

На правах рукописи



КАРМАН ЕЛЕНА ВИТАЛЬЕВНА

**АНГЛИКАНСКИЙ АНТЕМ XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКОВ:
КОМПОЗИЦИОННАЯ ТИПОЛОГИЯ И СТИЛИСТИКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2019

Диссертационная работа выполнена на кафедре истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Панкина Елена Валериевна**
кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Тарасевич Николай Иванович**
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», проректор по учебно-методическому объединению, профессор кафедры теории музыки

Мурашова Наталья Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет», заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», кафедра аналитического музыкознания

Защита состоится «13» июня 2019 года в 14:00 на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__» _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Работы, посвященные рассмотрению богатого именами и творческим наследием церковного музыкального искусства Англии, единичны в отечественном музыкознании, в отличие от английской музыкальной науки, в которой проявляется особый интерес к национальной религиозной музыке. Потенциалом ее изучения и многочисленными лакунами в представлении картины англиканского музыкального творчества определяется актуальность настоящей работы.

Степень разработанности темы исследования. В английском музыкознании внимание к истории английской церковной музыки отмечено на рубеже XIX–XX вв. в обзорных музыкально-исторических работах Х. Дэви, А. Миса, Э. Уэлкера, в трудах Ф. Дж. Кровеста, Э. Дикинсона, Г. Стеварта, В. А. Бэретта и П. Латкина, посвященных развитию музыки англиканской церкви с акцентом на творчестве Тая, Уайта, Таллиса, Берда, Гиббонса и др., а также Перселла – как вершинном явлении. Изучение англиканской музыки конкретных периодов актуализировалось во 2 половине XX в. в работах Э. Д. Макернесса, Х. Дирнли, П. ле Харея, П. Доу и др., было обобщено П. ле Хареем и Дж. Харпером. В XXI в. издаются научно-информационные справочники, среди них капитальный труд Р. Тербета с максимально полным каталогом сочинений, литературы, нотных изданий, дискографии творчества Берда. Охват исследовательских задач, качество методологической проработки разных аспектов англиканского музыкального творчества не является исчерпывающим и требует более глубокого проблемного аналитического освещения. В российском музыкознании ряд специальных исследований Н. В. Дуды, Е. С. Кофановой, С. Ю. Сигиды, Т. В. Смирновой, А. В. Переваловой посвящен светской музыкальной культуре Англии. Значительно меньшее внимание уделено жанрово-стилевым видам англиканской музыки; в данном отношении исключительное положение занимают публикации Н. В. Дуды и в особенности А. С. Евдокимова, рассматривающего эволюцию антема вплоть до первой половины XVIII в. с точки зрения воплощения библейских текстов.

Объектом исследования является жанр антема в творчестве английских композиторов XVI – первой половины XVII веков. **Предмет исследования** составляют композиционно-стилистические параметры произведений.

Цель исследования заключена в определении направлений композиционно-стилистической эволюции англиканского антема XVI – первой половины XVII веков с позиций его универсальных типологических качеств. Ее достижение реализуется посредством решения следующих **исследовательских задач**: 1) обзор исторических и религиозных условий формирования и бытования англиканского музыкального творчества; 2) рассмотрение музыкально-практической стороны англиканского богослужения и функционирования в ней антема; 3) анализ историко-терминологических аспектов, обозначение основных жанровых моделей; 4) характеристика текстовых источников антемов (библейские тексты в точном и вариантном воспроизведении и религиозная по-

эзия) и выявление методов и приемов работы с ними; 5) идентификация первоисточников текстов антемов, в том числе с установлением определенного исторического английского перевода Библии; 6) определение основных принципов мотетной композиции в английской музыкальной культуре и путей их претворения в полном антеме; 7) анализ вербально-композиционных, стилистических закономерностей версового антема; 8) выявление реализации в антемах художественных и композиционно-стилистических принципов многохорной концертной композиции как маркеров эволюции музыкальной стилистики; 9) изучение антемного творчества ведущих английских композиторов XVI – первой половины XVII веков с обозначением общих и индивидуальных стилистических особенностей музыкального письма; 10) рассмотрение образно-музыкального лексикона антемов на основе способов претворения музыкально-риторических средств.

Методологическая основа исследования заключается в эволюционном рассмотрении жанра антема, не только наиболее показательного для англиканской музыкальной культуры, но и являющегося неотъемлемой частью ренессансно-барочной мотетной традиции, отражающей тенденцию секуляризации языка церковной музыки рубежа XVI–XVII вв. В работе предлагается целостный подход к материалу с учетом общекультурного, музыкально-стилевого и вербально-смыслового аспектов и в опоре на метод историзма в представлении музыкальных феноменов. Методологические основания работы определяются традициями отечественного и зарубежного музыкознания в сфере изучения духовных вокальных жанров Возрождения и Барокко. Выявление композиционно-фактурной специфики жанровых разновидностей базируется на методологических принципах, выработанных русским музыкознанием и развернуто реализованных в исследованиях В. В. Протопопова, Т. Н. Дубравской, Н. А. Симаконной. Определение композиционно-стилистических закономерностей англиканской музыки, терминологических атрибуций в сфере тематизма и формообразования базируется на исследованиях Г. И. Лыжова, А. Л. Маклыгина, Н. И. Тарасевича, Н. В. Шиманского, М. И. Шинкаревой. Раскрытие особенностей композиторской работы с источниками вербальных текстов основывается на историко-типологическом и сравнительном методах. Ориентиром в процедуре анализа образно-музыкального лексикона антемов стали общепринятые интерпретации музыкально-риторических фигур, изложенные О. И. Захаровой, толковательные подходы Х. Майстера и Ю. К. Захарова, а также методологические положения А. А. Мальцевой.

Материал диссертационного исследования составили собрания антемов и других англиканских музыкальных композиций, изданные в период с XVI по XX вв. и содержащие произведения ведущих композиторов XVI – первой половины XVII веков – Кристофера Тая, Томаса Таллиса, Уильяма Берда, Орландо Гиббонса, Томаса Томкинса, Томаса Уилкиса. К ним относятся публикация Уильямом Сирисом богослужебного цикла Таллиса «The Actes of the Apostles» (1553); исторические издания XVII–XIX вв., в том числе второй выпуск «Cathedral Music» (1768) Уильяма Бойса, собрания музыки Таллиса –

«The Preces, Chants, Te Deum <...> as Set to Music by Thomas Tallis» (1870), Гиббонса – «A Collection of the Sacred Compositions of Orlando Gibbons» (1873), а также публикации 4-голосных композиций наиболее видных композиторов XVII–XVIII вв. – «A Collection of Madrigals and Motetts» (1815). Особое значение имеют выпуски англиканской богослужбной музыки, осуществленные в рамках академической серии «Musica Britannica», а именно монографический том антемов Уилкиса и собрания антемов разных композиторов. В связи с изучением текстов антемов оказалось необходимым обращение к различным английским переводам Библии 1535, 1537, 1540, 1560, 1568, 1611 гг. издания, «Книги общих молитв» 1546, 1550, 1552, 1559 гг. издания, а также собранию метрических версий псалмов Томаса Стернхолда, Джона Хопкинса и других авторов.

Положения, выносимые на защиту: 1) англиканская музыкальная культура имеет богатую традицию, заложенную в XVI в., и представлена множеством творческих фигур, причем различного вероисповедания. Среди многочисленной плеяды создателей богослужбной музыки первостепенное положение занимают Тай, Таллис, Берд, Гиббонс, Томкинс, Уилкис, в творчестве которых ярко обозначены типологические черты жанра антема; 2) антем является ведущим жанром англиканской музыкальной культуры изучаемого периода, ставшим неотъемлемой частью литургии в середине XVI в. и сохранившим музыкально-практическую актуальность по сей день как в церковном, так и в концертном исполнении; 3) в творчестве композиторов реформационного и постреформационного периодов сложились и утвердились два типа антема – «full» / полный и «verse» / версовый, основанные на принципах мотетной композиции; 4) национальная специфика антема определяется опорой на англоязычные тексты, в большинстве случаев из Библии (прежде всего, Псалтырь), в формах дословного цитирования, а также прозаической или метрической обработки. Тексты из богослужбных книг воспроизводятся, как правило, без изменений. Использование современной религиозной поэзии представлено единичными образцами; 5) в трактовке вербальной основы наблюдается охранительная тенденция, выраженная в строгом отношении к текстам первоисточников. Тексты антемов заимствуются, как правило, из официально разрешенных Священных книг; 6) антем, впитавший особенности англиканского литургического и общинного пения, на протяжении XVI – первой половины XVII веков претерпевает преимущественно музыкально-стилистическую эволюцию, выраженную в претворении приемов многохорной техники, принципов концертирования; 7) донесение образно-смысловой стороны вербальной основы антемов осуществляется с опорой на музыкально-риторические средства, значимость которых усиливается в творчестве композиторов от первого к третьему поколению, происходит расширение содержательной трактовки музыкально-риторических фигур и все более яркое применение иных общесемантических приемов передачи мыслей и образов словесного текста.

Научная новизна работы заключается, прежде всего, в специальном исследовании наиболее специфичного в англиканской музыкальной культуре

жанра антема XVI – первой половины XVII веков с точки зрения стабильных и мобильных черт композиции и стилистики. Не только материал, но и ракурсы его изучения определяют новизну работы, в которой, наряду со сравнительным анализом современных антему жанровых номинаций английской церковной музыки и с учетом исторически сложившейся типологии («full» и «verse»), расширены типологические параметры антема и рассмотрены их историко-стилистические характеристики с опорой на континентальные – мотетные и концертные принципы. В этом проявляются композиционно-стилистический, музыкально-семантический векторы развития антема, связанные с влиянием мотетной композиции, а также отражающие частную тенденцию «итальянизации» английского музыкального мышления, выразившуюся в обновлении верхового антема. Наряду со сквозной имитационной многораздельной организацией, в изучаемых антемах обнаружены проявления и логики песенной композиции. Впервые антемное творчество шести изучаемых композиторов становится объектом специального рассмотрения с точки зрения способов музыкально-риторического воплощения образно-музыкального лексикона.

Теоретическая значимость работы заключается в утверждении ценности англиканской музыкальной культуры XVI – первой половины XVII вв. в истории западноевропейской христианской музыки, в выявлении принципов композиционно-стилистического развития антема. Результаты исследования могут стать основой для дальнейшего изучения англиканского творчества.

Практическая значимость. Материал исследования может быть использован в музыкально-исторических и музыкально-аналитических предметных курсах в высших и средних профессиональных музыкальных учебных заведениях, а также будет полезен для более глубокого осмысления стилистики и содержания в практической деятельности вокально-хоровых коллективов.

Степень достоверности полученных результатов определяется привлечением обширного материала исследования: публикации англиканской литургической музыки XVI-XX столетий, издания переводов Библии реформационного периода, собраний метрических обработок псалмов, «Книги общей молитвы» в разных редакциях XVI-XVII веков.

Апробация результатов исследования. Положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки; Результаты исследования отразились в 11 статьях, 5 из которых – в журналах, рекомендованных ВАК РФ, и в выступлениях на всероссийской и четырех международных научных конференциях.

Диссертация соответствует **паспорту научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство**, в частности: п. 2 История западноевропейской музыки, п. 9 История и теория музыкальных жанров, п. 11 Музыкальная семиотика, п.27 Духовная музыка, п.28 Хоровая музыка.

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами и включает Введение, пять глав, Заключение, Список литературы и Приложение, содержащее сводные таблицы вербальных текстов антемов на английском языке с указанием первоисточника, текста антема и степени переработки в нем оригинала.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность избранной темы диссертации, охарактеризована степень ее научной разработанности в отечественной и зарубежной англоязычной литературе, обозначен материал исследования, сформулированы его цель и задачи, объект и предмет, научная новизна, методология, положения, выносимые на защиту; определена теоретическая и практическая значимость, приведены сведения об апробации и структура работы.

Глава I «Антем в англиканской культуре». В § 1 «*Терминологические обозначения и типология*» рассматривается этимология слова «антем» («*anthem*») как английской кальки позднелатинского слова «антифон» («*antiphona*»). Обозначаются первые случаи его введения в англиканскую литургию в XVI в., посредством Королевского постановления от 1548 г., направленного на реорганизацию службы в Линкольнском соборе и содержащего указание о замене латинских антифонов Деве Марии на посвященные Богу англоязычные антемы. При этом синонимичное использование обозначений «*anthem*», «*hymn*» и «*prayer*» свидетельствует о содержательной неопределенности жанрового наименования. Только к началу XVII в. термин «антем» упрочивается, активно используется в напечатанных и рукописных собраниях, обозначая хоровое полифоническое песнопение нравственно-религиозного содержания с опорой на тексты Библии (прежде всего, Псалтирь) и предназначенное для литургического исполнения. В 1662 г. он был добавлен во вводный раздел «Книги общих молитв» после третьего коллекта в Утрене и Вечерне.

В период формирования и распространения антема существовал ряд близких ему, но не тождественных жанровых явлений – «*part song*», «*sacred song*», «*consort song*», «*consort anthem*». Несмотря на некоторое разнообразие исторически сложившейся терминологии, в которой отчасти отразились и процессы взаимодействия антема с другими вокально-хоровыми жанрами, в современном музыковедении в целом доминирует единое видение двух основных композиционно-стилистических типов антема на основе исполнительского состава (вслед за английским музыковедением). Исторически более ранним типом является полный антем для состава от трех и более голосов без инструментального сопровождения (весь текст поётся ансамблем/хором). На основе подхода композиторов к трактовке текста выделяются две группы антемов – строфические и нестрофические. Полные строфические антемы написаны на масштабные поэтические переработки текстов Библии, включающие от четырех до десяти катренов и предполагающие повтор текста, как правило, по два катрена, на неизменяемую музыкальную строфу. Полные нестрофические антемы созданы на основе небольших поэтических и прозаических текстов и отличаются постоянным обновлением музыкального материала. Отметим, что диапазон варьирования композиционно-стилистических характеристик произведений полного нестрофического типа (масштабы и строение, фактурная организация, соотношение вербального текста и музыки) достаточно широк.

Версовый антем формируется несколько позднее полного, а именно во второй половине XVI в. С точки зрения исполнительского состава он характеризуется распределением вербального текста между сольными партиями с инструментальным сопровождением (орган или ансамбль виол) и хором, а стилистически обусловлен новыми тенденциями, генезис которых имеет сложную многосоставную природу.

§ 2 «Формирование англиканского антема в период Реформации. Первое поколение композиторов». Своеобразие деятельности первого поколения авторов антемов определяется противоречивой политикой Генриха VIII: объявив себя в 1534 г. главой независимой протестантской церкви, король не отменил догматы римской церкви и латинскую литургию. История англиканской богослужебной музыки отсчитывается с конца 1540-х гг., когда на престол восходит протестант Эдуард VI (1547). Богослужебная музыкальная практика регулируется «Королевским постановлением для Линкольнской церкви» (1548) и «Актом о единообразии» (1549, 1552). В результате в 1549 г. издаются «Книга общих молитв», первое полное переложение всех 150 псалмов для чтения и пения на английский язык Роберта Кроули («Псалтырь Давида»), а также первые нотные публикации англиканской музыки, в первую очередь «Полная книга псалмов» Джона Дзя («The Whole Book of Psalms», 1562, 2 изд. – 1563), содержащая 4-голосные гармонизации малоизвестных композиторов. В нотных рукописных книгах Уэнли («The Wanley Part-books», между 1549 и 1552 гг.), Ламли («The Lumley Part-books», 1549, 1552), в собрании «Известные песнопения» Джона Дзя («Certaine Notes», 1560, 1565) содержатся первые образцы антемов. Формирование антема как англоязычного варианта католического мотета сделало распространенной практику перетекстовки латинских песнопений. Ведущее положение среди композиторов англиканской музыки этого времени принадлежит Кристоферу Таю (ок. 1505–1573) и Томасу Таллису (ок. 1505–1585).

В § 3 «Англиканская музыка елизаветинской эпохи. Второе поколение композиторов» отмечено преобладание англоязычной духовной музыки и наращивание богослужебного репертуара во второй половине XVI – начале XVII вв. в связи с творчеством композиторов-елизаветинцев. Это поколение возглавляет выдающаяся фигура английской музыки – Уильям Берд (1540–1623) – лидер в создании антемов среди современников (около 50 образцов), часть из которых обладала престижными степенями бакалавра и/или доктора музыки, а также служила в Королевской капелле, характеризовавшейся высоким уровнем творчества и исполнительского мастерства.

§ 4 «Англиканский репертуар в контексте религиозных противоречий первой половины XVII века. Третье поколение композиторов». Специфика творчества весьма многочисленного третьего поколения композиторов во главе с Орландо Гиббонсом (1583–1625), Томасом Томкинсом (1572–1656) и Томасом Уилкисом (1575–1623) определяется религиозно-политическими особенностями правления Иакова I и Карла I. Решения Иакова I в религиозной сфере обострили противостояние между англиканской церковью и пуританами, которое носило преимущественно обрядовый характер, хотя в целом его правление отме-

чено подъемом английского музыкального искусства. В правление прокатолического короля Карла I придворные музыканты-англикане впитали и современные тенденции светской музыки, и пуританскую простоту. Поддержка королем англиканской церкви проявлялась в значительном увеличении количества композиторов, писавших антемы. Жанровое разнообразие их творчества определялось местом службы и должностью. Восемнадцать из сорока пяти рассмотренных музыкантов создавали, за редким исключением, только англиканскую церковную музыку, служа в различных соборах в качестве органистов и регентов. Среди музыкантов, служивших при дворе или в богатых домах, выделена группа композиторов-исполнителей, которые, наряду с антемами, создали множество сочинений светской инструментальной музыки. Большинство из них прошли схожий творческий путь: пение в соборном хоре, затем служба органистом и/или церковным регентом в крупных центрах – Лондоне (Вестминстер), Кембридже, Оксфорде, Кентерберии и в провинциальных городах.

Глава II «Текстовые источники и их трактовка». В § 1 «Текстовые источники» рассматриваются три их разновидности. Во-первых, это тексты библейские в виде точных цитат или авторских прозаических и поэтических обработок, чаще из книг Псалтырь, реже из других книг Ветхого и Нового завета, зачастую продублированных в «Книге общей молитвы», в том числе в качестве поминальных изречений похоронного обряда (раздел «Burial»). Композиторами использовались разные переводы Библии, выполненные в XVI – начале XVII вв.: Новый завет в переводе Уильяма Тиндэла (1525), «Coverdale's Bible» (1535), «Matthew's Bible» (1537), «Taverner's Bible» (1539), «Great Bible» (1539), «Cranmer's Bible» (1540), «Geneva Psalter» (1557) / «Geneva Bible» (1560), «Bishops' Bible» (1568), «Douay-Rheims Bible» (Новый завет – 1582, Ветхий завет – 1609, полное издание – 1610). Во-вторых, использовались точные цитаты кратких молитв – коллектов («collects») из богослужебной книги. В-третьих, обнаруживаются редкие случаи обращения к современной поэзии в виде свободных стихотворных размышлений на религиозные темы Уильяма Лейтона (1565–1622) и Джозефа Холла (1574–1656); в ряде случаев авторство текстов остается спорным или неизвестным.

Основным текстовым источником антемов является книга Псалтырь – лирическая религиозная поэзия, содержащая изложение основ догматики. С 1540-х гг. в Англии получила распространение практика поэтической обработки псалмов: таковы 7 покаянных псалмов в обработке Томаса Уайета («Certayne psalmes chosen out of the psalter of Daud», 1549), впервые осуществленная полная метрическая версия книги с мелодиями и гармонизацией Роберта Кроули («The Psalter of Daud <...>», 1549); стихотворные версии 150 псалмов, включающие неоднократно ранее опубликованные и весьма распространенные простые обработки Томаса Стернхолда, Джона Хопкинса и других авторов, изданы Джоном Дзем («The whole booke of Psalmes <...>», 1560). Основной объем стихотворных обработок псалмов выполнен преимущественно малозначимыми в истории английской литературы авторами, за исключением отдельных фигур – Томаса Уайета, Томаса Нортонна, Филиппа Сидни.

§ 2 «Методы работы с текстами». Подготовка к положению на музыку текстов осуществляется в соответствии с двумя ведущими методами – поэтизацией и прозаизацией, – определяющими применение ряда литературных приемов. К ним в первую очередь относится метроритмизация, подразумевающая переработку прозаического текста в организованное сочетание строк, основанное на рифмовке стихов и закономерной повторяемости количества ударных и безударных слогов в строке. Часто используется комбинаторика сегментов текста – перестановка отдельных слов и словосочетаний, обусловленная поэтической структурой. Применение синонимичной замены слов связано с адаптацией словесного текста к музыкальному ряду и вызвано стремлением авторов точнее передать желаемую мысль. Частные вербальные дополнения сопутствуют активно используемому приему расширения, нередко связанному с внесением необходимых для соблюдения рифмы слов, и также способствующему углублению, нюансировке выражаемого в тексте смысла. Прием же сокращения текстов используется реже.

В качестве вербальной основы антемов композиторы первого поколения – Таллис и Тай – избирают тексты как Ветхого (Пс. 30, 67, 79, 119, 130, 2 Паралипоменон, второканонические книги), так и Нового заветов (Евангелие от Иоанна, Послание к Колоссянам). Композиторы обращаются к разным переводам Священного Писания – прежде всего, Большая Библия в редакции Ковердейла, а также Ковердейловский, Женевский и Дуэ-Реймский переводы. Небиблейские вербальные источники представлены только молитвенником Лидли (Таллис, «O Lord, give thy Holy Spirit»). В целом значительно преобладают антемы, в которых точно воспроизводится вербальный первоисточник, не подвергаясь каким-либо изменениям.

В творчестве Берда как наиболее яркого представителя второго поколения авторов англиканские антемы выявлено более свободное отношение к текстам первоисточников: прозаические и поэтические обработки количественно преобладают над точным цитированием, обнаруженным только в 5 произведениях. В 17 произведениях тексты псалмов изложены в метрических вариантах, преимущественно анонимных. Поэтические переработки неодинаковы по степени дистанцированности между первоисточником и текстом антема. В одних случаях опора на какой-либо вариант перевода Библии выявляется довольно ясно, образуя метрическую вариацию, сохраняющую образно-тематическую и композиционную стороны текста оригинала. В других случаях степень дистанцирования от первоисточника увеличивается и влечет за собой изменения на структурно-композиционном и лексическом уровнях, удерживая только образно-тематическую общность, что затрудняет точное определение принадлежности текста антема к какому-либо варианту перевода Библии.

Прозаические переработки-вариации подразумевают сохранение основных параметров первоисточника с несистемными, эпизодическими изменениями отдельных сегментов текста. Изменение прозаических вербальных источников отличается меньшей степенью вмешательства в текст первоисточника.

У лидеров следующего поколения – Гиббонса, Томкинса и Уилкиса – ярко выражена тенденция к более строгому отношению к текстам первоисточника. Ее можно объяснить консервативностью англиканской церкви, прочно связанной с традициями римско-католической литургии, в отличие от других, более свободных по внутренней организации церковной жизни протестантских конфессий (лютеранство, кальвинизм). У англикан была предусмотрена определенная вербальная основа богослужения, прописанная в «Книге общей молитвы». Кроме того, Генрихом VIII, а затем Елизаветой I были установлены официальные переводы Библии, разрешенные для использования (Большая / Кранмеровская, Епископская). Расширение источников текстов наблюдается, напротив, в других жанрах, в том числе англиканской музыки, таких как «consort song» и «part song», которые имели двойное – светское и церковное – функционирование, и в которых зачастую использовались тексты из народной поэзии. В антемах Томкинса, Гиббонса и Уилкиса в большинстве случаев цитируются точно или, реже, с небольшими изменениями тексты из наиболее распространенной в XVI в. Большой (Кранмеровской) Библии. Более редки случаи обращения к Ковердейловской, Епископальной, Женевской Библиям и к библейским текстам в варианте изложения «Книги общей молитвы». Коллекты из нее используются без изменений. Композиторы также обращаются к изданным и распространенным метроритмическим обработкам псалмов Стернхолда и Хопкинса, Уильяма Уитингема и др. Ряд текстов до сих пор остается анонимным.

В § 3 «Религиозная поэзия как вербальная основа антемов» отмечается редкое использование современной духовной лирики (Уильям Лейтон, Джозеф Холл, Френсис Киндлмарш, Уильям Ханнис) в творчестве композиторов второго и третьего поколений.

Глава III «Стилистическая эволюция полного антема». § 1 «Формирование полного антема в творчестве Кристофера Тая и Томаса Таллиса». Кристофер Тай, выполнявший служебные обязанности руководителя хора и органиста Илийского собора и Королевского колледжа, наряду с масштабной композицией «Деяния Апостолов», создал 15 полных антемов в основном для 4-голосного мужского хора; исключение составляет 6-голосный антем «Christrising» и три 5-голосных, два из которых – контрафактуры латинских песнопений. Вербальной основой антемов Тая являются прозаические и строфически обработанные тексты книги Псалтирь и стихи из послания Апостола Павла к Колосянам, а также из второканонической Книги Товита, использующиеся в оффертории «Книги общих молитв». Композитор в своих антемах следует принципам многораздельной мотетной композиции с новым имитационным развитием каждого раздела, а также представляет иной – песенный – тип формообразования. Антемы Тая демонстрируют стремление обновить стилистические константы латинского мотета посредством ясной структурной организации антемов с использованием фактурно-тематических арок и вариантных или точных композиционных повторов.

Таллису, который также одним из первых начал писать музыку для новой англиканской литургии, принадлежат богослужебный цикл в дорийском ладу, 6 4-голосных псалмов (1567), а также 23 антема – 9 4-голосных композиций и 14 5-голосных, представляющих собой приспособленные к английским словам латинские мотеты, написанные, очевидно, в годы правления Эдуарда VI и Елизаветы I по долгу службы в Королевской капелле. В качестве вербальной основы антемов, наряду с псалмами, Таллис обращается к новозаветным текстам из Евангелия от Иоанна, Псалтыри и из молитвенника Лидли. Антемы создавались преимущественно на прозаические тексты. Большая часть 4-голосных антемов построена на чередовании имитационных разделов с разделами в простом или разнотемном контрапункте; два образца решены в простом 4-голосном контрапункте, подобно хоровым разделам 12-частного богослужебного цикла в дорийском ладу («Dorian Service»).

Посредством англоязычных контрафактур латинских мотетов антем усваивает закономерности «классической» мотетной техники: закругленная фразировка и плавность мелодических линий, обуславливающие интонационное единство, довольно широкий диапазон хоровой партитуры (более трех октав), многораздельность композиции, подчеркнутая сменами имитационных и разнотемно-контрапунктических построений с различной ансамблировкой голосов в условиях 5-голосия.

Произведения Тая и Таллиса репрезентируют как в целом стилистику ранней англиканской музыки, так и стилистику раннего полного антема. В опоре на закономерности мотетного письма сформировались специфичные для раннего этапа истории англиканского антема особенности, выраженные в преобладании музыкально-текстовой силлабики, продуманной композиционной организации с опорой на ясные устойчивые гармонические цезуры, зачастую в плотной, наполненной контрапунктической фактуре (с меньшей ролью имитационной полифонии), – все это обусловлено влиянием общинного пения в церкви, стремлением к стилистической простоте и, соответственно, большей исполнительской и слушательской, смысловой доступности материала. Кроме того, очевидно практически полное преобладание полных нестрофических антемов, что связано с предпочтением точного цитирования текстов Библии, столь принципиального для реформационного периода.

В § 2 «*Стабилизация типов полного антема в творчестве Уильяма Берда*» отмечено преобладание среди полных антемов нестрофического типа (32 образца), что обусловлено стремлением композитора, целиком полагающего словесный текст на музыку, в полноте отразить музыкальными средствами смысл законченного вербального фрагмента. Подобные антемы позволяют проявить творческую изобретательность в создании композиции, потенциально опирающейся как на прозаический, так и на поэтический тексты. В нестрофическом антеме несложно избежать ритмических искажений или редуцирования текста, которые могут возникнуть при подтекстовке в строфическом антеме.

7 полных строфических антемов имеют схожие стилистические решения с опорой на имитационно-полифоническое письмо. Для некоторых из них ха-

рактерна музыкально-текстовая репризность последнего раздела, связанная с влиянием на формообразование песенности, для других – сквозное обновление музыкального материала. Общее количество стрóf варьируется от 5 до 10. Вербально-текстовым сегментом целостного музыкального раздела, как правило, является двустишие или строка; однако, в ряде антемов наблюдается более крупное музыкальное членение словесного текста в связи с высокой развитостью полифонической фактуры, нивелирующей клаузулы.

Несмотря на то, что в творчестве Берда, охватывающего рубеж XVI–XVII вв., отражаются современные музыкально-стилевые тенденции («новая монодия», инструментальное начало), он, воспитанный в «старой» практике, остается глубоко укорененным в музыкально-стилевой традиции. Композитор использовал различные сочетания имитационной техники, разнотемной полифонии, контрапункта *simplex*, гибкой ансамблировки голосов. Вероятно, эти факторы сыграли свою роль в предпочтении Бердом полного антема.

§ 3 *«Стилистические новации в полном антеме на примере творчества Орландо Гиббонса, Томаса Уилкиса и Томаса Томкинса».* Творчество каждого композитора отличается своеобразием с точки зрения жанрового состава, что оказало влияние на музыкально-стилистические характеристики их антемов.

Гиббонс создавал преимущественно церковную музыку, оставив также ряд инструментальных и светских вокальных сочинений. Его антемное творчество, включающее свыше 40 произведений, характеризуется преобладанием версового типа над полным (11 образцов). Гиббонс, развивая мотетный имитационный стиль своих предшественников – Тавернера, Таллиса и Берда – создает антемы для 4-5 голосов, исключение составляет один 8-голосный антем, в котором особенно ярко проявляется контрапунктическое мастерство композитора. При этом ясное текст-музыкальное цезурирование большинства сквозных по музыкальному материалу антемов дополняется редким для композитора сглаживанием цезур между разделами антемов и двухчастным контрастным «O Lord, I lift my heart to Thee» с точной репризой второй части. В антемах Гиббонса отражены общестилевые для музыкального искусства рубежа XVI–XVII вв. тенденции, связанные со становлением новых композиционных закономерностей, усилением формообразующей роли гармонии и ритма, хотя прежние композиционно-стилистические подходы также практиковались.

В наследии Уилкиса, соотношение антемов разных типов примерно равное. Полные антемы разнообразны по стилистике и качеству: нормативны для композитора 5- и 6-голосные *a cappella* (с редким добавлением органа), при этом есть ряд 4-голосных и два 7-голосных антема. Церковную музыку Уилкис начал писать, очевидно, с 1601–1602 гг., заняв должность органиста и учителя певчих, и особенно после 1608 г., когда композитор перестал создавать мадригалы. Его англиканские произведения не публиковались при жизни, за исключением двух, вошедших в собрание Лейтона (1614). В связи с творчеством Уилкиса впервые действительно актуальным становится вопрос «итальянизации» англиканской музыки, что проявляется в очевидном влиянии мадригала на антем в творчестве композитора, который был одним из крупных мадригали-

стов своего времени (около 100 образцов). Это появилось в углубленном проникновении в смысл вербального текста, в выразительном подчеркивании слов и фраз посредством рельефного использования музыкально-риторических средств, а также ладово-гармонических и ярких фактурных контрастах. В целом искания композитора находятся в русле тенденции к доминированию музыкальных закономерностей в формообразовании. Своеобразие антемов Уилкиса заключено в мелодической изобретательности и, как следствие, более обобщенной музыкально-смысловой трактовке текста, что заметно в стремлении композитора избегать частого фразового цезурирования голосов в пользу музыкального объединения более крупных по смыслу фрагментов. Одной из сильных сторон его антемов и, в целом, творчества, является яркая музыкальная образность, развитая плотная контрапунктическая техника, более связанная с английской, нежели с итальянской традицией.

Томкинс внес огромный вклад в развитие англиканской богослужебной музыки, создав свыше 100 антемов. Примечательно, что среди мадригального наследия, в целом не столь значительного для композитора, им созданы сочинения, являющиеся светскими контрафактурами антемов. Большая часть антемов принадлежит к полному хоровому типу. В построении сквозных музыкальных композиций Томкинс опирается на строение текста, выделяя в качестве единицы словесные фразы и завершенные по смыслу предложения, которые ясно отмечает цезурой, в первую очередь, ритмической и гармонической. Разделы композиции выстраиваются по мотетному принципу с опорой на имитационное проговаривание единиц вербальной основы. При этом автор активно использует контрапункт *simplex*, разнообразные формы внутренней гибкой ансамблировки партий (в антемах от 4 и более голосов). При разнообразии в организации музыкальной ткани во всех антемах Томкинса наблюдается типичное для его письма использование канонических секвенций, бесконечных канонов, терцового дублирования партий и ритмической выразительности пропост.

В полных антемах композиторов третьего поколения выражается единая стилистическая идея, связанная с новым ощущением фактуры, разнообразной и нестабильной по количеству голосов. Наблюдается яркое отражение принципов многохорной композиции, концертных принципов соревновательности, состязательности, получающие воплощение в антемах в виде гибкой ансамблировки голосов, антифонного деления партий на полухория.

Эволюция полного антема отражает общестилевые тенденции в музыкальном искусстве XVI – первой половины XVII веков. Степень обновления стилистики, безусловно, определяется общим характером религиозной политики действующего правителя, профессионально-исполнительскими условиями и требованиями конкретного места службы композитора, жанровым составом его наследия. Развитие модели полного антема в творчестве Тая и Таллиса направлено в сторону увеличения фактурного объема, разнообразия полифонических приемов и выразительности ритмических средств. При этом к стабильным качествам полного антема относится забота композиторов об интонационном единстве и композиционной стройности произведений. Последнее выраже-

но в преобладании сквозной мотетной музыкально-текстовой организации с довольно ясным цезурированием между разделами, а также в привлечении дополнительных скрепляющих принципов (трехчастность, рондальность, концентричность), наличие которых объясняется как вербально-смысловой логикой антема, так и влиянием формообразования светских жанров.

Глава IV «Стилистическая эволюция версового антема». § 1 «Версовые антемы Уильяма Берда». В Англии первые образцы версовых композиций относятся к 1560–1570 гг. и принадлежат авторам, тесно связанным с королевской капеллой (Ричард Фэррент, Уильям Манди), поскольку одним из источников сольно-ансамблевой композиции являются не только метрические псалмы, но и елизаветинские ансамблевые песни («consort song») и спектакли мальчиков-хористов («choirboy play»).

Несмотря на заметное количественное преобладание во второй половине XVI в. версовых антемов в творчестве Натаниэля Джайлза и Джона Холмса (по 16 образцов), именно Берд, не являясь создателем нового версового типа, стал первым, кто наиболее полно раскрыл не только его музыкально-технический, но и художественный потенциал. Версовый тип антема в творчестве Берда представлен 10 образцами для 1 или 2 солирующих голосов с хором. Вербальные тексты 7 из них – библейские в прозаическом изложении, другие 3 имеют поэтическую основу. Встречается три варианта распределения библейских текстов относительно сольных и хоровых разделов – повторенное, сквозное и смешанное. Стабильна композиция антемов, основанная на чередовании преимущественно равномасштабных сольных и хоровых разделов. При этом в ряде антемов обнаружено масштабное преобладание сольных высказываний.

В центре внимания в § 2 «Обновление композиции и стилистики версового антема на рубеже XVI–XVII веков» находится важный этап в развитии версового антема, связанный с композиторами третьего поколения – Гиббонсом, Томкинсом и Уилкисом, которые стремились претворить духовные тексты в музыку с большим выразительным эффектом посредством ярких фактурных контрастов, разнообразных гармонических и мелодических средств, мотивных обобщений и перестановок как способа объединения антемной композиции.

Версовые антемы Гиббонса рубежа XVI–XVII вв. в период значительных стилевых изменений в музыкальном искусстве, имеют разные стилистические решения, опирающиеся на достижения предшественников, вбирающие принципы архитектоники песенного жанра, а также отражающие обновление композиционных закономерностей и мотетного письма. Последнему способствует возрастание количества солирующих голосов до 8 с их гибкой группировкой; хоровые разделы включают 6 или чаще 5 голосов.

Небольшая группа антемов выдержана в традиционном плане с равномасштабными сольными и хоровыми высказываниями. Хоровые разделы, повторяющие вербальный текст солиста(-ов), представляют собой фактурную, мелодико-ритмическую вариацию сольных высказываний. В ряде антемов Гиббонса используется композиция песенного типа с репризным повтором разделов, в других же претворяется тенденция, намеченная в антемном наследии

Берда – значительное возрастание протяженности сольных разделов, чередующихся с короткими «припевными» хоровыми репликами.

В антемном наследии Гиббонса наблюдается обновление, выраженное в возрастании количества солистов и протяженности сольных разделов, сближении со стилистикой оперного пения, включении в хоровую ткань приемов внутренней ансамблировки, являющихся признаком концертирования, введении тематических контрастов между *Versus* и *Chorus*.

Томкинс является автором 43 версовых антемов, в основу которых зачастую, наряду с библейскими текстами (псалмы, евангелия и послания), положены слова коллектов из «Книги общей молитвы», удобные для создания антемов на определенную тему. Известен исполнительский состав только 40 антемов с количеством солистов от 1 до 8. Среди них преобладают антемы с 1 (9 образцов) и 4 солистами (11 образцов); состав хора включает от 4 до 10 голосов со значительным перевесом 4-6-голосия.

Во всех антемах Гиббонса версового типа наблюдается явное преобладание силлабического соотношения слова и вокальной линии, как в сольных, так и в хоровых высказываниях, за исключением редких риторических по значению распевов и заключительных разделов «Amen».

Примечательно распределение сольных партий в антемах с 2-3 солистами по принципу постепенного увеличения солистов от 1 к 2, 1-2 – к 3. В антемах с 2 солистами вступление обеих партий, усиливающих заключительную мысль произведений, приходится на последний (-ие) *Versus* ('ы); партии изложены в виде имитационно-канонического диалога с включением секвенций и эпизодическим объединением голосов в дуэт. 3 солирующие партии объединяются композитором в имитационную ткань или контрапунктические ансамбли с перестановками голосов. В антемах же с количеством солирующих партий от 4 до 8 не используется логика последовательного добавления солистов, напротив, композитор с начальных разделов объединяет голоса в ансамбли.

Свидетельством концертного решения вокального многоголосия является введение учащенных респонсорных переключек ансамблей солистов и хоровых групп. Принцип построения версового антема (чередование сольных и хоровых эпизодов) становится фактурным приемом, который используется для утверждения общезначимой мысли, имени Господа. Для 6-10-голосных хоровых разделов характерна вариабельность состава: композитор использует разделение партий, временное выключение и включение голосов, и, отступая от строгих правил голосоведения, допускает параллелизмы и унисоны вокальных партий.

Глава V «Образно-музыкальный лексикон антемов». Отправные позиции для рассмотрения и поиска подходов к музыкально-риторическому анализу антемов содержатся в § 1 «Учения о фигурах в английской научной традиции». Во 2-ой половине XVI в. практические принципы отражения слова в музыке проникли в английское музыкальное мышление, на что повлияло и взаимодействие английской и итальянской мадригальной культур. Эти процессы не нашли цельного отражения в англоязычных трактатах Высокого Ренессанса, который можно рассматривать как период ранней риторики. Первые работы

по вопросам риторики появились при Генрихе VIII. В XVI в. в связи с ренессансными тенденциями и выработкой принципов английского национального литературного языка повысился интерес к античной грамматике и риторике (Леонард Кокс, Ричард Шерри, Томас Уилсон, Ричард Рейнольд, Генри Пичем-старший, Дадли Феннер, Абрахам Фронс, Георг Паттенхем). Общериторические принципы оказывали влияние на музыкальное мышление композиторов, проявляющееся как на композиционном, так и на интонационно-тематическом уровнях. При этом в английском музыкознании изучаемого периода не было специальных трудов, посвященных вопросам музыкальной риторики; первые обобщенные суждения о ней обнаруживаются в трудах Томаса Морли («*Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*», 1597), Генри Пичема-младшего («*The Complete Gentleman*», 1622), Чарльза Батлера («*The principles of musik*», 1636). Немногочисленные разработки вопросов музыкальной риторики отмечены в работах преимущественно конца XX в., в которых исследователи опираются на континентальный материал. Представляется целесообразным анализ семантических аспектов соотношения слова и музыки антемов в опоре на их словесно-образную типологию – славильные, учительные, скорбные, – прослеживая различия и пересечения на уровне музыкального языка между произведениями разных содержательных типов и выявляя стабильные и мобильные аспекты в применении средств музыкальной риторики композиторами разных поколений. Разнообразие и интенсивность в применении музыкально-риторических фигур и приемов обусловлены, прежде всего, содержанием антемов, а своеобразие их смысловой трактовки зачастую определено толкованием композитора.

§ 2-4 посвящены соответственно *славильным, учительным и скорбным антемам*. Славильные антемы авторов первого поколения характеризуются большим разнообразием фигур с их стандартным музыкальным претворением, а также прямым звукописанием образов словесного текста в рисунке партий. Ноэма, *repetitio*, нестандартно трактуемый *catabasis* в учительных антемах способствуют утверждению незыблемых Божьих истин. Прием параллелизма в псалмах отражается в вариантных повторах музыкальных разделов, а точное повторение словесных фраз и предложений получает различное образно-эмоциональное воплощение. Наиболее отчетливо черты раннериторического мышления проявляются в скорбных антемах. Тай достигает выразительности отдельных слов или вербальных построений, прежде всего, универсальными средствами музыкального воздействия – интервальным скачком, сопоставлением разных по музыкальному наполнению построений, отделенных паузами, а также вариантной повторностью. Таллисом такие образно-музыкальные акценты зачастую расставляются в опоре на контрапункт *simplex*.

Различна образная трактовка музыкально-риторических фигур в трех содержательных группах антемов Берда. Если в славильных и учительных антемах *catabasis* применяется для передачи темы следования за Богом, *anabasis* и распевы *circulatio* воплощают семантику радости и хвалы, то в скорбных фигура нисхождения приходится на слова о нападении врагов, скорбях и жалобах

души, а восходящее и круговое движение подчеркивают убежденность в истинах как опоре для скорбящего о своих грехах человека. В интерпретации фигуры *circulatio* акцент ставится на выражении идеи постоянства в разных аспектах христианской жизни и вечных качеств Бога. К указанной трактовке примыкает и речевая фигура *repetitio*, наиболее характерная для скорбных антемов, а в славильных она выделяет слова радости и маркирует декламационные обороты. Названные фигуры реализуются и в изобразительной функции. Во всех антемах Берд идентично трактует фигуру поема и распевы, выделяя ими соответственно важные мысли или слова вербального текста.

Широкий диапазон музыкально-риторических средств и их зачастую своеобразное претворение отличает антемы композиторов третьего поколения – Гиббонса, Уилкиса и Томкинса.

В славильных антемах Гиббонса фигуры *anabasis* и *exclamatio* применяются для передачи радостных призывов и в буквальном изобразительном значении. Практически не используются *catabasis* и характерные для музыкального славления юбилеи. Нечасты случаи обращения к поема, выражающей образ небесного покоя, единство хвалы и величие Бога; *repetitio* воплощает пребывание Бога на святом месте и смирение пред Ним. Гиббонс, обращаясь к иным приемам, важные сегменты вербального текста акцентирует длительностью, звуковысотной вершиной, усиливает эмоциональное воздействие слов введением бесконечных канонов, секвенционных повторений (*gradatio / climax*). Повторение идентичных музыкальных построений в некоторых антемах закрепляет основную мысль произведения и определяет его цельность.

Библейские истины Гиббонсом проповедуются преимущественно в повествовательной манере интонирования с опорой на волнообразное движение голосов; партия солиста в версовых антемах детально отражает структуру, интонации текста. Секундовые сдвиги на *repetitio* и ступенчатая секвенция служат для воплощения смиренной нужды о пощаде. В ряде антемов степенное имитационное изложение оттеняется контрастом хвалебных возгласов в контрапункте *simplex*. Донесение истин усиливается имитационно-канонической фактурой сольно-ансамблевых разделов. Посредством *gradatio* (в том числе в виде канонической секвенции) выделены смылосущие словосочетания. Образы жизни, воскресения, небес в антемах о Христе воплощены через *anabasis*, противоположные им понятия, а также фразы-отрицания – посредством *catabasis*. Редкое внедрение распевов только подчеркивает их выразительный эффект.

Музыкально-риторический облик скорбных антемов Гиббонса более умерен. Разнообразно претворены молитвенные взывания: горестные мольбы – *catabasis*, боязливые просьбы – приготовленными задержаниями, взывания и хвалебные восклицания – *exclamatio*. Различная фактурная плотность многоголосия (расположение, включение и выключение голосов), секвенционные повторы (*gradatio*), включение в преобладающий имитационный контекст эпизодов в контрапункте *simplex* (поема), – все это способствует еще более яркому акцентированию образов и мыслей вербального текста.

Подобно Гиббонсу, в ряде славильных антемов Уилкис концентрированно передает ключевую мысль посредством повтора рельефных вербально-музыкальных построений. Композитор обращается к приемам звукоподражания человеческому голосу и музыкальным инструментам и персонификации хоровой партии баса, звучащей от лица автора или персонажей вербального текста, вводит красочную последовательность созвучий, буквально отображающую настройку сердца человека на Божий лад («Gloria in excelsis Deo»).

Разнообразна трактовка фигуры *catabasis* в скорбных антемах Уилкиса, выражающая и внутренние горестные состояния, и внешние образы. Примечательно использование распевов *circulatio* на глаголах-состояниях, на наиболее важных, по мнению композитора, словах; распевы на словах радости и хваления особенно впечатляют на фоне преобладающей горестной эмоции антемов. Постоянство в покое, в любви выражено фигурой *circulatio* и бесконечным канонем. *Perpetitio* как дополнительное средство подчеркивает художественную функцию других музыкально-риторических фигур. К неординарным выразительным находкам относится постепенное приведение диссонирующего сочетания голосов к консонирующим терцовым созвучиям, очевидно, как отражение изменения качества интонирования. Среди рассмотренных антемов Уилкиса не обнаружено учительных.

За исключением нескольких примеров, Томкинс в учительных антемах уходит от буквальной трактовки фигур. Слова о жизни и порывы чувств приходятся на *anabasis*; *catabasis* служит для передачи не только образов смерти, но и успокоения в Боге, смирения. Разными смыслами наделяется *circulatio* – прощение грехов, преданность Евангелию и Божьему дому и другие. Посредством поема композитором расставляются смысловые акценты в вербальном тексте, а не только выделяются ключевые мысли произведения. Соединение поема и *perpetitio* придает большую убедительность звучания истинам. Конститутивный характер донесения истин осуществляется через синтез *perpetitio* и *gradatio*, основанных на повторности элементов. Фактурным контрастом имитаций и контрапункта *simplex* противопоставлены образы жизни и смертной окаменелости. Применение поема в антифонных переключках полухорий передает торжественный образ, а в респонсорных – выражает голос общины. Трактовка одних и тех же слов и выражений получает различное риторическое осмысление, зависящее от смысловой доминанты произведения. Все это многообразие средств умеренно и по смыслу точно передает назидательный тон вербального текста, не нарушая благоговейности литургии.

К особенностям музыкального-риторического языка скорбных антемов Томкинса относится редкое применение типичной для них фигуры *catabasis* и утвердительная «интонация» звучания. Распевы выделяют слова-маркеры уныния души. Вариативны средства передачи мольбы к Богу: секундовые обороты, мелодическое циркулирование или эмоционально сдержанное звучание *perpetitio* и поема. Разноплановая семантическая нагрузка фигуры поема, подчеркивающей качества Бога, горькие жалобы и молитвенную нужду человека; она наделяется и буквальным значением – синхронное звучание голосов уподобля-

ется объединению единомышленников. Томкинс неоднократно синтезирует разные музыкально-риторические фигуры и приемы (что присуще антемам разного содержания) для отображения развития мысли в вербальном тексте. В одном из случаев синтез *catabasis, repetitio* в контексте острых неприготовленных диссонансов и крупных длительностей выражает глубочайшую, с усилием переживаемую скорбь. Рисунок и длительности ритма передают различные эмоциональные состояния. Так, учащение ритмической пульсации с включением пунктира маркирует чувство радости. Скорбный тон антемов также оттеняется *anabasis* и *exlmatio* на словах, связанных с образами восходящего движения.

Музыкально-риторическая трактовка многочисленных славильных антемов Томкинса имеет большой диапазон – от образцов, практически лишенных образно-музыкальной рельефности, до эмоционально ярких, насыщенных фигурами и общесемантическими приемами способов воплощения вербального текста. Такое образно-эмоциональное многообразие, очевидно, можно оценить как обобщение Томкинсом опыта предшественников и современников.

Рассмотрение образно-музыкального лексикона антемов трех словесно-образных типов позволило выявить различную степень риторизации музыкальной ткани сочинений, а также тенденцию к усилению риторических качеств произведений от первого к третьему поколению. Обнаружено расширение палитры смысловых трактовок музыкально-риторических фигур и их гибкое взаимодействие. Помимо стандартного применения в прямом изобразительном значении и для выражения христианских понятий – жизни, вечности, смерти, упования, пребывания в Боге и других, музыкально-риторические фигуры зачастую становятся носителями нетипичной для них семантики, объяснимой смыслом конкретного произведения. Композиторы всех поколений также обращаются к общериторическим средствам в передаче образов и мыслей вербального текста, но у представителей третьего поколения их применение отличается большей яркостью и оригинальностью. Внимание к эстетико-выразительной функции музыкального текста в англиканской литургической музыке усиливается от Возрождения к раннему Барокко.

Заключение. Своеобразие англиканской музыки нашло концентрированное выражение в жанре антема. Формирование и утверждение его основных композиционно-стилистических типов, способов обработки и музыкального претворения вербальных текстов связано с творчеством крупнейших мастеров церковной музыки Англии XVI – первой половины XVII веков.

Становление и первоначальное развитие антема опирается на ренессансный полифонический стиль, реализованный в латинском мотете; он был приведен в соответствие с реформационными принципами и преобразен английским музыкальным мышлением, характеризующимся трепетным отношением к традициям. Далекая от планомерности, разнонаправленная в вопросах религии и искусства деятельность представителей королевских династий Тюдоров и Стюартов во многом определила динамику художественных ориентиров общества. Этот фактор, наряду с жанрово-стилевым контекстом английской музыки, а также процессы творческого музыкально-стилистического претворения

влияний европейских школ, выраженные в умеренном восприятии континентальных полифонических техник и интонационно-ритмических характеристик вокальных партий, определили направленность эволюции и историческую судьбу англиканского антема.

В XVI в. формирование и параллельное развитие двух композиционно-стилистических типов антема отразило общие процессы эволюции музыкального искусства. Облик полного антема обусловлен восприятием стилистики латинского мотета, практикой общинного пения и особенностями англиканской литургии. Принцип респонсорного пения, ориентация на сольное пение с инструментальным сопровождением на рубеже XVI–XVII вв. определили актуальность версового антема. Творчество Берда знаменовало собой этап стилистической зрелости обоих типов.

В развитии полного антема в творчестве Гиббонса, Уилкиса и Томкинса выявлен вектор в направлении новых форм изложения музыкального материала при разнообразии и нестабильности количества голосов. Их возрастание неразрывно связано с преломлением принципов многохорной композиции, концертной состязательности, получивших воплощение в организации партитуры с гибкой ансамблировкой и антифонным делением партий на полухория. Аналогичные закономерности обнаружены и в ансамблево-хоровых разделах версовых антемов, где наблюдается тенденция к значительному увеличению протяженности сольных высказываний.

При общей музыкально-стилистической направленности развития антема у некоторых авторов достаточно ярко выражены индивидуальные качества полифонического письма.

Творчество крупного мадригалиста Уилкиса, религиозное самосознание которого было довольно неопределенным, выразило тенденцию к «обмирщению» антема. Для него характерно стремление к преобладанию сугубо музыкальной логики, проникновение в антем черт мадригальных и песенных принципов организации музыкальной ткани. Гиббонс же вследствие преданности протестантизму и глубокой личной религиозности утвердил традицию создания богослужебной англоязычной музыки, при этом написав большее количество версовых антемов, обновил их композиционно-стилистическую канву, претворив в ряде произведений стилистику оперного ариозного интонирования, введя тематические контрасты между сольными и хоровыми разделами. Фактурное разнообразие антемов Томкинса сопровождалось типичным для его полифонического письма использованием канонических секвенций, бесконечных канонов, терцового дублирования партий и ритмической выразительности пропост.

В отличие от мобильности музыкально-стилистического плана, подходы к выбору вербальной основы антемов и методы работы с ней (поэтизация и прозаизация) оставались в целом стабильными. Почти абсолютно преобладают богослужебные и библейские тексты, прежде всего, псалмы.

При рассмотрении образно-музыкального лексикона антемов выявлены процессы усиления интенсивности применения музыкально-риторических средств в передаче разнопланового содержания антемов. В наследии компози-

торов первого поколения – Тая и Таллиса – наблюдается преимущественно стандартная трактовка музыкально-риторических фигур, что в особенности проявляется в славильных антемах, тогда как в учительных некоторые из них могут наделяться нетипичным смысловым наполнением. Раннериторическое мышление проявляется, за исключением прямого использования фигур восхождения и нисхождения, в универсальных музыкально-суггестивных средствах в скорбных антемах. Различна образная трактовка музыкально-риторических фигур в антемах Берда, помимо одноплановой трактовки поэта и претворения распевов как общериторического приема акцентирования значимых слов.

Своеобразие интерпретации более широкого арсенала музыкально-риторических средств характерно для авторов третьего поколения. Славильные антемы Гиббонса, насыщенные фигурами восхождения, отличаются редким использованием юбилейных и поэта, а также средств, способствующих выделению и утверждению мысли и эмоции, что свойственно письму Уилкиса. Как в учительных, так и в скорбных антемах встречается обычное применение фигур, но обнаруживаются и индивидуальные выразительные эффекты: тонко отражается структура и смысловая логика вербального текста в сольных партиях учительных антемов в канонической имитации, разнообразно музыкальное воплощение слов молитв в скорбных антемах. Образная рельефность произведений Уилкиса достигается персонификацией хоровой партии и красочными последовательностями созвучий. Учительные антемы Томкинса характеризуются частым применением фигур утверждения, интонационно-мелодической повторности, в ряде случаев синтезируемых с респонсорной и антифонной фактурой. Учительным и скорбным антемам присуще различное претворение идентичных вербальных лексем, определяемое главным смыслом произведения или его части. Композитор при передаче горестных мыслей и чувствований вместо фигуры нисхождения обращается к иным средствам: в стремлении правдиво и концентрированно передать образно-эмоциональную логику вербального текста он соединяет по горизонтали и вертикали разные музыкально-риторические фигуры и приемы, подчеркивая выразительность их звучания ритмической рельефностью. Обобщение многообразных музыкально-риторических трактовок обнаружено в многочисленных славильных антемах Томкинса.

В XVI – первой половине XVII вв. англиканский антем обретает собственное стилевое «лицо»; он отмечен умеренностью стилистической эволюции с общим удержанием подходов к вербальной основе. Общая картина антемного творчества ведущих композиторов XVI – первой половины XVII веков позволяет констатировать как удержание типологических качеств жанра, так и стабилизацию подвижных стилистических параметров, действующих не вопреки, а в согласии с установлениями англиканской музыкальной литургии.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. Карман, Е. В. Историко-терминологический и композиционно-стилистический аспекты англиканского антема / Е. В. Карман // Научное мнение. – СПб.: Книжный дом, 2015. – № 5. – С. 89–94. (0,5 п.л.).

2. Карман, Е. В. Музыкальная риторизация текста в славильных антемах Уильяма Берда / Е. В. Карман // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 8 (58). – Ч. I. – С. 85–90. (0,5 п.л.).

3. Карман, Е. В. Музыкально-риторические фигуры в скорбных антемах Уильяма Берда / Е. В. Карман // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2015. – № 3 (32). – С. 169–174. (0,5 п.л.).

4. Карман, Е. В. Версовы антемы Орlando Гиббонса / Е. В. Карман // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2018. – №1 (19). – С. 91–98. (0,5 п.л.).

5. Карман, Е. В. Полный антем в творчестве Томаса Томкинса / Е. В. Карман // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2018. – №1 (30). – С. 18–26. (0,5 п.л.).

2. Публикации в сборниках материалов международных конференций

6. Карман, Е. В. Версовы антемы Уильяма Берда / Е. В. Карман // Искусство глазами молодых: материалы III Международной (VII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. – Красноярск: КГАМИТ, 2011. – С. 106–113. (0,7 п.л.).

7. Карман, Е. В. Стилистические особенности раннего англиканского антема / Е. В. Карман // Жизнь музыки (к 110-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского). – Вып. 2: Материалы Международной научно-практической конференции 22–24 ноября 2016 г. / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, Уфимский гос. ин-т искусств им. З.Г. Исмагилова: ред.-сост. К. В. Зенкин, Е. Р. Скурко, В. А. Шуранов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. – С. 123–138. (0,6 п.л.).

3. Другие публикации

8. Карман, Е. В., Панкина, Е. В. Тексты псалмов в антемах Уильяма Берда / Е. В. Карман, Е. В. Панкина // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2013. – № 2. – С. 18–24. (0,5 п.л.).

9. Карман, Е. В. Англиканский антем: к постановке исследовательской проблемы / Е. В. Карман // Материалы Четвертой студенческой музыкально-теоретической конференции. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2010. – С. 48–51. (0,2 п.л.)

10. Карман Е. В. Образно-музыкальный лексикон учительной группы антемов Уильяма Берда / Е. В. Карман // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3 (93). – С. 45–49. (0,5 п.л.).

11. Karman, E. V. Socio-political, geographic and professional contexts of creativity of the authors of the Anglican anthems of the first third of the XVII century / E. V. Karman // European Journal of Arts. – Vienna: «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, 2016. – № 3. – Pp. 32–37. (0,5 п.л.).