

На правах рукописи



ЕВДОКИМОВ Александр Сергеевич

**Английский антем XVI — первой
половины XVIII века.
Особенности воплощения библейского текста**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2019

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Гервер Лариса Львовна

Официальные оппоненты: **Плотникова Наталья Юрьевна**
доктор искусствоведения, доцент,
Московская государственная консерватория
имени П.И.Чайковского, кафедра теории му-
зыки, профессор

Клочкова Елена Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет
им. А. Н.Косыгина, Академия имени Маймо-
нида, кафедра музыковедения и аналитиче-
ской методологии, профессор

Ведущая организация: Новосибирская государственная консервато-
рия имени М.И. Глинки

Защита состоится «21» мая 2019 года в 15 часов на заседании диссертационного
совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени
Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гне-
синых: <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2019-1>.

Автореферат разослан «__» _____ 2019 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Согласно лаконичному, но емкому определению Дж.Харпера, антем — это «хоровое сочинение на англоязычный религиозный или моралистический текст, обычно предназначенное для исполнения во время богослужения»¹. В англиканской церкви антем звучит на утрене и вечерне после трех коллект (молитвы дня и двух неизменяемых молитв). Несмотря на свое английское происхождение, антем привлекал внимание не только британских и американских авторов: образцы антема присутствуют в творческом наследии таких композиторов как, например, Й. Гайдн и Ф. Мендельсон. В этом жанре работало и продолжает работать весьма значительное число композиторов вплоть до наших дней.

Настоящее исследование посвящено *английскому антему XVI — первой половины XVIII века*. Этот период включает важнейшие моменты в истории жанра: от возникновения до наивысшего расцвета в творчестве Перселла, а затем и Генделя.

В каждую конкретную эпоху антем приобретал особые черты. Менялись стилевые ориентиры, сопутствовавшие изменениям в области религиозной и политической жизни, обновлялся звуковой облик антема, как и представления о его форме, протяженности, составе исполнителей и многом другом. Единственное, что оставалось одним и тем же, был *текст*, источником которого служила почти исключительно Библия — Псалтирь или, намного реже, другие книги Священного писания. Неизменно присутствовала и тесная, хотя и принимавшая весьма различные формы, *взаимосвязь текста и его музыкального воплощения*: именно этот аспект является для нас основополагающим.

При всей обширности исследований об английском антеме, его *текстовая основа* остается на периферии исследовательского внимания. Как правило, дело

¹ Harper, J. Anthem // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. Electronic edition.

ограничивается сведениями об источниках текста, использовании музыкально-риторических фигур и приемов звукоизобразительности. Нам же представляется весьма важным изучить *воздействие библейского стиха с присущей ему структурой* на музыку, в разные времена звучащую по-разному, но неизменно служащую «переводом» текста Библии на собственный язык. С такой позиции произведения на библейский текст (насколько мы можем судить) не рассматриваются в музыковедческих публикациях, что свидетельствует об **актуальности** избранной темы исследования.

Мы исходим из **гипотезы**, согласно которой опора на *структурные* и *образные* особенности библейского текста является *единственным неизменным признаком* антема XVI —XVIII веков.

Оценивая **степень изученности** интересующей нас проблематики, следует отметить, что масштабная работа, в которой был бы последовательно, с одних и тех же позиций, осуществлен детализированный анализ антема на разных стадиях его бытования, на сегодняшний день отсутствует. Традиционно — в монографиях и статьях, посвященных музыке барокко или отдельным периодам истории английской музыки, — антем рассматривается в том или ином историко-стилевом контексте, нередко в сопоставлении с другими жанрами церковной музыки. Так обстоит дело в классическом труде *Music in the baroque era* М. Букофцера (1947), в таких существенных источниках информации об антеме как *Companion to baroque music* Дж. Сэди (1998), *Musical Creativity in Restoration England* Р. Хериссон (2013) и *Music and the Reformation in England* П. Ле Хурая (1967), а также в важных для нашей темы статьях Р. Брея (под названием «1485-1600») и Дж. Уэйнрайта («1603-1642») из сборника *European music 1520- 1640: studies in Medieval and Renaissance Music* (2006), в которых исследуются преемственные связи между различными этапами существования английской музыки, выявляются ее специфически национальные черты и признаки континентальных влияний. Показательно, что в названиях этих и многих других публикаций, авторы которых обращаются к антему, само слово «антем» отсутствует. Назовем

также книги *Metrical Psalmody in Print and Practice* Т. Дугидва (2014), где описаны многочисленные английские и шотландские издания стихотворных переложений псалмов, *Tudor Church Music* Д. Стивенса (1955), где, в частности, рассматривается преемственность и различия нового и старого стиля церковной музыки; сборник статей под редакцией Дж. Морхэма *English Choral Practice 1400–1650*, содержащий интересные сведения об особенностях исполнения английской хоровой музыки XV–XVII веков и специфике произношения английских текстов; ценное издание справочного характера *Historical Dictionary of Sacred Music* Дж. Свэйна (2006), небольшую брошюру У. Пэрри *13 centuries of English church music* (1946). Существенным источником сведений об антеме служат и исследования, посвященные творчеству отдельных композиторов. Таковы монографии Р. Хериссон *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell* (2012), П. Холмана *Purcell* (2010), Э. Демонда *Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytical Approach* (1988) и Д. Барроуза *Handel and the English Chapel Royal* (2005) и др. В этих изданиях антем упоминается в контексте творчества того или иного композитора.

Следует отметить, что в доступных нам англоязычных изданиях антем рассматривается только лишь наряду с другими жанрами церковной музыки, в контексте музыкальной культуры того или иного исторического периода или творческой биографии того или иного композитора. Едва ли не единственной работой, специально посвященной антему как жанру, имеющему длительную историю, является статья *Anthem* Дж. Харпера в музыкальном словаре Гроува (2001). В русскоязычных изданиях английский антем упоминается редко. В книге М.Н. Лобановой «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики» (1994) можно обнаружить буквально несколько фраз об этом жанре. Немногом больше сведений об антеме мы находим в таких изданиях как «Георг Гендель» А.С. Белоненко (1971) и «Если бы Гендель вел дневник...» И. Барна (1972); наиболее полная информация об этом жанре среди изданий на русском языке содержится в монографии Дж. Уэстрепа «Генри

Перселл» (1980). Упомянем и о статье из Музыкальной энциклопедии под названием «Энзем»: такая транслитерация является свидетельством отсутствующей традиции произношения слова в 1970–1980-х гг., когда выходило столь масштабное издание. Если же оценивать исследовательский интерес к вопросу об особенностях воплощения библейского текста в антеме, то его следует признать крайне незначительным. Приходится буквально по крупицам собирать сведения о текстах антемов, обращаясь и к трудам по истории европейской или же английской музыки эпохи барокко, и к редким специальным исследованиям об антеме. Назовем несколько примеров такого рода. Букофцер, сравнивая антем с духовной кантатой и указывая на принадлежность обоих к изменяемой части богослужения, уточняет: тексты кантат, которые часто брались из Псалтири, могли содержать «свободные вставки», в то время как «тексты антемов ограничивались псалмами»². Вопрос о текстах антемов обсуждается и в других исследованиях — по преимуществу в связи с образностью и использованием музыкально-риторических фигур. Таковы статьи Е.В. Карман, в частности, «Музыкальная риторизация текста в славильных антемах Уильяма Берда» (2015) и «Музыкально-риторические фигуры в скорбных антемах Уильяма Берда» (2015), монография «Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии» и ряд статей Н.В. Дуды, посвященные светской песне в творчестве Г. Перселла, где, в частности, рассматриваются риторические фигуры, встречающиеся в светских и духовных сочинениях Перселла. Отдельного упоминания заслуживает статья *The text selection process in Handel's Chandos anthems* Х. Кокса (1993), в которой детально исследуется работа Генделя с библейскими текстами и названная выше книга Демонда о Генделе.

Объектом нашего исследования является жанр английского антема в его историческом развитии, представленный избранными сочинениями композиторов XVI — первой половины XVIII века.

² Bukofzer M. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. New-York: W.W. Norton, 1947. P.198-199.

Предмет исследования — проявление в антемах черт музыкального стиля, взятого в аспекте его отношения со структурой и выразительными особенностями библейского текста.

Цель работы — исследование антемов, созданных английскими композиторами XVI — первой половины XVIII века и формирование целостного представления о жанре с меняющимся от периода к периоду звуковым обликом, которое, однако, формировалось под постоянным воздействием библейского стиха с присущей ему структурой.

Осуществление избранной цели раскрывается в ряде **задач**. Стремясь представить антем во всей возможной полноте, мы сочли целесообразным построить исследование по историческому принципу и рассмотреть этот жанр на каждом этапе его развития, 1) в контексте религиозных, политических, культурных тенденций данного времени, 2) как собственно музыкальное явление, 3) как музыку, в которой находят отражение структурные и выразительные особенности библейского текста, на который она написана.

Методология и методы исследования. В диссертации использован **метод комплексного анализа**, в основу которого положен сравнительно-исторический подход. Кроме того, при анализе библейского текста и его воздействия на музыку антема, в диссертации используется **подход к анализу библейского текста**, предложенный в докторской диссертации А.С. Десницкого «Характер и функции параллелизма в библейских текстах» (2010). Мы полагаем необходимым остановиться на этом вопросе, чтобы разъяснить свою позицию и кратко изложить необходимые исторические и теоретические данные.

В отличие от риторических и звукоизобразительных аспектов, издавна привлекавших внимание музыковедов, библейский параллелизм предполагает рассмотрение вопроса о взаимодействии музыки и слова не только на уровне следования музыки за содержанием словесного текста, но и на уровне *влияния формы библейского текста на музыкальное формообразование*. Для обнаружения этого влияния необходима *адаптация* аналитических позиций, выработанных

ных Десницким, к музыке на библейский текст. Библейским стихам присуща некая неизменная структура, обнаруженная впервые английским епископом Лаутом, переводчиком Книги пророка Исаии (1795). «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 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»³ (пер. Р.О.Якобсона).

Согласно формулировке Десницкого, 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»⁴. По мысли ученого, параллелизм пронизывает все уровни текста, от самых крупных (целых книг) до мельчайших (отдельных стихов и даже созвучий). Параллелизм может проявляться с различной степенью очевидности и ожидаемости, однако его постоянное присутствие и ключевое значение для библейских текстов неопровержимо доказано ученым. Существует *параллелизм звуков и слогов* — звуковой, морфологический, ритмострофический и лексический — и *параллелизм образов*, реализующийся в двучленных структурах:

³ Lowth R. Isaiah. A New Translation with a Preliminary Dissertation and Notes. London: J. Nichols, 1795. P.409.

⁴ Десницкий, А.С. Характер и функции параллелизма в библейских текстах: дис.... докт. филолог. наук: 10.01.03. М., 2010. С.89.

полустишьях, соседних стихах, иногда более крупных единицах текста.

Классификация *параллелизма образов*, предложенная Десницким, содержит ряд пунктов, вполне «переводимых» на язык музыки. Воспроизведем наиболее актуальные для нашего исследования варианты параллелизма, показанные исследователем на примерах из Книги Притчей.

Положения, выносимые на защиту:

- Антем — это жанр английской музыки, порожденный Реформацией. Он отвечал новым запросам этой эпохи, и, вместе с тем, был глубоко традиционным в своей сущности явлением, подготовленным предшествующим развитием английской церковной музыки и соответствующим специфическим особенностям английского национального начала.

- С момента своего возникновения антем является одним из важнейших жанров музыки англиканского богослужения, при этом сфера его бытования включает в себя также и домашнее музицирование, и концертные залы. В музыкальном языке антемов находят свое отражение особенности различных периодов английской истории и музыкальной культуры.

- Теснейшая взаимосвязь слова и музыки, определившаяся еще на этапе формирования жанра, проявляется в различных исторически обусловленных формах. Эта взаимосвязь реализуется на двух уровнях. Во-первых, музыка передает содержание *ключевых слов* библейского текста — прежде всего, посредством риторических фигур. Во-вторых, музыка откликается на структуру *стиха* — основной единицы библейского текста, которая становится *и единицей музыкальной формы*, отграничивающей части антема.

- Воплощение библейского параллелизма в музыке антемов определяется стилем конкретной эпохи и конкретного композитора и в той или иной форме неизменно обнаруживается во всех сочинениях рассматриваемого жанра.

- В основных разновидностях антема — полный (full) и стиховой (verse) — воплощение библейского текста различается по музыкальным сред-

ствам, но совпадает в основных чертах.

Материалом исследования служат две группы источников. Первую группу составляют музыкальные сочинения в жанре антема английских композиторов XVI — первой половины XVIII века. Вторую группу представляют публикации, в которых содержится словесный текст этих сочинений: *The Book of Common Prayer (1662 edition)* (1762), *The Holy Bible: King James Version* (1611), различные стихотворные переложения Псалтири и др.

Конечно, невозможно в полной мере охватить и осветить все сочинения весьма широкого временного отрезка, поэтому аналитические разделы исследования рассматривают наиболее яркие и характерные образцы, представленные сегодня в звукозаписи и нотографии и позиционируемые как наиболее показательные в зарубежных исследованиях, посвященных истории английской музыки. На наш взгляд, наличие музыкального произведения в печатном и звучащем виде свидетельствует о востребованности и актуальности этого сочинения в наши дни, а оценки английских исследователей прошлого и современности позволяют выделить наиболее значительные явления в истории жанра.

Научная новизна данной работы состоит 1) в том, что она представляет собой первое исследование, целиком посвященное английскому антему, 2) в установке на анализ музыки с «текстовых» позиций, 3) в привлечении данных филологической науки и библеистики, а также в адаптации аналитических приемов, использованных в исследовании Десницкого, к музыкальному материалу антемов.

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что она способствует созданию целостного представления об английском антеме XVI — первой половины XVIII века, в теоретическом и музыкально-историческом осмыслении этого жанра, в формировании подходов к рассмотрению духовной музыки на библейский текст, а также в успешной адаптации достижений филологической науки для анализа музыкальных явлений.

Практическая значимость работы заключается в возможности использовать ее материалы и выводы для дальнейшего изучения антема, а также других

духовных жанров, основанных на библейских текстах, в русле апробированных в диссертации подходов. Данные диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории музыки и полифонии.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», неоднократно обсуждалась на ее заседаниях и была рекомендована к защите. Основные положения работы освещены в публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Кроме того, некоторые результаты исследования были представлены автором в докладе «Следование музыки за структурой псалма в Чандос-антемах Г.Ф. Генделя» в рамках международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование», проходившей в РАМ имени Гнесиных 26-27 ноября 2014.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, пяти глав, разделенных на параграфы, и Заключения, а также содержит Список литературы и Указатель имен.


Основное содержание работы

Во **Введении** дается обоснование актуальности, научной новизны и значимости исследования; представлена формулировка генеральной проблемы исследования и определение ее аспектов; содержится описание материала исследования и обоснование сделанного выбора, а также описание методов, задействованных в исследовании, принятые ограничения и допущения, картина современного научного знания в данной области. Здесь же приведено *уточнение относительно большого числа библейских текстов в русских переводах с английского языка*. Из-за встречающихся расхождений между доступными нам русскоязычными переводами Библии, опирающимися на греческий текст, и теми англоязычными переводами, которыми пользовались ав-

торы антемов, нами был предпринят подстрочный перевод английских текстов на русский язык с целью максимально точного анализа тексто-музыкальных связей. Эта же работа была проделана и для стихотворных переложений псалмов, которые являются, по существу, свободным поэтическим пересказом библейского оригинала.

Глава 1, «Возникновение антема», посвящена начальной фазе существования жанра, возникновение которого напрямую связано с Реформацией. В разделе *«Богослужебная музыка в предреформационный период»* дан краткий обзор основных тенденций в сфере церковной жизни и показано, что к моменту перехода от католицизма и англиканству, который приходится на начало 1530-х гг., английская церковная музыка приходит со стандартным набором жанров католического богослужения. Раздел *«Антем и современные ему тенденции церковного стиля»* содержит обзор новых жанров церковной музыки. Важнейшие из них — антем и кантикл. Показаны англиканские напевы (*Anglican chant*) — музыкальные формулы в четырехголосной аккордовой фактуре, использовавшиеся для пения во время богослужений и первые образцы антема, представленные в сборниках *Wanley* и *Lumley* (1546–1549), а также в *Certaine Notes* Джона Дэя (1560). В разделе *«Смена богослужебного языка как фактор музыкального стиля»* речь идет о том, что ходе Реформации были переосмыслены многие моменты богослужения, начиная с языка: это не могло не сказаться и на характере музыки, создаваемой для церкви. Отмечено соответствие музыки антемов призыву архиепископа Томаса Кранмера к силлабическому переложению библейского текста на музыку: «as nere as may be, for every sillable, a note» (насколько возможно, для каждого слога — нота). Рассмотрены и другие, более частные особенности нового церковного стиля. Одна из них — характерные начала песнопений со слабой доли или с синкопы.

В следующем разделе *«Нотопечатание и реформация»* рассматривается развитие нотопечатания в Англии, косвенно связанное с реформацией, и довольно поздно принявшее сколько-нибудь значительные объемы. Отмечена огромная по-

пулярность в Англии стихотворных переложений псалмов, получивших название «метрические» или «метризованные». Одному из подобных изданий посвящен раздел под названием «*”Полная псалтирь, переведенная на английский размер” архиепископом М. Паркером с музыкой Т. Таллиса*». Особого рода пунктуация, присутствующая в переводах Паркера, рассматривается как фиксация структуры параллелизма библейского стиха. Анализ текста, включающий обширные цитаты из Псалтири Паркера в нашем переводе, позволяет обнаружить проявления параллелизма, причем на разных уровнях: не только внутри строф, но и между строфами, находящимися на довольно большом удалении друг от друга. Здесь же рассмотрены написанные для первого издания Псалтири Паркера *The nine Psalm Tunes* Т.Таллиса — простейшие образцы антема, структура которых фиксировалась в виде числовой последовательности, соответствующей количеству слогов, например, 446.446.446.446 в Первом псалме Таллиса. В псалтири Паркера предложен простой план музыкального переложения метризованных псалмов: после стиха, исполняемого соло, должен звучать хоровой рефрен. Особенно интересно оформление текста в псалме 107(106), где выделены и обозначены группы стихов, попеременно исполняемых хором (*Quire*), средними (*The Meane*) и мужскими голосами (*The Rectors*). Все чередующиеся элементы текста набраны различными шрифтами, а рефрены дополнительно обозначены и «указующим перстом» . В работе приведены начальные страницы псалма по первому изданию Псалтири Паркера.

Глава 2, «Антемы конца XVI — первой половины XVII веков», посвящена новому периоду в истории английской музыки в целом и антема — в частности: началу эпохи барокко. То обстоятельство, что черты новой эпохи определились ранее всего в Италии, сказалось на значительной роли итальянских влияний, ощутимых в творчестве английских композиторов. Сопоставления некоторых антемов с сочинениями итальянских композиторов показывают, в каких формах проявлялись эти воздействия.

Начиная с конца XVI в. формируются две устойчивые разновидности антема, рассмотрению которых посвящен раздел «*Антемы полный (full) и стихо-*

вои (verse)». Полный антем — это сочинение для полного (full) хора а cappella или с инструментальным сопровождением, в котором нет разделов, написанных для солирующего голоса. Инструментальное сопровождение в полных антемах отсутствовало в ранних образцах. Оно никогда не входило в число обязательных элементов этой жанровой разновидности и, как правило, сводилось к *basso seguente*.

Стиховой антем, в отличие от полного, основан на чередовании стихов или полустихий 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*. Текст, распеваемый солистами, нередко повторялся в полном звучном хоровом изложении. Многие стиховые антемы сопровождалась не только органом, как полные. Они представлены в рукописях с виольным аккомпанементом, что, возможно, свидетельствует о предназначенности стиховых антемов для благочестивого времяпрепровождения вне церкви.

Основополагающий принцип стихового антема прослеживается уже около 1550 года в *Wanley Part books*, где встречается «та самая форма, в которой один и тот же стих молитвы поется дважды — в первый раз сольно, а во второй раз — 4-голосным хором»⁵. Важно заметить, что такого рода усиленный повтор представляет собой музыкальный эквивалент одного из приемов библейского параллелизма, а именно — *интенсификации*. Предлагаемые далее анализы стиховых антемов служат подтверждением этой аналогии.

Раздел «*Антемы Уильяма Берда*» посвящен сочинениям одного из наиболее выдающихся авторов церковной музыки первого двадцатилетия XVII века. Не следует забывать, однако, что Берд был католиком, и среди опубликованных сочинений Берда преобладает музыка для католического богослужения. Таким образом, Берд представляет, прежде всего, «неофициальную» церковную музыку Англии. Впрочем, имеется и англоязычная духовная музыка Берда — ряд сочинений (всего

⁵ Le Huray P. Music and the Reformation in England. Oxford: Oxford University Press, 1967. P. 217.

около 50), создававшихся в промежутке между 1563 и 1614 гг., которые были опубликованы в сборниках 1588, 1589, 1611 и 1614 годов. Здесь антемы соседствуют с произведениями других жанров, и не следует переоценивать их роль в общем корпусе духовных сочинений Берда. Мы оспариваем оценку Е.В. Карман, причисляющей все англоязычные сочинения Берда к антемам, прежде всего потому, что многие антемы Берда являются переработкой его же латинских мотетов. Нам представляется более верным склониться к точке зрения Уэйнрайта и других английских исследователей, которые, не преуменьшая значения антемов Берда как качественно нового этапа жизни жанра, связанного с освоением стихового стиля, говорят о том, что английская церковная музыка не была, прежде всего, для самого композитора, чем-то первостепенным. Новый стиховой стиль в его лучших проявлениях — прежде всего это тонкая взаимосвязь музыки и слова — демонстрирует замечательный пасхальный антем Берда *Christ rising again* для двух мальчиков-солистов, пятиголосного хора и виол, а также антем *My beloved spake* подробный анализ которого показывает композиционные особенности многочастного антема, включающего повторы инструментальных частей. Библейский параллелизм в тексте антемов Берда представлен такими типами как **повтор, условие, уточнение, основание** и др. В музыке **повтор** проявляется как буквальный или изменный повтор, а остальные типы параллелизма выявляются в более опосредованных формах. Например, в тексте антема *Sing joyfully* параллелизм типа **условие** выражается в перечислении: чтобы осуществить призыв «Воспойте радостно Богу» (пс. 81) нужно выполнить следующие указания: «Возьмите песнь и произведите бубен, приятную арфу и виолу». В музыке каждый из элементов перечня озвучен по-своему: «бубен» — повторением ноты, «приятная арфа» — подражанием игре на щипковом инструменте, «виола» — выразительной минорной каденцией.

Заключительный раздел «**Антемы современников Берда**» посвящен рассмотрению полных и стиховых антемов второй половины XVI — начала XVII в. Сходство полного антема с мотетом, традиционно отмечаемое исследователями, объясняется преемственностью антема по отношению к *мотету*. Смена богослужеб-

ного языка была причиной переработок, превращающих латинский мотет в английский антем. Один из примеров такого рода — антем Таллиса *With all our hearts*, представляющий собой контрафактуру его мотета *Salvator mundi* — рассмотрен в качестве примера такой практики. В full-антемах Уилкса заметно воздействие не мотетных, а *мадригальных* традиций. К их числу относятся антемы *Alleluia, I heard a voice* и *Hosanna to the Son of David*. Одна из кульминаций мадригальной линии в истории английского full-антема — весьма экспрессивное сочинение, называемое даже «церковный мадригалом», — *When David heard* Томкинса, на стихи 32-33 из 18 главы Второй книги царств, рассказ об оплакивании царем Давидом сына его Авессалома. Сдержанность ритма и отсутствие прямых контрастных сопоставлений сочетаются в музыке с намеренным нарушением правил голосоведения. В анализе подчеркнут такой характерный для многоголосия риторический прием как использование «неправильного полутона» между смежными голосами хоровой фактуры (вариант риторической фигуры *pathopoiia*).

Плавный и естественный ход развития английской музыки был прерван трагическими событиями гражданской войны и периода Английской Республики. Лишь после Реставрации музыкальная жизнь страны вновь войдет в мирное русло, чтобы в скором времени совершить новый взлет в творчестве Перселла.

Глава 3, «Антемы четырех поколений английских композиторов послереставрационного периода (вторая половина XVII — первые десятилетия XVIII века)», начинается с обзора десятилетнего периода Английской Республики, крайне неблагоприятного для музыкального искусства. Правительство, возглавляемое Оливером Кромвелем, опиралось на радикальную ветвь протестантизма — пуритан-индепендентов, и духовная жизнь Англии в этот период подчиняется чрезвычайно строгим аскетическим предписаниям пуритан. После Реставрации антем постепенно становится жанром исключительно церковной музыки, занимая место, аналогичное месту мотета в католической и протестантской традициях. После же введения композиторами в этот жанр черт концертно-

го стиля он сближается с такими итальянскими жанрами как концерт, оратория и кантата. На ряде примеров показан широкий спектр итальянских влияний.

Антем второй половины XVII — первых десятилетий XVIII века вошел в историю прежде всего как жанр, в котором плодотворно работали два величайших композитора: Перселл и Гендель. Антемы каждого из них составляют эпоху в истории жанра и требуют самостоятельного рассмотрения. В то же время общая картина существования изучаемого нами жанра складывалась и из сочинений других, весьма многочисленных композиторов, замечательные сочинения которых, несомненно, заслуживают внимания как исполнителей, так и исследователей. Следуя Букофцеру, мы выделяем четыре поколения композиторов, работавших в жанре антема начиная со времени Реставрации.

В разделе *«Первое поколение»* рассмотрено творчество композиторов, родившихся в конце XVI — начале XVII в., отмечены итальянские влияния. Среди примеров — оживленная ритмичность итальянской канцонетты, заметная, в частности, в *Hallelujah* из второй части антема Чайлда *O Lord, grant the king along life*: для сравнения приведен фрагмент канцонетты Аннибале Стабиле *Fuggite amanti Amor*. Показано и широкое присутствие хроматических «мадригалов». Среди примеров — мелодический скачок на звуках уменьшенной октавы (риторическая фигура *saltus duriusculus*) в Первом псалме из сборника *Choice Psalms* Генри и Уильяма Лосов, сопоставленный с ходом на тот же интервал из мадригала Карло Джезуальдо *Ardita zanzaretta* (появляющимся в несравненно более сложном гармоническом контексте). Прослежены и установленные черты формы антемов, которая теперь строится как последовательность небольших частей с характерной (не только для антема, но и для многих других жанров) сменой размера с 4-дольного на 3-дольный.

Раздел *«Второе поколение»* посвящен антемному творчеству композиторов, родившихся между 1610 и 1630 годами, чей творческий путь успел начаться до времени Английской Республики. Значительное место в музыкальной жизни Англии они начинают занимать после Реставрации, обогатив свой стиль

живым и непосредственным знакомством с музыкой континентальной Европы. Это поколение представлено именами Генри Кука, Мэттью Локка и Бенжамина Роджерса. Наиболее отчетливо новые для антема особенности музыкального письма проявились в сочинениях Локка, смело и свободно освоившего итальянскую манеру и обогатившего музыку антемов чертами концертного стиля. Во многих стиховых антемах Локка преобладает ансамблевое письмо: именно в камерных моментах звучания сосредоточены многие проявления новизны, связанные с более активным, чем раньше, использованием риторических фигур и прежде всего тех, музыкальное выражение которых связано с хроматикой. Сочетания голосов часто образуют и имитации с хроматическим ходом в качестве *punto* (мотива) имитации, и «неправильные» гармонические образования. **«Третье поколение»** — композиторы, родившиеся в конце 1640-х — начале 1650-х годов, начавшие свой творческий путь после Реставрации: Пелэм Хамфри, Джон Блоу, Майкл Уайс, Уильям Тернер и Генри Элдрич. В их творчестве наряду с итальянскими, осваиваются и французские влияния. При этом следует отметить и возвращение к некоторым чертам дореставрационного времени, что можно расценить как попытку найти органичное соединение заимствованных новаторств и традиционных для английской церковной музыки черт. Французские влияния показаны нами на примерах из антемов Хамфри, завершившего свое образование во Франции и Италии. Особенное внимание при рассмотрении антемов Хамфри уделено характерному для этого композитора преобладанию настроений сосредоточенности, порой глубокой скорби.

В разделе **«Четвертое поколение»** описано антемное творчество композиторов, родившихся около 1660 года и позднее, чей творческий путь начался в последней четверти XVII и начале XVIII века. Эти композиторы — непосредственные предшественники, а также современники Г.Ф. Генделя: Дж.Кларк, У.Крофт, Р.Крейтон, Дж.Хокинс, Т.Розенгрейв, У.Бойс, Дж.Уэлдон и М.Грин. Интересно отметить, что далеко не все сочинения композиторов четвертого поколения создавались с использованием ранее освоенных новшеств. Так, в начале XVIII в.,

наряду со стиховыми антемами для пения с инструментальным сопровождением, создавались и полные *a capella*. В их числе — коронационный антем Кларка *Praise the Lord, O Jerusalem* (1702, посвящен восшествию на престол королевы Анны), для 4-голосного хора. Кларк использует очень простое, хотя и необычное композиционное решение. В *полном* антеме применен принцип альтернативного чередования, важнейший для *стиховой* разновидности жанра.

В главе 4, «Антемы Генри Перселла», показана новая стадия существования жанра. Раздел *Full-антемы* посвящен относительно немногочисленной группе сочинений раннего стиля композитора, где встречаются образцы традиционного мотетного стиля. Текстom full-антема для 5, 6, 8 голосов может служить единственным стихом псалма, как в *Hear my prayer, o Lord* (пс. 102:1), где два полустушища и соответствующие им полифонические темы, составляют основную материал двойной имитации, выдержанной от начала и до конца антема. Для более структурированных образцов показательны части под названием *vers* в фактуре ансамблевого многоголосия, как в *O God, thou hast cast us out* на слова 60-го псалма. Анализ антема содержит сравнение с хором из оратории *Veni Sponsa Christi* Кариссими. В пункте «*Интонационная выразительность хорового письма*» показано наличие приемов голосоведения, отмечаемых обычно в *сольной* вокальной музыке. В пункте «*Гармонические приемы. Риторическая выразительность хорового письма*» подчеркнута концентрированное присутствие «неправильных полутонов» (риторическая фигура *pathoroiia*), приобретающих вид *перечения* в многоголосной фактуре.

В разделе *Стиховые антемы Перселла* подчеркнута присутствие приемов нового стиля. К обязательному органному сопровождению нередко присоединяются и струнные инструменты. 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 хоровое заключение ликующего или умиротворенного

характера. Для композиции стиховых антем Перселла характерно чередование инструментальной игры и пения. Общими признаками такой композиции можно считать: ▪ опору на стих или полустихье 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 размере, ▪ антифонные сопоставления в ансамблевых и хоровых частях и т.д. Специально отмечена роль хоровых частей в стиховых антемах Перселла: они выполняют, как правило, подытоживающую функцию, появляясь в конце произведения, а также довольно часто и в середине. Примером проработанной многочастной композиции в стиховом антеме служит *My beloved spake* — образец многочастности, образованной самостоятельными построениями от 4-5 тактов до 20-30. Принцип чередования здесь сочетается с выраженным стремлением к сквозной интонационной взаимосвязи частей. В пункте «Риторическая выразительность музыкального языка в сольных частях стиховых антем Перселла» отмечено, что внимание к деталям текста проявляется в стиховых антемах с еще большей настойчивостью, чем в полных. Показаны примеры интенсивного использования риторических фигур, частого сосредоточения их в пределах стиха или полустихья: таковы фигуры *exclamatio*, *climax*, *anabasis*, *katabasis*, *palillogia* и *suspirato*, использованные при передаче излюбленных Перселлом образов морской стихии, которая подчиняется лишь Творцу, в антеме *They that go down to the sea in ships* на текст из 107 псалма.


Раздел **Библейский параллелизм в антемах Перселла** продолжает наблюдения о взаимосвязи между структурой и образностью библейского текста и такими же параметрами музыкального воплощения этого текста. Для Перселла характерно проявление параллелизма *уровне всей композиции*, как это происходит в антеме *My song shall be alway* (стихи 1,5-10,14-15 из пс. 89), где границей разделов служит хоровая *Hallelujah*. На уровне двух больших разделов антема складываются те же отношения параллелизма, что и между стихами первого

раздела: *повтор* и *уточнение*, к которым присоединяется и *интенсификация*. Точно то же можно сказать и о музыке, которая во второй части антема словно проходит по второму кругу, но с добавлением двух небольших частей — инструментальной и сольной вокальной. Иными словами, в музыке присутствуют те же *повтор*, *интенсификация*, и даже *уточнение* (состава частей), что и в избранных композитором стихах псалма.

На уровне *отдельных частей* в антемах Перселла библейский параллелизм может проявляться весьма различно. В музыке мы находим как точное следование тексту, так и особого рода отклонение от него. Примером точного соответствия служит соло баса «Возвестите язычникам славу Его, и чудеса Его всем людям» из антема *O sing unto the Lord* на стихи из 96-го псалма. Тип параллелизма и в стихах, и в музыке, можно определить как *тождество* (А есть Б). Хотя полустигишья получают различное музыкальное воплощение — величественное и торжественное звучание соответствует словам о славе Господа, а удивительно виртуозное пение выделяет слова «Его чудеса», — приемы преподнесения текста очень сходны. Пример противоположного свойства — 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». Текст представляет собой параллелизм *уточняющего* типа (то А, которое Б), однако в музыкальной интерпретации присутствует параллелизм типа *контраст*. Перселл передает праведность Божьего суда через строгие пунктирные ритмы на повторяющемся звуке и выдерживание до-мажорного трезвучия на протяжении всех 12 тактов первого полустигишья. А «милость» передается противоположным образом — сменой лада, размера, резким переходом к усложненной мелодике и гармонии.

Глава 5, «Антемы Георга Фридриха Генделя» начинается с обзора антемого творчества композитора. Здесь выделяются две группы. Одна из них, связанная с королевской капеллой, Сочинения этой группы, предназначенные для торжественных богослужений с участием королевских особ, создавались Генделем периодически на протяжении почти сорока лет. Другая группа — это

более камерные сочинения, написанные для рядовых богослужений в королевской капелле или для придворных богослужений герцога Чандоса. Если в монументальных сочинениях, следуя английским церковным традициям, Гендель использует модель полного антема, то в более камерных антемах для герцога Чандоса обращается к стиховой разновидности. В разделе «**Чандос-антемы Генделя**» подчеркнута отличие этих сочинений от иной церковной музыки композитора: исполнительский состав сводится к достаточно немногочисленному оркестру и трехголосному хору, в котором отсутствуют альты; стиль отличается значительной экспрессивностью, часто с интимным, субъективным, лично ориентированным характером высказывания. В целом Чандос-антемы — потрясающие по силе воздействия сочинения, созданные на протяжении короткого времени: 9 из 11 антемов цикла написаны в 1717-1718 гг.

В разделе «**Тексты псалмов в Чандос-антемах**» показано, что Гендель использовал в этих сочинениях исключительно текст Псалтири. Несомненно, первое место принадлежит *хвалебным и благодарственным* стихам псалмов, призывам славословить Бога и поклоняться Ему. Гендель избегает таких стихов псалмов, в которых человек по тем или иным причинам оставлен Богом. Кроме того, практически никогда в Чандос-антемах не появляется просьба, обращенная к Богу: почти исключительно присутствуют благодарения или хвалы. Раздел «**Вносимые музыкой смысловые акценты, ключевые слова и образы**» содержит обзор ключевых слов и образов, которые Гендель никогда не оставляет своим вниманием. Прежде всего, это образы *восхваления*, которым часто соответствует изысканное, богато украшенное радостное пение, нередко включающее весьма характерную и легко узнаваемую фигуру в ритме . Еще одна распространенная формула хвалы — аккордовые восклицания в ритме амфибрахия. Среди любимых образов отмечено *пение* или *песнь*. Хотя *пение* в тексте псалмов родственно *хвале*, Гендель трактует эти два слова различно. Песнь и пение для композитора явление, скорее, из области внутреннего мира, своего рода проявление душевной жизни, нечто лирическое, тогда как хвала —

нечто в большей степени внешнее, отчетливо зримое. Характерно, что при исполнении *хваление* чаще всего звучит на *forte*, а *пение* — на *piano*; нередко звучит медленное пение под «перебор струн» в фигурациях скрипок. В заключительном параграфе «**Библейский параллелизм в антемах Генделя**» показано, что деление стиха на полустихия, обычное для структуры библейского стиха, получает у Генделя особенно отчетливое отображение. В самых разных музыкальных построениях заметно тяготение к двухчастности (двухфазности), конкретное воплощение которой зависит, главным образом, от типа параллелизма, присутствующего в тексте. В случае **противоположения** Гендель часто использует различный тематический материал, при таком виде параллелизма как **показ двух сторон одного и того же явления** композитор мастерски подчеркивает, с одной стороны, близость образов (к примеру, используя подобный тематизм), с другой же стороны и различия. Нередко вторым из полустихий Гендель использует более мощное музыкальное воплощение текста, чем в первом, за счет уплотнения фактуры, подключения хорового *tutti* и т.п., что соответствует типу **интенсификация**. Создавая выдающиеся образцы духовной музыки, Гендель ставил и творческие опыты, результаты которых впоследствии воплотились в его антемах для королевской капеллы и в ораториях. В этом смысле Чандос-антемы, являясь подлинными шедеврами духовной музыки эпохи барокко, в то же время могут быть названы своего рода «творческой лабораторией» Генделя.

В **Заключении** сформулированы выводы настоящего исследования:

1. Возникший вместе с английской Реформацией антем сделался одним из важнейших компонентов музыки для нового англиканского богослужения. Новые, порожденные Реформацией, черты сочетались в нем с традициями богослужебной музыки предшествующего времени. Начиная с первых образцов жанра, антем характеризуется весьма тесной связью между музыкой и словесным текстом. 2. Долгое время антем был жанром с двояким предназначением: он звучал и в церквях во время богослужения, к нему обращались и в домашних усло-

виях в минуты благочестивого досуга. 3. Диапазон музыкальных решений в антемах весьма широк, от простых, доступных каждому сочинений, до монументальных и весьма сложных, рассчитанных на профессиональных исполнителей. В целом же музыкальный язык антемов разного времени, как было показано в исследовании, соответствует особенностям английской музыки той или иной эпохи. 4. Взаимосвязь слова и музыки на разных стадиях существования антема была различной. Вплоть до конца XVI в. она реализовалась лишь на уровне структуры, когда определенный тип библейского параллелизма, присутствующий в тексте антема, отображался и на его форме. На следующих этапах, отмеченных итальянскими влияниями, риторическая трактовка библейского текста, как и тяга к звукоизобразительности, занимают главенствующее место, причем, как было показано в главах 3 и 4, риторические приемы, обычно отмечаемые в одноголосии, применяются и в хоровых частях. Таким образом, начиная с конца XVI в., взаимосвязь музыки и библейского текста реализуется на двух уровнях: музыка передает содержание ключевых слов и откликается на структуру стиха — основной единицы библейского текста, которая становится и единицей музыкальной формы, отграничивающей части антема. 5. В основных разновидностях антема — полный (*full*) и стиховой (*vers*) — воплощение библейского текста получило различные по музыкальным средствам, но совпадающие в основных чертах формы. 6. Библейский параллелизм как ключевая особенность библейских текстов находит свое неизменное воплощение в музыке антемов.

Настоящее исследование, посвященное эволюции антема как жанра, существование которого неразрывно связано с библейскими текстами, их структурными и образными особенностями, призвано обратить внимание музыковедов не только на интереснейший музыкально-исторический материал, но и на избранный в нашем исследовании аспект его рассмотрения. В перспективе дальнейшая разработка этой темы нам видится в изучении других музыкальных жанров, сочинявшихся на библейские тексты, с учетом феномена библейского параллелизма и его отображения в музыкальной форме.

Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Евдокимов, А.С. Смена богослужебного языка как фактор музыкального стиля: о некоторых чертах английской духовной музыки периода реформации / А.С. Евдокимов // Музыковедение. – 2015. – №11. – С. 29-35. – 0,35 п.л.

2. Евдокимов, А.С. «Полная псалтирь, переведенная на английский размер» архиепископом М. Паркером с музыкой Т. Таллиса / А.С. Евдокимов // Музыковедение. – 2017. – №1. – С. 21-31. – 0,67 п.л.

3. Евдокимов, А.С. Библейский параллелизм в Чандос-антемах Г. Ф. Генделя: о соотношении структур текста и музыки / А.С. Евдокимов // Музыковедение. – 2018. – №6. – С. 3-18. – 0,93 п.л.

Публикации в других изданиях:

4. Евдокимов А.С. Антемы Генри Перселла: библейский текст и особенности его музыкального воплощения // Современные проблемы музыковедения. – 2018. – №4. С. 1–38. – Режим доступа: <http://gnesinsjournal.ru/>. – 2,3 п.л.