений Реставрации, он разделял дефекты ее добродетелей и добродетели ее дефектов. Часто критикуемые поверхностные и светские черты в его музыке, в особенности в церковной, только отражают любопытную функцию музыки в обществе времен Реставрации» [там же]. По словам Букофцера, не итальянский гуманизм, не строгая религиозность протестантской Германии и не помпезный дух французского придворного театра определяли лицо английской музыки того

## *Старинная музыка*

времени. Музыка воспринималась при английском королевском дворе скорее как утонченное развлечение и своеобразный звуковой орнамент [там же]. Соединив в своем творчестве различные влияния, Перселл, как истинный гений, остается неповторимо индивидуальным и истинно английским композитором своего времени.

В этой статье мы обратимся к антемному творчеству Перселла и рассмотрим особенности воплощения в его музыке библейских текстов.

Ко времени Перселла в Англии существовали две устойчивые разновидности антема – полный (full) и стиховой (verse). Полный антем – это сочинение для хора a cappella или с инструментальным сопровождением, в котором нет разделов, написанных для солирующего голоса. Стиховой же антем, в отличие от полного, основан на чередовании стихов или полустиший поэтического текста, исполняемых то солирующим голосом (голосами) с инструментальным аккомпанементом, то полным составом хора. В нотном тексте сольные или ансамблевые части обозначались словом «vers», хоровые – словом «full», а текст, распеваемый солистами, нередко повторялся в полнозвучном хоровом изложении [19, 521; 15; 8, 89–94].

В антемах Перселла исследователи отмечают органичное соединение различных влияний. Живое продолжение традиций полифонического стиля XVI века можно видеть в его полных антемах, к примеру, в «Hear my prayer, O God». В стиховых антемах композитор отдает предпочтение новому стилю, который он воспринял, как отмечает Уэстреп, от своих наставников Хамфри и Блоу. Так, антем «Let mine eyes run down with tears» выделяется гармоническими находками в духе Блоу, влияние же Локка и Хамфри обнаруживается в более монументальных сочинениях, таких как «Rejoice in the Lord», «My heart is inditing» и «They that go down to the sea». Наибольшее впечатление на Перселла, по-видимому,

## *Старинная музыка*

производили декламационные разделы антемов Хамфри с их приподнятыми патетическими интонациями и эффектным применением увеличенных и уменьшенных интервалов в нисходящих пассажах.

Значительную роль в творческом становлении Перселла сыграла и его деятельность в качестве мальчика-хориста королевской капеллы, где он исполнял разнообразную церковную музыку, как новую, так и старую [11, 64]. О тщательном изучении Перселлом антемов Таллиса и Берда свидетельствуют его собственноручные копии их сочинений, сделанные в 1681–1682 годах. Примечательно, что композитор в большей степени тяготеет к традициям старого стиля в ранний период творчества, постепенно все более склоняясь к новому стилю к концу жизни [там же].

К жанру антема Перселл обращается, преимущественно, в первой половине своего творческого пути, от конца 70-х до середины 80-х годов. Его антемы, по-видимому, предназначались для королевской капеллы, поскольку, как пишет Уэстреп, только она располагала достаточными возможностями для исполнения создаваемого композитором инструментального сопровождения, состав ее хора был больше, чем в Вестминстерском аббатстве, а хористы были лучше подготовлены для исполнения многоголосных антемов [11, 155].

В наследии Перселла преобладают стиховые антемы: относительно немногочисленные полные антемы сосредоточены в начале его творческого пути. Уже в самых ранних произведениях в этом жанре чувствуется уверенное владение композитором полифонической техникой.

### **Full-антемы Перселла**

*Особенности композиции.* В этой жанровой разновидности антема Перселл обращается к традиционному мотетному стилю, создавая сочинения для пяти, шести, иногда для восьми голосов. Текстом такого

## *Старинная музыка*

антема может служить единственный стих псалма: в «Hear my prayer, o Lord» (пс. 102:1) два полустипья и соответствующие им полифонические темы составляют основной материал двойной имитации, выдержанной от начала и до конца одночастного антема. Протяженность этого антема – 34 такта, почти вдесятеро короче, чем в стиховом антеме «My beloved spake», многосоставная схема которого показана далее (таблица). Текст полного антема может состоять и из нескольких стихов, как в «Remember not, Lord, our offences», однако и в этом случае Перселла не привлекает возможность создания хоть сколько-нибудь распространенной формы. В антеме «Remember not, Lord, our offences»<sup>1</sup> текст передается преимущественно гомофонной фактурой. И хотя музыкальный материал обновляется по мотетному принципу (каждый сегмент текста получает свое мелодическое звучание), антем укладывается в 44 такта.

Более структурированные образцы полного антема связаны с использованием части под названием «vers», как правило, выдержанной в фактуре ансамблевого многоголосия. Как отмечает Харпер, антемы, названные «полными», нередко содержали среднюю vers-часть [15]. Примером такого рода служит антем Перселла «O God, thou hast cast us out» на слова 60-го псалма (стихи 1–2, 11–12). Здесь всего три части: 1) обращение к Богу, который отринул согрешивших, 2) просьба о помощи и 3) уверенность в победе над врагом с Его помощью. В первой из частей пение 6-голосного хора, высокие голоса которого разделены на группы *decani* и *cantoris*, представляет собой имитационное построение в размере  $\phi$ :

---

<sup>1</sup> Антем написан на текст из литании, входящей в «Книгу общественного богослужения» архиепископа Кранмера (1662).

## Старинная музыка

### Пример 1. Г. Перселл. Антем «O God, thou hast cast us out»

Psalms 60:1-2, 11-12

Dec.  
O God, thou hast cast us out and scat-ter'd us a broad:

Can.  
O God, thou hast

Dec.  
O God, thou hast cast us out and scat-ter'd us a broad:

Can.  
O God, thou hast cast us out and

O God, thou hast

4 43 6

По фактурному решению начальная часть антема напоминает аналогичный хор из оратории «Veni Sponsa Christi» Кариссими (пример 2). В обоих случаях шестиголосный хор начинается тесной имитацией высоких голосов, которая становится своего рода зачином полифонической формы. Общим для антема Перселла и оратории Кариссими является и строение пропосты по типу ядра и развертывания — крупные длительности начальных тактов отделены от оживленного ритма продолжения, вступающего после паузы:

### Пример 2. Дж. Кариссими. Оратория «Veni Sponsa Christi»

Canto primo  
C1  
Ve - ni Ve - ni Ve - ni Spon - sa Chri - sti, ve - ni, ve - ni,

Canto sec.  
C1  
Ve - ni Ve - ni Ve - ni Spon - sa Chri - sti, ve - ni,

Basso continuo

## Старинная музыка

*Интонационная выразительность хорового письма.* Полифоническое многоголосие полных антемов, как и построения в аккордовой фактуре, не препятствует применению мелодических приемов, характерных для стиля вокальной музыки Персела. В хоровых партиях мы находим целый ряд риторических фигур, отмечаемых обычно в сольной вокальной музыке. Так, в партии первого сопрано шестиголосного хора из антема «O God, thou hast cast us out» Перселл, в выразительном мелодическом обороте на словах «Ты изгнал нас и рассеял нас» («O God, thou hast cast us out, and scatter'd us abroad»), применяет соединение фигур *katachrese* (злоупотребление) и *katabasis* (нисхождение), используя «падающую» последовательность f-d-h-g-a-fis-d. Рассредоточенный восходящий хроматический ход f-fis-g словно символизирует неслучайность бедствий, которые постигают людей.

*Пример 3.* Г. Перселл. Антем «O God, thou hast cast us out»

## Старинная музыка

В ряду приемов, перенесенных на хоровое письмо из сольной мелодики, отметим и декламационную подачу словесного текста. Богатый словарь речевых интонаций, используемых в хоровом пении, содержит и речитативное повторение тона, и многообразие заостренных хроматических ходов: сочетание этих двух типов мелодического движения мы находим в двойной имитации из вышеупомянутого антема «Hear my prayer, o Lord». Четырехкратное повторение звука в первой пропосте сочетается с неожиданно появляющимися хроматизмами, придающими трагическую окраску молению на словах «И да достигнет Его вопль мой» («And let my crying come unto thee») во второй пропосте. Перселл использует своеобразный вспомогательный оборот с хроматическим изменением начального звука: вначале только восходящий — *b-c-h-c, es-f-e-f*, а затем, в обращенных проведениях второй темы, и нисходящий: *as-g-a-g*. В результате возникают и увеличенный секстаккорд (т. 5), и перечень<sup>2</sup> *a-as* в тт. 7–8 (риторическая фигура *pathoroiia*).

Пример 4. Г. Перселл. Антем «Hear my prayer, o Lord»

The image shows a musical score for a choral setting of Psalm 102:1. It consists of four staves: Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Hear my pray-er, O Lord, and let my cry-ing come un- Hear my pray-er, O Hear my". There are two circled sections in the score: one in the Soprano part and one in the Alto part, both containing a sequence of notes that illustrates the chromatic movement discussed in the text. The Soprano part has a circled sequence of notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. The Alto part has a circled sequence of notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat.

<sup>2</sup> О риторичности голосоведения Перселла, именно в связи с переченьями, см.: [18, 47]. Подробнее о музыкально-риторических фигурах в вокальной музыке Перселла см.: [2; 4; 5].

## Старинная музыка

to thee, hear my pray-er, O  
and let my cry- ing come un - to thee.  
come. my cry- ing come un - to thee, and let my  
and let my cry- ing come un - to thee. hear my  
Lord, and let my cry- ing  
Hear my pray-er, O Lord,  
pray-er, O Lord,  
Hear my pray-er, O Lord,

Гармонические приемы. Риторическая выразительность хорового письма. Рассуждая о выразительности гармонии в полных антемах Перселла, Букофцер приводит яркий пример – фрагмент из антема «En the Midst of Life»<sup>3</sup> [14, 205] (см. пример 5). Отметим в этом фрагменте концентрированное присутствие «неправильных полутонов» – основного признака фигуры *rathoroiia*. Следует уточнить также, что приводимый Букофцером отрывок снабжен ремаркой Перселла: «1st time Verse. Repeat Chorus». Таким образом, хроматическое многоголосие повторено усиленным составом певцов:

Пример 5. Г. Перселл. Антем «En the Midst of Life» [14, 205]  
Ex. 58. Purcell: Excerpt from a full anthem.

O Lord, O Lord most migh-ty, O ho-ly, O ho-ly and most mer-ci-ful

М. Адамс, исследуя хроматическую гармонию этого антема, об-

<sup>3</sup> Английский перевод популярного в эпоху Барокко латинского текста, известного по григорианскому хоралу *Media vita in morte sumus*. Опубликовано в *Book of Common Prayer*.

## Старинная музыка

ращается не к аккордовому, а к полифоническому построению, в котором хроматическая тема проводится по всем голосам [13, 178]:

Пример 6. Г. Перселл. Антем «En the Midst of Life»



in - to the bit - - - - - ter pains, the bit - - - - - ter  
not, in - to the bit - - - - - ter pains of e - ter - nal death,  
de - li - ver us not in - to the bit - - - - - ter  
ful sa - vi - our. de - li - ver us

Для прояснения вертикали исследователь осуществляет гармоническую редукцию заключительного построения, где мелодическая линия сопрано представляет собой восходящую хроматическую гамму:

Пример 7. Г. Перселл. Антем «En the Midst of Life». Реконструкция [13, 178]  
(ii) harmonic reduction



Выровненный ритм реконструкции напоминает о знаменитом прототипе хроматической гаммы в сопрано – подобии кантуса фирмуса в первой части мадригала Луки Маренцио «Solo e pensoso»:

Пример 8. Д. Маренцио. Мадригал «Solo e pensoso»



Присутствие «неправильных полутонов» – основной прием ри-

## Старинная музыка

торизированного гармонического письма.

В антеме «O God, thou hast cast us out» такие полутоны распределены между антифонными переключками аккордовых реплик в ритме сарабанды: подобный тип фактуры обычно поручается двум трио солистов: низким и высоким голосам. Мольбы об избавлении от бед на словах «О, будь Ты нашим помощником в беде» («O be Thou our help in trouble») передаются посредством фигуры *rathoroia*, через использование переченных, а также других полутоновых сочетаний между поочередно вступающими группами. Реплика мужских голосов начинается с *c-moll'*ного трезвучия в мелодическом положении терции – трио женских голосов вступает с *g-moll'*ного трезвучия в мелодическом положении квинты. Возникает напряженно звучащий необычный интервал имитации – большая септима *es-d*, к которой присоединяется «неправильный полутоном» в виде переченья *h-b* на границе начальных реплик (тт. 36–37). Наконец, обратный порядок начальных звуков в тех же репликах (*es-d – d-es*) словно подчеркивает намеренную рассогласованность пропосты и респосты (пример 9).

Пример 9. Г. Перселл. Антем «O God, thou hast cast us out»

В антеме «Remember not, Lord, our offences» Перселл в воплоще-

## Старинная музыка

нии мольбы к Господу не воздавать за прегрешения тем, кто обращается к Нему («не осуществи возмездие за наши грехи» – «Neither take thou vengeance of our sins»), использует двойные имитации. Обычный прием осложнен звучанием хроматических последований и ходов на тритон в тт. 24–27 (фигуры *passus duriusculus* и *saltus duriusculus*), диссоциирующих созвучий b-a-d в т.24 и переченья b-h в т.25 (фигура *patho-roia* – см. пример 10).

Пример 10. Г. Перселл. Антем «Remember not, Lord, our offences»

22  
nei - - ther take thou ven - geance of our sins, but spare us, good Lord,  
sins, nei - - ther take thou ven - geance of our sins,  
(Nei)-ther take thou ven - geance of our sins, good Lord, - but spare  
of our sins, but spare us, good Lord, but  
take thou ven - geance of our sins, but spare

В завершение краткого обзора гармонических приемов приведем сопоставления трезвучий из рождественского антема Перселла «Behold, I bring you glad tidings» на текст второй главы Евангелия от Луки. Стих «Слава в Вышних Богу, и на земле мир, в людях благоволение» Перселл передает через сопоставление трезвучий C-c; C-A на границах стихов и соответствующих им построений. В первом случае он использует переченья, во втором – хроматический ход между  $c^2$  органа и  $cis^2$  сопрано (!) – очередная находка из области «неправильных полутонов»:

## Старинная музыка

Пример 11. Г. Перселл. Антем «Behold, I bring you glad tidings»

95

Glo-ry be to God on high, —

Glo-ry be to God on high, — And on earth peace, — peace, — good-will to-wards men,

Glo-ry be to God on high, And on earth peace, peace, — good-will to-wards men,

Glo-ry be to God on high, And on earth peace, peace, good-will to-wards men,

6 7 8 6 7 6 7 6 6 — 7 5 4 3 3

100

Org. Glo-ry to God on high, —

A Glo-ry to God on high,

T Glo-ry to God on high, —

B Glo-ry to God on high,

6 7 8 6 7 6 7 6 6 — 7 5 4 3 3

### Стиховые антемы Перселла

Дань стиховой разновидности жанра Перселл отдал в большинстве своих антемов. Здесь композитор максимально отходит от старой традиции, постепенно овладевая приемами нового стиля. Как отмечает Букофцер, в стиховых антемах к обязательному органному сопровождению могут присоединяться и струнные инструменты [14, 206]. Среди самых ранних антемов с участием струнных выделяются «My beloved spake» и «Behold now, praise the Lord». В обоих сочинениях присутствует типичная для Перселла схема, включающая инструментальное вступление в форме французской (реже итальянской) увертюры, разделы для голосов соло и для ансамбля солистов, а также хоро-

## *Старинная музыка*

вое заключение ликующего или умиротворенного характера.

*Композиционные особенности стиховых антем.* Возможность чередовать инструментальную игру и пение несомненно интересовала композитора, в стиховых антемах которого мы находим самые различные решения вопроса о форме целого. Общими признаками композиции в стиховых антемах Перселла можно считать: -опору на стих или полустигию библейского текста, границы которых определяют границы вокально-хоровых частей антема, -всякого рода противопоставления концертного типа: инструментальные части (увертюра или симфония и ритурнели) – вокально-хоровые, хоровые – ансамблевые – сольные части, -части в мажорных и минорных тональностях, -части в трех- и четырехдольном размерах, -антифонные сопоставления в ансамблевых и хоровых частях и т.д.

Примером проработанной многочастной композиции служит ранее упомянутый антем «*My beloved spake*» для солистов, хора и органа на текст из второй главы Песни песней царя Соломона (стихи 10–13 и полустигия 16-го). Это образец многочастности, образованной самостоятельными построениями от 4–5 тактов до 20–30.

Стихи 10–13 из второй главы Песни песней Перселл делит на полустигию; кроме того, он дважды вводит в текст возглас «*Hallelujah*», откликается на наличие рефрена в избранном им фрагменте библейского текста (повтор полустигия «*Вставай, моя любимая*»). Все это дает возможность написать антем, состоящий из 24 небольших частей, в которых пение ансамбля солистов, одного солиста и хора чередуется с инструментальными отыгрышами. Наряду с составом исполнителей объектами чередования становятся метр, лад и фактура. В следующей таблице отражены важнейшие свойства частей антема «*My beloved spake*»:

## Старинная музыка

Таблица

Разделы антема, стихи и полустушища псалма	тт.	т-сть	тип вок. части	Характеристика многоголосия	метр
<b>Вступление в характере менузта</b>	тт. 1-29	F-dur			3/4
10 Мой возлюбленный говорил и сказал мне: / «Вставай, моя любимая, моя прекрасная, и выйди».	30-44	F-dur	<b>Vers</b>	Имитации в виде поочередного пения солистов / свободные имитации, мадригальная фактура	C
<b>Ритурнель 1</b>	45-49	F-dur			C
11 Ибо, смотри, зима прошла, закончился дождь и ушел,	50-75	f-moll	<b>Vers</b>	4-голосие ансамбля солистов; аккордовая фактура	3/4
<b>Ритурнель 2</b>	75-89	f-moll			3/4
12 Цветы появляются на земле,	90-100	F-dur	<b>Vers</b>	Имитации в виде поочередного пения солистов / аккордовая фактура	C
/ и время пения птиц пришло.	101-117	F-dur	<b>Vers</b>	Ансамбль солистов: аккордовая фактура	3/4
/ и время пения птиц пришло.	117-129	F-dur	<b>Full</b>	Свободный повтор	3/4
<b>Ритурнель 3 на материале предшествующей части</b>	130-135	F-dur			3/4
/ и время пения птиц пришло.	136-139	F-dur	<b>Vers</b>	Ансамбль солистов: аккордовая фактура	3/4
Hallelujah	140-161	F-dur	<b>Vers</b>	Имитации в виде поочередного пения солистов/ мадригальные переключки коротких мотивов	3/4
<b>Ритурнель 4 на материале части Hallelujah</b>	162-173	F-dur			3/4
/ И голос горлицы слышен на земле нашей.	174-179	f-moll	<b>Vers</b>	Ансамбль солистов: аккордовая фактура	C
<b>Ритурнель 5 — сокращенное повторение Ритурнеля 4</b>	180-193	F-dur			3/4
13 На смоковнице появляются ее зеленые плоды,	193-198	F-dur	<b>Vers</b>	Соло тенора	C
/ и виноградные лозы с нежным виноградом источают	199-212	F-dur	<b>Vers</b>	Соло тенора	3/4
<u>Вставай, моя любимая, моя прекрасная и выйди</u>	213-221	F-dur	<b>Vers</b>	4-голосие солистов: свободные имитации, мадригальная фактура	C
<b>Ритурнель 6 на материале предшествующей части</b>	222-226	F-dur			C
16 Мой возлюбленный принадлежит мне, а я - ему.	227-259	F-dur	<b>Vers</b>	Имитации в виде поочередного пения солистов, мадригальные переключки коротких мотивов	3/4
<b>Ритурнель 7</b>	260-277	F-dur			3/4
Hallelujah	278-300	F-dur	<b>Vers</b>	Имитации в виде поочередного пения солистов	C
<b>Ритурнель 8 на материале предыдущей части</b>	301-309	F-dur			C
Мой возлюбленный принадлежит мне, а я — ему.	310-314	F-dur	<b>Full</b>	Аккордовое 5-голосие	3/4
Hallelujah	314-318	F-dur	<b>Vers</b>	Аккордовое 4-голосие: ансамбль солистов	3/4
Hallelujah	318-332	F-dur	<b>Full</b>	Аккордовое 5-голосие	3/4

## Старинная музыка

Приведем два нотных примера, демонстрирующих разнообразие частей: фрагмент в мадригальной манере на словах 10 стиха «Вставай, моя любимая» (пример 12) и начало одной из двух минорных частей, создающих чередование одноименных тональностей, в котором можно усмотреть воздействие принципа кьяроскуро<sup>4</sup> (пример 13).

Пример 12. Г. Перселл. Антем «My beloved spake»

The musical score for Example 12 consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: *f* Rise, rise, my love, my fair one, and come a - way, rise. The bottom two staves are keyboard accompaniment (Right and Left Hand). The music is in a minor key and features a mix of melodic lines and chordal textures.

Пример 13. Г. Перселл. Антем «My beloved spake»

The musical score for Example 13 is identical to Example 12, showing the same vocal and keyboard parts for the hymn 'My beloved spake' by George Perle.

<sup>4</sup> О принципе кьяроскуро см.: [10, 12–26]. Для Перселла этот прием также был связан с оперным жанром: сопоставление одноименных тональностей мы видим и опере «Дидона и Эней». См. №№1-5 — 6 в тональностях c-moll – C-dur; №№13,15 — 16–18 в тональностях f-moll – F-dur, №№22-24 — 25-26 в тональностях d-moll – D-dur.

## Старинная музыка

Важно подчеркнуть, однако, что начальные такты целого ряда частей антема «My beloved spake» свидетельствуют о намерении композитора осуществить сквозную взаимосвязь частей, которая противостояла бы идее чередования и противопоставления. Мартин Адамс, автор исследования об истоках музыкального стиля Перселла, характеризует взаимосвязь различных построений как экономию музыкального материала, отмечая ее как в антемах, так и в других сочинениях Перселла [13, 30, 83, 118 и др.].

В следующем примере (пример 14а) показаны инципиты ряда частей, начинающихся поступенным ходом от III ступени к V (а также в варианте транспозиции: I–III), за которым следует скачок в обратном направлении. В двух последних образцах (пример 14б) тот же набор мелодических ходов дан в обращении.

Пример 14а. Г. Перселл. Антем «My beloved spake»

The image displays a musical score for the hymn 'My beloved spake' by Henry Purcell. It consists of four systems of music. The first system is a vocal line in treble clef, starting at measure 30, with the lyrics 'My be-lov-ed spake, — and said un-to - me,'. The second system is a vocal line in bass clef, starting at measure 280, with the lyrics 'Hal-le-lu-iah. hal- le- lu-iah. hal-le-lu-iah. hal-le-lu-jah.' The third system is a vocal line in treble clef, starting at measure 230, with the lyrics 'My be - lov-ed is mine, and I am His,'. The fourth system is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), starting at measure 300. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

## Старинная музыка

Пример 14б. Г. Перселл. Антем «My beloved spake»

Hal-le - lu-jah, hal-le - lu-jah, hal-le - lu-jah, hal- le-lu- jah.

О функциях хоровых частей в стиховых антемах. Части full в стиховых антемах Перселла, как правило, завершают предшествующий им ряд частей, появляясь в конце произведения, а также довольно часто и в середине. В тех относительно редких случаях, когда антем начинается с хора, в этом разделе также излагается некоторая наиболее общая мысль, за которой в дальнейших частях последует конкретизация.

По сравнению с полными антемами, в стиховых музыка хоровых частей подчас отличается большей простотой и тенденцией к аккордовому изложению. Это наиболее устойчивые элементы в той системе противопоставлений концертного типа, на которой строится форма стихового антема, где части full составляют оппозицию не только сольным частям vers, но и ансамблевым: Букофцер называет утонченным контраст между прозрачным и достаточно виртуозным звучанием ансамбля солистов и более массивным звучанием всего хора [14, 208].

Перселл обращается к двум излюбленным разновидностям хорового письма – массивной аккордовой декламации и плотной имитационной полифонии. В иных случаях, как, например, в финале

## Старинная музыка

антема «Why do the heathen», он соединяет оба варианта – первый раздел этого хора написан в аккордовом изложении, а второй, представляющий собой многократное повторение слова «Аллилуйя», в полифоническом. Встречается и спокойное строгое аккордовое звучание, противопоставленное подвижным по ритму сольным или имитационным частям. В какой-то мере оно напоминает звучание хора в немецкой кантате. Приведем в качестве примера фрагмент антема Перселла «O Lord Our Governor»:

Пример 15. Г. Перселл. Антем «O Lord Our Governor»

The image shows a musical score for the hymn "O Lord Our Governor" by Henry Purcell. It consists of a bass line with figured bass and three vocal staves. The lyrics are: "bove, a - bove the heav'ns, hast set thy glo-ry a - - bove the heav'ns. Out of the mouths of ve-ry babes and suck-lings hast thou, hast thou or -". The bass line includes figures such as 6, 5, 4, 3, 6, 4, 3, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Риторическая выразительность музыкального языка в сольных частях стиховых антем. Внимание к деталям текста проявляется в стиховых антемах с еще большей настойчивостью, чем в полных. В речитативных и ариозных частях ярче всего проявляется особая пластика вокального стиля Перселла. Именно в моментах сольного пения заметна, по наблюдениям Букофцера, преемственная связь Перселла с Хамфри и Блоу [14, 207]. Драматизм и выразительность широких скачков, свободные смены ритма в зависимости от нюансов словесного текста и театрально яркая подача декламационных участков доводятся Перселл-

## Старинная музыка

лом до совершенства. Декламация у Перселла не ограничивается только одним голосом, но нередко рассредоточена по самостоятельным голосам. Так, слово «Аллилуйя» распределяется между тремя солистами в финале антема «In Thee, O Lord, do I put my trust».

Перселл развивает не только декламационный стиль Хамфри, но и перенимает красочные приемы итальянской оперы своего времени. Черты оперного письма обнаруживаются во многих сольных разделах, в особенности написанных для баса с исключительными вокальными данными – широчайший диапазон и трудные подвижные пассажи были бы не под силу заурядному певцу. По-видимому, композитор рассчитывал на возможности определенного певца: известно, что постоянным исполнителем басовых партий в стиховых антемах Перселла был выдающийся английский певец преподобный Джон Гостлинг<sup>5</sup> [там же].

Среди ярких примеров риторически насыщенной виртуозности в антемах Перселла – упоминавшееся ранее соло баса «Возвестите Его славу язычникам» (Declare his honour unto the heathen) из антема «O sing unto the Lord». Фигура восклицания (exclamatio) соответствует призыву «возвестите», далее следует фигура повторения (climax). Это секвенция мотива восклицания – квартового скачка с пунктирным ритмом, звучащего уже с новыми словами – «и Его чудеса». Сами же чудеса изображает «ныряющий» вниз пассаж от *d*, повторенный в виде секвенции от *c*. Излюбленный Перселлом октавный отрыв звуков, образующих хроматическое изменение ступени, мелодический вариант переченья, образует симметричное сочетание на границах секвенции (*cis-a — a-c*):

---

<sup>5</sup> Более подробно о певцах Перселла см.: [3].

## Старинная музыка

Пример 16. Г. Песелл. Антем «O sing unto the Lord»

de-clare his ho - nour, de - clare his ho - nour un - to the hea - then and his  
won - - - ders, his won - - - ders un - to all peo - ple.

*exclamatio* *climax*

В антеме «They that go down to the sea in ships» на стихи из 107 псалма (107: 23–32, 21) состояния морской стихии, которая подчиняется лишь Творцу, переданы посредством простых, но в высшей степени выразительных средств. Волны, поднимающиеся до небес, показаны посредством риторической фигуры *anabasis*. Почти не смягченный мелодическими закруглениями подъем в объеме терцдецимы выделяется даже в ряду подобных риторических образцов (пример 17а). Когда же волны «нисходят до бездны» (фигура *katabasis*), строго поступенное движение в одну сторону дополнено скачком в самую «бездну» басового диапазона и достигает двух октав (пример 17б.).

Пример 17а. Г. Перселл. Антем «They that go down to the sea in ships»

stor- my wind a - ri - seth,

Пример 17б. Г. Перселл. Антем «They that go down to the sea in ships»

They are car-ried up to heav'n and down a - gain to the deep:

Успокоение волн передано остановкой движения на слове «still». Повторение этого слова через паузы соответствует фигурам *palilogia* и *suspirsto*:

## Старинная музыка

Пример 18. Г. Перселл. Антем «They that go down to the sea in ships»

so that the waves there - of are still, still, still.  
so that the waves there - of are still, still, still,

6 6 6 6 6 5

Примеры такого рода встречаются повсеместно. Перселл охотно пользуется каждым удобным случаем для максимально выразительной, нередко с элементами звукоизобразительности, подачи словесного текста. Поводом к использованию музыкально-риторических фигур становятся всякого рода призывы – «воспойте», «возвестите», «восстань»; упоминания о явлениях природы – ветре, громе, морской буре; глаголы, передающие движение – бежать, восстать, вернуться и т.д.

В завершение короткого обзора сольных частей приведем два фрагмента виртуозного соло сопрано из антема «My song shall be alway» на стихи 89 псалма (89: 1,5–10,14–15). Это еще один пример воплощения морской темы. Пассажи сопрано и концертирующего органа передают вначале образ морской стихии, управляемой Создателем:

Пример 19. Г. Перселл. Антем «My song shall be alway»

Thou ru - lest the rag- ing of the sea: thou ru - lest the rag-  
ing of the sea:

7 6 6 6 7

## Старинная музыка

А затем следует момент укрощения волн: они вздымаются (When they arise) – и оказываются усмирёнными. Сопоставлению ключевых слов «arise» и «still» соответствует резкое изменение мелодического рисунка в вокальной партии и мгновенная смена сольных фигураций на обычный цифрованный бас в партии органа:

Пример 20. Г. Перселл. Антем «My song shall be always»

of when they a- rise, thou still-est the waves there of,  
ing. of the sea:

Стиховые антемы Перселла были предназначены не только для прославления Бога, они также должны были быть замечены и оценены человеком. Уэстреп отмечает, что во второй половине XVII века, когда открытые публичные концерты были еще относительно новым явлением, Королевская капелла, как и Королевский театр, была местом, где можно было услышать хорошую музыку в исполнении лучших музыкантов королевства. И в этих условиях антем оказывался не менее важной частью службы, чем проповедь [11, глава 14].

### Библейский параллелизм в антемах Перселла

Как показывают изыскания библеистов и филологов, стихам Библии присуща некая неизменная структура, получившая название «параллелизм» и обнаруженная английским епископом Лаутом в 1753 году при переводе Книги пророка Исайи [17, 409]. «Параллелизмом, – писал Лаут, – называю я соответствие между одним стихом или строкой, и другим. Когда в строке высказано суждение, а к нему добавляется или под ним в другой строке располагается еще одно, подобное

## *Старинная музыка*

или противоположное ему по смыслу либо близкое по форме грамматической конструкции, то эти строки я называю параллельными, а слова и обороты, сообразующиеся друг с другом в данных строках, называю параллельными членами» [12, 99–132]. Основные положения теории параллелизма на современном этапе ее развития обобщены и во многом уточнены в фундаментальном исследовании А.С. Десницкого [1]. Согласно его формулировке, библейский параллелизм – это «характерный прием организации текста, проявляющийся на всех уровнях, от фонетики до макрокомпозиции, при котором одноуровневые элементы текста соплагаются друг другу. В результате подчеркиваются парадигматические отношения между сопоставляемыми элементами текста, происходит частичное переструктурирование связи между обозначающим и обозначаемым, читательское восприятие деавтоматизируется, возникает система множественных и подчас неочевидных смыслов, не сводимых к сумме значений отдельных элементов текста. С точки зрения носителей библейской традиции, речь здесь идет не просто о случайных внешних совпадениях и не просто о риторическом приеме, но о своеобразном отражении внутренней организации окружающего мира» [1, 89]. Ранее мы уже обращались к вопросу о библейском параллелизме в статьях о стихотворной псалтири архиепископа Паркера [6, 21–31] и о Чандосантемах Г.Ф. Генделя [7, 3–18].

Библейский параллелизм является существенным фактором, оказавшим влияние на облик антемов. Один из признаков параллелизма – двухчастное строение библейских стихов, как правило, отраженное в музыкальной структуре. Полустишья могут противопоставляться одно другому, в иных случаях в них раскрываются разные стороны одной и той же мысли, или же некоторая мысль, за которой следует ее конкретизация, и т.д. Разумеется, параллелизм не исчерпыва-

## **Старинная музыка**

ется соотношением полустижий, однако именно на этом уровне организации с наибольшей очевидностью проявляются тексто-музыкальные связи.

Прежде чем перейти к рассмотрению проявлений библейского параллелизма в музыке антемов Перселла, воспроизведем наиболее часто встречающиеся варианты параллелизма, показанные А.С. Десницким в разделе 3.2.2 его исследования на примерах из Книги Притчей:

Из рубрики «Единство»:

**Повтор** (А, иначе говоря, Б): *Сын мой, с ними не ходи по дороге, на их путь ступить остерегайся (1:15)*.

**Уточнение** (то А, которое Б): *Не сдвигай старинной межи, которую отцы установили (22:28)*.

**Интенсификация** (А и даже Б): *Страх Господень – надежная защита, прибежище тебе и твоим детям (14:26)*.

Из рубрики «Соположение»:

**Контраст** (есть А, но есть и Б): *В словах бедняка мольба, но грубость в ответе богача (18:23)*.

**Тождество** (А есть Б): *Господа бояться – вот начало мудрости, Святого познавать – вот в чем разум! (9:10)*.

Из рубрики «Взаимодействие»:

**Причина и следствие** (А, следовательно, Б): *Накажешь наглеца – простакі образумятся, отчитаешь разумного – он поймет твою науку (19:25) [1, 192–195]*.

**Основание** (А, поскольку Б): *Не будь с теми, кто упивается вином да объедается мясом, ибо пьяница и обжора обнищают, а лень тебя вырядит в лохмотья (23:20–21)*.

## Старинная музыка

Композиционные решения в антемах Перселла, выбор того или иного состава исполнителей, выбор частей для сопоставления мажора и минора, антифонных переключек между ансамблевыми трио и сплошной аккордовой фактурой и т.п. – все это зависело от смысла и структуры избранных композитором библейских стихов. Таково общее правило, однако в творчестве Перселла оно получает свое индивидуальное претворение, связанное с сочетанием различных уровней организации целого. В антемах «My song shall be alway» и «Let God arise» доминирующий тип параллелизма ярко и отчетливо проявляется на уровне строения всей композиции. В обоих антемах четко выделяются два крупных раздела, каждый из которых включает по несколько частей. В антеме «My song shall be alway» границей между разделами служит хоровая Hallelujah в характерном перселловском ритме. Она появляется в тт.153–160, то есть посередине антема<sup>6</sup> и без изменений повторяется в самом его конце.

Пример 21. Г. Перселл. Антем «My song shall be alway»

Chorus. |  
Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah.  
Hal-le-lu-jah &c.  
Hal-le-lu-jah &c.  
Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah.

Внутри каждого из двух разделов характерное для Перселла стремление к частой смене музыкального материала не всегда позволяет установить аналогии между музыкальными и текстовыми построениями. Там, где, судя по тексту, должно быть сходство, подчас присутствует

<sup>6</sup> Характерно исполнение этого антема с повтором начальной увертюры вслед за частью Hallelujah, дополнительно подчеркивающее границу формы. Исполнители: Michael George (bass) / The King`s Consort / Robert King (conductor) / февраль 1992. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/71346>.

## Старинная музыка

различие, и наоборот. К примеру, в первом, сольном, разделе антема «My song shall be alway», написанного на текст псалма 89, последовательность сходных по смыслу стихов 1 и 5 противопоставлена также сходным между собой стихам 6 и 7, которые служат **основанием** для начальной пары стихов:

1. *Моя песнь всегда будет о благодати Господа: моими устами я всегда буду возвещать Твою истину из поколения в поколение. 5. О, Господи, самые небеса будут восхвалять твои чудесные деяния, и истину Твою в собрании святых.*

6. *Ибо кто есть среди облаков, кто может сравниться с Господом? 7. И кто есть среди богов, кто подобен Господу?*

Однако в данном случае музыка не прямо следует за словом. По звучанию пятый стих не служит продолжением первого, а составляет контраст по отношению к нему. Меняется и лад (минор после мажора), и размер, и сама манера вокального изложения. Музыка выражает «страх и трепет» перед делами Божиими, «славными и ужасными»<sup>7</sup>:

Пример 22. Г. Перселл. Антем «My song shall be alway». Стих 1:

<sup>7</sup> Слова из псалма (пс 54:5) и молитвы Василия Великого («Тебя благословим, высший Боже и Господи милости, творящего вечно с нами великие и неисследованные, славные и ужасные деяния, которым нет числа»).

## Старинная музыка

Пример 23. Г. Перселл. Антем «My song shall be alway». Стих 5

O Lord, O Lord the very Heav'ns shall praife thy won - - - drous works, O

Lord the very Heav'ns shall praife thy won - - - drous works, O

А стихи 6–7, музыкальное звучание которых сходно по ритму начальной фразы (  ), служат скорее продолжением музыки на слова 5-го стиха, чем построением, которое ей противопоставляется:

Пример 24. Г. Перселл. Антем «My song shall be alway». Стих 6

For who is he among the Clouds that shall be compar'd unto the Lord?

Пример 25. Г. Перселл. Антем «My song shall be alway». Стих 7

And what is he, what, what is he, is he among the Gods that shall be like unto the Lord?

Следующая сольная часть антема на текст восьмого стиха «Бога весьма сильно боятся в совете святых, и почитают все те, кто окружают Его», вместе с благоговейным и трепетным хоровым пением «Аллилуйя», завершает первый из двух разделов антема.

Для второго раздела Перселл снова избирает две пары стихов, идущих подряд: 9–10 и 14–15:

## Старинная музыка

9. *О, Господи, Бог духов, кто подобен Тебе? Твоя истина, могущественнейший Господь, находится со всех сторон.* 10. *Ты управляешь яростью моря, Ты успокаиваешь волны того, когда они поднимаются.*

14. *Ты имеешь сильную руку, Твоя рука сильна, и высоко Твоя правая рука.* 15. *Праведность и справедливость – обитель Твоего трона, милосердие и истина будут идти перед лицом Твоим.*

Сопоставляя избранные композитором группы стихов, можно увидеть, что на уровне двух больших разделов антема складываются те же отношения параллелизма, которые были отмечены между стихами первого раздела: *повтор и уточнение*, к которым можно присоединить и *интенсификацию*. То же можно сказать и о музыке, которая словно проходит по второму кругу: опять присутствует последовательность четырех сольных частей – трех мажорных и одной минорной, – однако Перселл добавляет небольшой ригурнель между парами частей и сольную часть «Аллилуйя» перед хоровым припевом «Аллилуйя». Иными словами, в музыке присутствуют те же *повтор, интенсификация*, и даже *уточнение* (состава частей).

В более компактном антеме «Let God arise»<sup>8</sup> можно наблюдать сходные композиционные проявления библейского параллелизма. Антем делится на два крупных раздела, каждый из которых представляет собой ансамблевое пение и завершается хоровым построением.

Для первого раздела Перселл избирает первые три стиха псалма 68:

1. *Да воскреснет Бог, и да будут рассеяны враги Его; также те, кто ненавидят Его, да бегут от Него.* 2. *Как исчезает дым, так Ты изгонишь их прочь, и как тает воск на огне, так да погибнут*

---

<sup>8</sup> См. звукозапись антема: URL: <http://classic-online.ru/ru/production/71530>.

## Старинная музыка

*безбожные перед лицом Бога. 3. Но да возрадуются праведники, и да возвеселятся пред Богом; также да будут они счастливы и радостны.*

Поручая третий стих хору и изменяя характер музыки, Перселл подчеркивает контраст между образами нечестивых и праведных.

Таким образом, внутри первого раздела антема ярко воплощен параллелизм контрастного типа – *сопоставление*. Вторая половина антема соотносится с первой по принципу *повтора* – здесь картина божественного правосудия раскрывается иносказательно, посредством изображения природных катаклизмов и могущества Господа:

*7. О, Боже, когда Ты шел впереди людей, когда Ты шел через пустыню, 8. Земля тряслась и небеса падали перед лицом Бога; в то же самое время Синай также был поколеблен перед лицом Бога, который есть Бог Израиля.*

Примечательно, что хоровое построение, завершающее второй раздел антема и соотносящееся с аналогичным построением из первого раздела, в котором речь идет о праведниках, использует те же слова о поколебавшейся горе Синай, что и предшествующее построение. По-видимому, образ горы здесь подается двояко – с одной стороны, это гордо возвышающийся пик (и в этом смысле гора подобна гордому нечестивцу), но с другой стороны – именно на горе Синай Бог даровал людям свои заповеди (поэтому тот же образ Синай повторяется, соотносясь с образами праведников из первого раздела антема).

В антеме «The Lord is my light»<sup>9</sup> параллелизм типа *сопоставление* создается, главным образом, посредством чередования разделов, написанных для певцов, и оркестра с инструментальными интермедиями. В то же время словесный текст скомпонован таким образом, что

---

<sup>9</sup> Звукозапись антема: URL: <http://classic-online.ru/ru/production/71526>.

## *Старинная музыка*

раскрывает параллелизм *причинно-следственного* типа (всесильное божественное покровительство псалмопевцу и усердное благодарение). Развитие же в инструментальных интермедиях одной музыкальной идеи придает целостность произведению и позволяет говорить о воплощении параллелизма типа *повтор*.

На уровне отдельных частей в антемах Перселла библейский параллелизм может проявляться весьма различно, с большей или меньшей степенью детализации и очевидности. В целом для Перселла характерно внимательное отношение к словесному тексту и детализированное его воплощение музыкальными средствами. Однако, на наш взгляд, пристальное внимание к отдельным словам не всегда способствует появлению ярких и отчетливых проявлений библейского параллелизма на уровне стихов и полустиший. Тем не менее, можно привести ряд примеров, когда они возникают.

Для каждой части антема Перселл, как правило, избирает несколько строк псалма, не обязательно стоящих рядом. Иногда законченная часть антема пишется на текст одного стиха, случаи использования только половины стиха являются, скорее, исключениями. Избираемые строки находятся друг с другом в отношениях параллелизма какой-либо разновидности, при этом параллелизм, присутствующий на уровне полустиший, также не остается без композиторского внимания. Создавая либретто для антемов, Перселл не только сокращает стихи псалма, но также, если того требует его замысел, может переставить их местами по сравнению с оригиналом – к примеру, так происходит в антеме «O sing unto the Lord» со следующей последовательностью стихов 96-го псалма: 1, 2, 3, 6, 4, 9, 10. Интересно заметить, что присутствующий в девятом стихе параллелизм типа *цель* (А, чтобы Б), переосмыслен в попеременном звучании ансамбля солистов и хора. Его слова «О, служите Господу в красоте святости: да стоит вся земля в

## Старинная музыка

благоговейном трепете пред Ним» переосмысляются Перселлом в ключе параллелизма *повторного* типа. Первому полустигишью, исполняемому ансамблем солистов (пример 26),

Пример 26. Г. Перселл. Антем «O sing unto the Lord»

242 Verse

O wor - ship the Lord, wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,  
O wor - ship the Lord, wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,  
O wor - ship the Lord, o, o wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,  
O wor - ship the Lord, o, o wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines with lyrics. The fourth and fifth staves are bass lines with lyrics. The music is in a minor key and common time. The lyrics are: "O wor - ship the Lord, wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness, O wor - ship the Lord, o, o wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness, O wor - ship the Lord, o, o wor - ship the Lord in the beau - ty of ho - li - ness,"

несомненно, вторит второе, исполняемое хором (пример 27):

Пример 27. Г. Перселл. Антем «O sing unto the Lord»

Let the whole earthstand in awe of Him, let the whole earth stand inawe of Him  
Let the whole earth stand in awe. let the whole earth stand in awe of Him  
Let the whole earth stand in awe, let the whole earth stand in awe of Him  
Let the whole earthstand in awe, let the whole earth stand in awe of Him

The image shows a musical score for a vocal solo. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines with lyrics. The fourth and fifth staves are bass lines with lyrics. The music is in a minor key and common time. The lyrics are: "Let the whole earthstand in awe of Him, let the whole earth stand inawe of Him, Let the whole earth stand in awe. let the whole earth stand in awe of Him, Let the whole earth stand in awe, let the whole earth stand in awe of Him, Let the whole earthstand in awe, let the whole earth stand in awe of Him"

Одним из примеров воплощения библейского параллелизма *уточняющего* типа (то А, которое Б) может послужить заключительное соло из антема «My song shall be alway» на слова «Праведность и справедливость обитель Твоего трона, милосердие и истина будут идти перед лицом Твоим». По сути, правосудие Божие – то же, что и милосердие (ибо Господь долготерпелив и многомилостив – псалом 144:8). Однако в музыкальной интерпретации уточнение передается как кон-

## Старинная музыка

трастное сопоставление. Перселл акцентирует в первом случае праведность Божьего суда – через строгие пунктирные ритмы на повторяющемся звуке и выдерживание C-dur'ного трезвучия в басовых ходах ровными половинными нотами на протяжении всех 12 тактов первого полустипья. А «милость» передается противоположным образом – сменой лада, размера, резким переходом к усложненной мелодике и гармонии:

Пример 28. Г. Перселл. Антем «My song shall be alway»

The image shows a musical score for an anthem by Henry Purcell. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "is thy right hand; righteoufnefs and Equity are the Ha - bi.ta.tion of thy feat, righteoufnefs and". The second system continues the lyrics: "Equity are the Ha - bi - ta - - - tion of thy feat; mercy and truth shall go be-". The third system concludes with: "fore thy face, mercy and truth mercy and truth shall go before thy face. Hallelu - -". There are various musical notations, including accidentals, dynamics, and performance markings like 'v' and 'f'.

Таким образом, можно заключить, что Перселл, осознанно или интуитивно, воплощал в своих антемах принципы библейского параллелизма – как на уровне композиции целого, так и внутри разделов формы. При этом кажется маловероятным, чтобы это воплощение отталкивалось только лишь от стремления максимально детализированно передать в музыке словесный текст. Вероятнее, что для композитора это были две различные задачи, ведь его параллелизм подчас отличается от изначально заложенного в тексте псалма.

## Старинная музыка

\*\*\*

Изучение антемов Перселла показывает, что у композитора были свои взгляды на то, какой должна быть церковная музыка. Многие страницы антемов заставляют вспомнить выразительные оперные речитативы того времени. По словам Уэстрепа, при сочинении антема главной целью композитора было создание музыки, максимально соответствующей словесному тексту, чтобы дать возможность молящимся ощутить значительность священных слов и глубже проникнуть в их смысл. Это было гораздо легче сделать в рамках нового стиля, так как в старом смысл слов часто становился неясным из-за затейливого переплетения голосов. Повышенное внимание к тексту и представление об особом достоинстве духовной музыки – одно из важнейших качеств церковных сочинений Перселла [11, глава 14].

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Десницкий А.С.* Характер и функции параллелизма в библейских текстах : дис... д. филолог. наук: 10.01.03. М., 2010.
2. *Дуда Н.В.* Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2017.
3. *Дуда Н.В.* Солисты Генри Перселла // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: ФГБОУ ВО Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2016. №4. С. 46–49.
4. *Дуда Н.В.* Духовные песни Генри Перселла // Гуманитарные и социально-экономические науки. Ростов-на-Дону: Южный Федеральный Университет, 2015. №6 (85). С. 37–41.
5. *Дуда Н.В.* Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Перселла // Южно-Российский музыкальный альма-

## *Старинная музыка*

нах. Ростов-на-Дону: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова», 2016. №3. С. 11–17.

6. *Евдокимов А.С.* «Полная псалтирь, переведенная на английский размер» архиепископом М. Паркером с музыкой Т. Таллиса // *Музыковедение*. 2017. №1. С. 21–31.

7. *Евдокимов А.С.* Библейский параллелизм в Чандос-антемах Г.Ф. Генделя: о соотношении структур текста и музыки // *Музыковедение*. 2018. №6. С. 3–18.

8. *Карман Е.В.* Историко-терминологический и композиционно-стилистический аспекты англиканского антема // *Научное мнение*. 2015. №5, ч. 1. С. 89–94.

9. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.

10. *Сусидко И.П.* О принципе *chiaroscuro* (светотени) в итальянской опере *seria* // *Теория и практика профессиональной подготовки учителя музыки*. Научно-методический сб. Воронеж: ВГПУ, 2000. С. 12–26.

11. *Уэстреп Дж.* Генри Перселл / Пер. с англ. А. Кочнев. М.: Музыка, 1980.

12. *Якобсон Р.О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987. С. 99–132.

13. *Adams M.* Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

14. *Bukofzer M.* Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. New-York: W.W. Norton, 1947.

15. *Harper J.* Anthem [Электронный ресурс] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

16. *Holman P.* Purcell. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2010.

17. *Lowth R.* Isaiah. A New Translation with a Preliminary Dissertation and Notes. London: J. Nichols, 1795.

## *Старинная музыка*

18. *Shay R.* Purcell as collector of 'ancient' music: Fitzwilliam MS 88 // *Purcell Studies* / Ed. Curtis Prince. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 35–50.

19. *Wainwright J.* England, II: 1603–1642 // *European music 1520–1640: studies in Medieval and Renaissance Music* / Ed. James Haar. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006. P. 510–527.

### BIBLIOGRAPHY

1. *Desnickij A.S.* Harakter i funkcii parallelizma v bib-lejskih tekstah : dis.... d. filolog.nauk: 10.01.03. M., 2010.

2. *Duda N.V.* Svetskoe i duhovnoe tvorchestvo Genri Persella v muzykal'noj kul'ture Anglii. Rostov-na-Donu: Izd-vo RGK im. S.V. Rahmaninova, 2017.

3. *Duda N.V.* Solisty Genri Persella // Aktual'nye pro-blemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. Nizhnij Novgorod: FGBOU VO Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, 2016. №4. S. 46–49.

4. *Duda N.V.* Duhovnye pesni Genri Persella // Gumanitar-nye i social'no-ehkonomicheskie nauki. Rostov-na-Donu: YUzhnyj Federal'nyj Universitet, 2015. №6 (85). S. 37–41.

5. *Duda N.V.* Muzykal'no-ritoricheskie figury v sol'nyh svetskih pesnyah Genri Persella // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. Rostov-na-Donu: FGBOU VO «Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rahmaninova», 2016. №3. S. 11–17.

6. *Evdokimov A.S.* «Polnaya psaltir', perevedennaya na an-glijskij razmer» arhiepiskopom M. Parkerom s muzykoj T. Tallisa // *Muzykovedenie*. 2017. №1. S. 21–31.

7. *Evdokimov A.S.* Biblejskij parallelizm v CHandos-antemah G.F. Gendelya: o sootnoshenii struktur teksta i muzyki // *Muzykovedenie*. 2018. №6. S. 3–18.

## *Старинная музыка*

8. *Karman E.V.* Istoriko-terminologicheskij i kompozici-onno-stilisticheskij aspekty anglikanskogo antema // Nauchnoe mnenie. 2015. №5, ch. 1. S. 89–94.
9. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko : problemy ehstetiki i poehtiki. M.: Muzyka, 1994.
10. *Susidko I.P.* O principe chiaroscuro (svetoteni) v ita-l'yanskoj opere seria // Teoriya i praktika professional'noj podgo-tovki uchitelya muzyki. Nauchno-metodicheskij sb. Voronezh: VGPU, 2000. S. 12–26.
11. *Uehstrep Dzh.* Genri Persell / Per. s angl. A. Kochnev. M.: Muzyka, 1980.
12. *Yakobson R.O.* Grammaticheskij parallelizm i ego russkie aspekty // Raboty po poehtike. M.: Progress, 1987. S. 99–132.
13. *Adams M.* Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
14. *Bukofzer M.* Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. New-York: W.W. Norton, 1947.
15. *Harper J.* Anthem [EHlektronnyj resurs] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001.
16. *Holman P.* Purcell. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2010.
17. *Lowth R.* Isaiah. A New Translation with a Preliminary Dissertation and Notes. London: J. Nichols, 1795.
18. *Shay R.* Purcell as collector of 'ancient' music: Fitzwilliam MS 88 // Purcell Studies / Ed. Curtis Prince. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 35–50.
19. *Wainwright J.* England, II: 1603–1642 // European music 1520–1640: studies in Medieval and Renaissance Music / Ed. James Haar. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006. P. 510–527.

