

Карман Елена Витальевна

ОБРАЗНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЛЕКСИКОН УЧИТЕЛЬНЫХ АНТЕМОВ УИЛЬЯМА БЕРДА

В статье раскрывается своеобразие образно-музыкального лексикона учительных антемов Уильяма Берда. Рассматриваются значение антемного творчества композитора и его музыкально-риторическая специфика в контексте взаимодействия английской и итальянской мадригальных культур. Выявлены объем и степень применения музыкально-риторических средств, соответствующие наставническому тону вербальных текстов антемов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2015/3/12.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (93). С. 45-49. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2015/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

заботиться о домашнем питомце. Хорошо развитые свойства внимания и его организованность определяют общую успеваемость младших школьников.

Таким образом, проблема внимания младших школьников существует, и дети нуждаются в развивающей деятельности, большем внимании со стороны родителей и педагогов. Только с помощью взрослых младший школьник сможет стать более внимательным.

Список литературы

1. **Выготский Л. С.** Развитие высших психических функций. М.: Просвещение, 1960. 500 с.
2. **Зинченко П. И.** Непроизвольное запоминание. М.: Директмедиа Паблишинг, 2010. 717 с.
3. **Обухова Л. Ф.** Детская (возрастная) психология. М.: Российское агентство, 1996. 374 с.
4. **Овчарова Р. В.** Практическая психология образования: учеб. пособие для студентов. 4-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2008. 448 с.
5. **Сапогова Е. Е.** Психология развития человека. М.: Аспект пресс, 2001. 460 с.
6. **Уманский Л. И.** Психология организаторской деятельности школьников. М.: Просвещение, 1981. 197 с.

ON THE PROBLEM OF DEVELOPING JUNIOR SCHOOLCHILDREN'S ATTENTION

Kalinina Tat'yana Valentinovna, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor

Matveeva Mariya Alekseevna

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod (Branch) in Arzamas

kalininatv@list.ru; matveeva2013m@yandex.ru

The article analyzes the problem of developing junior schoolchildren's attention, determines its importance in the implementation of educational activity by a child. In the course of the conducted experimental study the level of the maturity of children's attention is revealed. On the basis of the received data a complex of actions and measures on developing junior schoolchildren's attention was compiled. An adult's role in developing junior schoolchildren's attention is considered.

Key words and phrases: problem of attention; junior schoolchildren; attention; attention development; educational activity.

УДК 783.9

Искусствоведение

В статье раскрывается своеобразие образно-музыкального лексикона учительных антемов Уильяма Берда. Рассматриваются значение антемного творчества композитора и его музыкально-риторическая специфика в контексте взаимодействия английской и итальянской мадригальных культур. Выявлены объем и степень применения музыкально-риторических средств, соответствующие наставническому тону вербальных текстов антемов.

Ключевые слова и фразы: Уильям Берд; англиканская музыка; антем; музыкальная риторика; псалом.

Карман Елена Витальевна

Новосибирский музыкальный колледж имени А. Ф. Мурова

elenakrmmn@yandex.ru

ОБРАЗНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЛЕКСИКОН УЧИТЕЛЬНЫХ АНТЕМОВ УИЛЬЯМА БЕРДА

Культура англиканского антема возникла в середине XVI столетия в связи с острой необходимостью пополнить песнопениями на английском языке «Книги общинных молитв» 1549 и 1552 годов – богослужебные книги, включающие таблицу и календарь псалмов и уроков, порядок Утренней и Вечерней молитв, интроиты, коллекты, тексты посланий апостолов и евангелия для праздничных богослужений, а также описание форм совершения церковных обрядов (крещение, вечеря, венчание и др.). В связи с этим антемы стали создавать Роберт Джонсон (ок. 1500 – 1560), Уильям Манди (ок. 1528 – ок. 1591), Джон Шеппард (1515-1558), Томас Таллис (1505-1585), Кристофер Тай (ок. 1505 – 1573), Уильям Берд (1540-1623) и другие композиторы XVI века. В это время наблюдается музыкальное обновление гимнов – от воспроизведения стилистики франко-фламандского мотета начала XVI века до возникновения приблизительно с середины 1560-х годов стиля так называемого *verse-антема*¹, предполагающего чередование сольных разделов с инструментальным сопровождением и фрагментов для полного хора. Антем (пер. с англ. *anthem* – гимн) закрепляется как хорвое полифоническое сочинение религиозно-нравственного содержания с опорой на тексты Библии.

¹ Карман Е. В., 2015

¹ Термин *verse-anthem* является общеупотребительным в английской исследовательской литературе, например: [6, p. 236; 7, p. 125].

Среди композиторов этапа формирования англиканского антема выделяется фигура Уильяма Берда, находящаяся у истоков этого процесса. Его вклад в развитие антема определяется не только объемом творчества (более 50-ти произведений), но и качественными процессами, связанными с идейно-религиозными, тексто-смысловыми, музыкально-стилистическими параметрами.

Уильям Берд в течение всей своей композиторской жизни обращался к жанру антема. В его биографии выделяются два этапа, связанные с работой в Линкольне и Лондоне. Первую церковную должность, обязавшую Берда писать антемы, он получил 25 марта 1563 года в Линкольне – городе, активно вовлеченном в события Реформации. Так, ещё в 1540-е годы здесь выделилась оппозиция, выступавшая против молитвы святым и требовавшая понятности богослужения. В результате в Королевском постановлении 1548 года, предназначенном именно для Линкольнского собора, было выражено требование заменить латинские антемы Деве Марии и другим святым на антемы, адресованные Богу на понятном всем английскому языке: «Они впредь не будут петь или декламировать какие-либо антемы нашей Деве Марии или другим Святым, но только нашему Богу, и не на латинском языке; но, выбрав лучшее и более созвучное христианской религии, они должны перевести то же самое на английский язык...» [5]. Антем вводился после коллект в Заутрене и Вечерне, заменив общую (народную) молитву Деве Марии. В Линкольне Уильям Берд создал множество опубликованной позже (благодаря предоставленному Берду и Таллису королевой Елизаветой I 15-летнему патенту на издание (1575-1590)) церковной музыки, включающей не только латинские мотеты, но и так называемые метрические псалмы, позже обозначенные как антемы.

Наиболее плодотворным для Берда стал период творчества в Лондоне (1572-1593), где композитор занимал престижную должность руководителя Королевской капеллы и разделял обязанности придворного органиста с Томасом Таллисом. В связи с женитьбой на католичке Берд принял католичество, создав при этом около пятидесяти английских песнопений и издав два монографических сборника (“*Psalmes, Sonnets and Songs*”, 1588; “*Songs of Sundrie Natures*”, 1589), в которых были впервые опубликованы как новосочиненные, так и написанные ранее антемы.

С 1593 по 1623 годы композитор работал преимущественно в области латинской церковной музыки, что отмечено рядом изданий (“*Mass for Five Voices*”, ок. 1595; *Gradualia ac cantiones sacrae*. L.: Thomas East, 1605; *Gradualia seu cantionum sacrarum, liber secundus*. L.: Thomas East, 1607). В 1610-е годы Берд вновь обратился к антемам, которые издал в своем третьем монографическом сборнике (“*Psalmes, Songs, and Sonnets...*”, 1611). Также Берд написал в это время четыре антема на духовные стихи поэта-современника Уильяма Лейтона, вошедшие в собрание “*The Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soul*” (1614).

Этот опыт обращения к небиблейским текстам, несомненно, нужно расценивать как исключительный случай для Берда. Основным текстовым источником его антемов служит книга из Ветхого завета Библии – Псалтырь, так как она является не только примером лирической религиозной поэзии, но и содержит важные богословские истины. Композитор использует тексты 26-ти псалмов, а также фрагменты книги Исаия и новозаветных посланий апостола Павла (к Римлянам и 1-е послание к Коринфянам).

Время творчества Уильяма Берда в области жанра антема приходится на период перерастания ренессансных художественных принципов в барочные, отличающийся , повышенной значимостью риторикой, когда влияние , ораторского искусства на музыку стало , особенно эффективно и широкоохватной [2, с. 9]. В это время возрастает внимание к коммуникативной функции музыки, к её содержательной диалогичности в связи исполнителя и слушателя. Происходят формирование и кристаллизация , говорящих, музыкально-риторических оборотов в вокальной, связанной со словом, музыке: пара , риторика – поэзия (словесная музыка) сменяется на ансамбль , риторика – музыка (музыкальная поэзия).

Во второй половине XVI века практические принципы отражения слова в музыке проникли в английское музыкальное мышление, на что во многом повлияло взаимодействие английской и итальянской мадригальной культур: в собраниях Николая Юнга “*Musica transalpina*” (1588 и 1597) публикуются итальянские мадригалы с переводом текстов на английский язык¹, а в , Первом сборнике итальянских мадригалов, приспособленных для английской музыки (“*The First Set of Italian Madrigalls...*”) Томаса Уатсона (1590) мадригалы подтекстованы английскими стихотворениями. Опыт освоения итальянского мадригала с его яркими изобразительно-выразительными риторическими средствами воплощения слова обогатил музыкальный лексикон английской музыки, что ярко проявляется в творчестве Берда – первого мадригалиста Англии – и мастеров его поколения: Томаса Батесона (1570/75-1630), Джона Беннета I (1575/1580-1599/1614), Томаса Морли (1557/58 – после 1602), Томаса Уилкиса (1576-1623), Джона Уилби (1574-1638) и др.

Эти процессы не нашли последовательного и цельного отражения в английских трактатах Высокого Ренессанса – эпохи, которую можно рассматривать как период ранней риторики, когда практическое применение музыкально-риторических оборотов ещё не получило теоретического осмысления. Как известно, подробные , каталоги музыкально-риторических фигур и руководства по их применению появляются только в начале XVII столетия. При этом примечательно, что ключевые в данном отношении немецкие трактаты, такие как “*Musica autoschndiastik*” Иоахима Бурмейстера (1601; расширенный вариант – “*Musica poetica*” (1606)), “*Synopsis musicae novae*” Иоганна Липпиуса (1612), “*Musices practicae*” Иоганна Нуция (1613) основываются на итальянском материале. В Англии первые работы, посвященные вопросам литературной, поэтической риторики, появляются уже во времена Елизаветы I: “*The Art*

¹ Включает 4-, 5-, 6-голосные мадригалы Маренцио, Лассо, Феррабоско, де Монте, а также два мадригала Берда.

Rhetorique” (Искусство риторикѣ) Томаса Уилсона (1553), “The Garden of Eloquence” (Сад красноречия) Генри Пичема-старшего (1577), “The Arte of English Poesia” (Искусство английской поэзии) Георга Паттенхема (1589). Однако самые обобщенные суждения о музыкальной риторике впервые можно обнаружить только в музыкально-эстетическом трактате “The Complete Gentleman” (Совершенный джентльмен) Генри Пичема-младшего (1622).

Это относительное невнимание к осмыслению риторической практики, которое мы наблюдаем в английской культуре XVI-XVII веков, отсутствие рефлексии спустя века повлекли за собой, как следствие, аналогичную, в целом, ситуацию в современном музыковедении. Немногочисленные разработки вопросов музыкальной риторики, относящиеся преимущественно к 1980-90-м годам, в основном опираются на материал континентальных, а не английских композиторов, например, работы¹ Г. С. Джонстона (Похоронная музыка и риторика в Германии XVII столетия), У. Элдера (Гийом Дюфай как музыкальный оратор), Дж. Эндерса (Музыка, произнесение и риторика памяти в Remède de Fortune Г. Де Машо), М. Фромсона (Соединение музыки и риторики: структурное моделирование в итальянском мотете контрреформации). Исключением составляют работы Р. Тофта и Р. Уэллса, посвященные вопросам вербальной и музыкальной риторики в лютовневой арии и песне конца XVI века. В ряде трудов обсуждаются общие музыкально-риторические проблемы, например: Музыка и риторика в английских источниках начала семнадцатого столетия и Фуга и риторика Г. Г. Батлера, Фигуры риторики / фигуры музыки? Б. Вickers, Музыка, число и риторика в раннем средневековье и Слова и музыка в Средневековье: песня, рассказ, танец и драма, 1050-1350 Дж. Стивенса, Ut oratoria musica в письмах теоретиков ренессансной музыки Б. Уилсона, Неподозреваемое красноречие: история отношений между поэзией и музыкой Дж. А. Уинна².

Сложившаяся ситуация, при которой музыкально-риторические процессы рассматриваются фактически без внимания к ансамблево-хоровым сочинениям английских авторов, не может служить основой для отрицания правомерности музыкально-риторического подхода к их наследию рубежа веков и, в частности, творчеству Уильяма Берда³, тяготеющего к яркой рельефной музыкальной трактовке вербального текста церковных сочинений. Поэтому представляется правомерным и необходимым анализ семантических, риторических аспектов соотношения слова и музыки в его антемах.

Мы считаем целесообразным рассмотрение антемов в опоре на их естественную словесно-образную типологию – славильные, учительные, скорбные. В центре нашего внимания находится учительная группа антемов, обладающая ярко выраженной спецификой и представленная пятнадцатью образцами: “Blessed Is He That Feares the Lord”, “Christ Rising Again”, “O Lord, Who in Thy Sacred Tent”, “How Shall a Young Man”, “I Have Been Young”, “Right Blest Are They”; “Behold How Good a Thing”, “I Have Longed for Thy Saving Health”, “I Laid Me Down”, “Lord Make Me to Know”, “My Soul Oppressed with Care”, “Prevent Us O Lord”, “Teach Me, O Lord”, “Unto the Hills Mine Eyes I Lift”, “When Israel Came out of Egypt” – последние 9 – произведения, передающие глубокое упование на Бога.

Учительным антемам придавалось особое значение в чине литургии, поскольку в период Реформации передача истинного библейского учения в проповеди особенно ясно осознавалась как основной компонент богослужения⁴. Учение о проповедях изложено в 35-м пункте 39-ти Статей англиканского вероисповедания (“39 Articles of Religion”, 1563): проповеди должны читаться в церквах старательно и отчетливо, чтобы они были понятны народу. К Статье прилагается список обязательных тем проповедей: “Of the Right Use of the Church” (О правильной традиции Церкви), “Against Peril of Idolatry” (Об опасности идолопоклонства), “Of the Repairing and Keeping Clean of Churches” (Об исправлении и сохранении чистоты Церкви), “Of Good Works: First of Fasting” (О добрых делах: о посте), “Against Gluttony and Drunkenness” (Против обжорства и пьянства), “Against Excess of Apparel” (Против излишеств в одежде), “Of Prayer” (О молитве), “Of the Place and Time of Prayer” (О месте и времени молитвы), “That Common Prayers and Sacraments Ought to Be Ministered in a Known Tongue” (Общинные молитвы и Причастия должны проводиться на известном языке), “Of the Reverend Estimation of God's Word” (Об авторитете Слова Божия), “Of Alms Doing” (О делах милосердия), “Of the Nativity of Christ” (О Рождестве Христа), “Of the Passion of Christ” (О страданиях Христа),

¹ Оригинальные названия работ приведены в следующей сноске в последовательности, соответствующей их порядку в тексте абзаца.

² G. S. Johnston: *Funeral Music and Rhetoric in Seventeenth-Century Germany*, 1987; W. Elders: *Guillaume Dufay as Musical Orator*, 1981; J. Enders: *Music, Delivery, and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut's Remède de Fortune*, 1992; M. Fromson: *A Conjunction of Music and Rhetoric: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet*, 1992; R. Toft: *Music a Sister to Poetry: Rhetorical Artifice in the Passionate Ayres of John Dowland*, 1984; R. Wells: *The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song*, 1984; G. G. Butler: *Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources*, 1980; G. G. Butler: *Fugue and Rhetoric*, 1977; B. Vickers: *Figures of Rhetoric / Figures of Music?* 1984; J. Stevens: *Music, Number and Rhetoric in the Early Middle Ages*, 1992; J. Stevens: *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, 1986; B. Wilson: *Ut oratoria musica in the Writings of Renaissance Music Theorists*, 1995; J. A. Winn: *Unsuspected Eloquence: a History of the Relations between Poetry and Music*, 1981.

³ Упомянем в связи с этим работу Т. В. Смирновой, в которой рассматривается реализация музыкально-риторических закономерностей в английских инструментальных ансамблях рубежа XVI-XVII веков [3].

⁴ Недаром самым первым и непоколебимым требованием Реформации является принцип *sola scriptura*, а в 39-ти Статьях англиканского вероисповедания после пяти первых Статей, излагающих Евангелие, шестой пункт посвящен утверждению достаточности Священного Писания для спасения.

“Of the Resurrection of Christ” (О Воскресении Христа), “Of the Worthy Receiving of the Sacrament of the Body and Blood of Christ” (О достойном принятии Причастия Тела и Крови Христовой), “Of the Gifts of the Holy Ghost” (О дарах Святого Духа), “For the Rogation Days” (Для дней молебствия), “Of the State of Matrimony” (О супружестве), “Of Repentance” (О покаянии), “Against Idleness” (Против праздности), “Against Rebellion” (Против бунта).

Не все эти темы отражены в бердовских антемах, поскольку они базируются, по большей части, на текстах Нового завета, тогда как антемы писались, преимущественно, на ветхозаветные Псалмы (хотя достаточно часто Псалтирь цитируется авторами Евангелий и Посланий Нового завета). В текстах учительных антемов мы находим соответствие идеям проповедей, содержащих нравственные уроки (о делах милосердия – “Blessed Is He That Feares the Lord”, “Right Blest Are They”) и выражающих истины Божьего Слова (о Воскресении Христа – “Christ Rising Again”, об исправлении и сохранении чистоты Церкви – “O Lord, Who in Thy Sacred Tent”, “Behold How Good a Thing”, об авторитете Слова Божия – “Teach Me O Lord”, “How Shall a Young Man”).

Поскольку эти произведения имеют целью назидание общины истинами Библии, в них важны не яркость, а ясность донесения смысла текста, не разнообразие, а адекватность средств выразительности. При этом антемы неодинаковы по музыкально-риторическому наполнению, что обусловлено образной и смысловой спецификой их вербальной основы.

Сразу отметим отсутствие риторики в музыкальном материале “Teach Me O Lord” и “When Israel Came out of Egypt”. В первом случае это продиктовано монотемным вербальным текстом¹, жанрово-танцевальной природой материала (метр 6/4, вариантно-тематическое повторение музыки при обновлении текста). Во втором случае антем с повествовательно-описательным текстом² целиком основан на контрапункте *simplex* и вариативном повторе тонально-тематического построения (II-2).

Основным в большинстве антемов этой группы является утверждение идеи Божьего созидания и сохранения верующих через постоянное действие Его обетований. Эта идея зачастую выражена посредством фигуры *circulatio*. Особенно выделяется антем “Behold How Good a Thing”, который пронизывает мысль о непрерывном благословении Богом места пребывания в мире и согласии, воплощенная фигурой *circulatio*, скрепляющей материал всего произведения.

Применение распевов разной направленности связано со стремлением особенно подчеркнуть смысл слова, являющегося ключевым в вербальной фразе или в тексте всего антема. Слова, выражающие прощение грехов, обещание сохранять и оберегать праведника, выделены преимущественно нисходящим распевом. Тема же защищенности верующего Святым, Милостивым и глубоко Справедливым Богом, дарующим вечную жизнь, находит выражение в волнообразных распевах, порою очень продолжительных. Таким способом композитор, очевидно, стремится особенно подчеркнуть слова, отражающие качества Бога.

Соответственно закрепленной семантике фигуры *anabasis*, распевы восходящей направленности подчеркивают слова жизни, благословений, восхваления. Композитор также использует *anabasis* для обобщенного выражения радости об отсутствии разногласий и о заботе Бога о праведнике. Семантика радости в учительных антемах, кроме того, выражается движением голоса по трезвучному мотиву с опорой на квинтовую, рамку.

Тесная связь в Псалмах идей избавления от греха и Божьих обещаний раскаявшимся обуславливает применение идентичных музыкальных средств для их претворения: композитор обращается к фигуре *catabasis*, представленной во всех случаях в контексте имитационного изложения. Мотив, основанный на нисходящем пентахорде, в двух образцах (“How Shall a Young Man”: *prone to ill* – , склоняемый ко злу; “My Soul Oppressed with Care”: *be eased of my pain* – , облегчи мою боль) выражает не само зло, но уклонение от него, не саму боль, но избавление от неё. В ином же случае (“Blessed Is He That Feares the Lord”: *mighty on Earth shall be* – , сильным на Земле будет) Берд, очевидно, обращением к тому же обороту на других по смыслу слова показывает, что благословенное потомство будет даровано тем, кто сохранит себя от зла.

В большинстве случаев (например, в антеме “Right Blest Are They”: *whose wicked sins* – , чьи порочные грехи, *whose defaults are covered* – , чьи согрешения покрыты, *nor in his sprite deceit is found* – , и в Духе Его обмана не найдено) фигура *catabasis*, выражающая смысл конкретных слов, приобретает вид кратких оборотов, также выражая идею прощения, покрытия грехов никогда не предающим Богом.

Мысль о жизни в Боге, поэтически воплощенную в хождении путями Его, Берд также претворяет целенаправленным восходящим (*anabasis*; “Blessed Is He That Feares the Lord”: *he walketh in his ways* – , он ходит Его путями) или нисходящим движением (“My Soul Oppressed with Care”: *my ways unto thee* – , мои пути в Тебе).

¹ Псалом 119:33-38: , Укажи мне, Господи, *путь уставов Твоих* (здесь и далее курсив наш – Е. К.), и я буду держаться его до конца. Вразуми меня, и буду *соблюдать закон Твой*, и хранить его всем сердцем. Поставь меня *на стезю заповедей Твоих*, ибо я возжелал её. Приклони сердце моё *к откровениям Твоим*, а не к корысти. Отврати очи мои, чтобы не видеть суеты; животвори меня *на пути Твоем* (Синодальный перевод).

² Псалом 114:1-7: , Когда Израиль вышел из Египта, дом Иакова – из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею Его, Израиль – владением Его. Море увидело и побежало; Иордан обратился назад. Горы прыгали, как овны, и холмы, как агнцы. Что с тобою море, что ты побежало, и с тобою, Иордан, что ты обратился назад? Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы? Пред лицом Господа трепещи, земля, пред лицом Бога Иаковлева (Синодальный перевод).

В ряде антемов наиболее важная мысль псалма выделяется посредством фигуры *noema*. В “I Laid Me Down” композитор подчеркивает фразу, в которой поясняется, как осуществляется поддержка Богом человека – через ангелов (“His Angels Pitched Me Round About” – , Его Ангелы окружали меня!). Аккордовое изложение слов *doth cleave unto the dust* (, расколота в прахѣ), очевидно, призвано отобразить удары молота, раскалывающего сердце в прах; в последнем примере (“Prevent Us O Lord”: *that in all our works, begun, continued, and ended in thee* – , так как все наши труды, начавшись, продолжаются и завершаются в Тебе!) народ, вопрошая к Богу о помощи, подтверждает правомочность просьбы тем, что он постоянно пребывает в Нем. В “Christ Rising Again” фигурой *noema* выражены сила Христа над смертью и грехом (*death from henceforth hath no power upon Him* – , смерть отныне не сильна над Нимѣ; *to put away sin* – , чтобы прогнать грехѣ), контраст тем смерти (аккордовая фактура) и воскресения и жизни (имитационная полифония).

Если для акцентирования важной мысли на более крупном композиционном уровне Берд прибегает к фигуре поема, то на частном уровне отдельные значимые слова, открывающие или замыкающие вербальную фразу, он подчеркивает ярко-репрезентативными средствами – крупными длительностями, включением кварто-квинтового скачка и неоднократным имитационным повтором мотива.

Музыкально-риторические фигуры в учительных антемах используются как в выразительном, так и в прямом музыкально-образном значении. Так, мы видим *catabasis* во фразах и словах, содержащих образы падения, опускания, старения (“Behold How Good a Thing”: *that fell* (, падаетѣ), *and did descend upon his beard* (, стекает на его бородуѣ), *the mountains doth relieve* (, с гор спадаетѣ)). Подобным же образом употребляется *anabasis*: скачок на октаву или очерчивание восходящей септимы в начальном мотиве фразы изображают края одежды священника Аарона (“Behold How Good a Thing”: в тексте антема говорится о мире между братьями, который сравнивается с драгоценным бальзамом, стекающим на бороду Аарона и , края его одежды – *his garment skirts until*), высокую гору (“O Lord, Who in Thy Sacred Tent”: *and holly hill* – , и святой горѣ), поступенное движение мелкими длительностями – излияние драгоценного бальзама (“Behold How Good a Thing”: *the precious balm* – , драгоценный бальзамѣ) или обращение взора псалмопевца на возвышенность (“Unto the Hills Mine Eyes I lift” – , на возвышенность мои глаза я поднимаюѣ).

Таким образом, в музыкальном материале дидактических антемов сочетаются умеренность музыкально-риторических средств, соответствующая наставническому, проповедническому тону, и профессиональная изобретательность композитора, проявляющаяся в искусном выделении важных и красочных, зримых мыслей и слов яркими интонационными образностями.

Список литературы

1. **Большой библейский словарь** / ред. У. Элуэлла и Ф. Камфорта. СПб.: Библия для всех, 2005. 1504 с.
2. **Захарова О. И.** Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
3. **Смирнова Т. В.** Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков: дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 180 с.
4. **Христианство:** энциклопедический словарь / ред. кол.: С. С. Аверинцева (гл. ред.) и др. М.: Большая российская энциклопедия, 1993. Т. 1. 863 с.
5. **Harper J., Huray P., Daniel R. T., Ogasapian J. K.** Anthem [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2001. CD-ROM.
6. **Lutkin P. C.** Music in the Church. Milwaukee: The Young Churchman Company, 1910. 274 p.
7. **Walker E.** History of Music in England. Oxford: Clarendon Press, 1907. 364 p.

IMAGINATIVE MUSICAL LEXICON OF WILLIAM BYRD'S DIDACTIC ANTHEMS

Karman Elena Vital'evna

Novosibirsk Musical College named after A. F. Murov

elenakrnm@yandex.ru

The article reveals the peculiarity of the imaginative musical lexicon of William Byrd's didactic anthems. The meaning of the composer's anthem oeuvre and its musical rhetorical specific in the context of interaction between the English and the Italian madrigal cultures are considered. The scope and extent of using musical rhetorical means corresponding to the tutorial tone of the verbal texts of the anthems are identified.

Key words and phrases: William Byrd; the Anglican music; anthem; musical rhetoric; psalm.