

Карман Елена Витальевна

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИЗАЦИЯ ТЕКСТА В СЛАВИЛЬНЫХ АНТЕМАХ УИЛЬЯМА БЕРДА

В статье раскрывается своеобразие образно-музыкального лексикона славильных антем Уильяма Берда. Рассматриваются вопрос формирования англиканского антема, значение антемного творчества композитора и его музыкально-риторическая специфика в контексте взаимодействия английской и итальянской мадригальных культур. Выявлены особенности применения музыкально-риторических средств, соответствующие хвалебному тону словесного текста антем.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/8-1/21.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 8 (58): в 3-х ч. Ч. I. С. 85-90. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/8-1/

© 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: hist@gramota.net

«Волю к власти» следует рассматривать как способность к самовластвованию, где в «единстве трех составляющих воли: могу, хочу, должен, конститутивным будет “я могу”» [8, с. 222]. Власть над собой – это процесс постоянного совершенствования и развития, от самовластия до самообладания. Самообладание как волевая характеристика включает волевые качества, направленные на подавление отрицательных эмоций. Самообладание связано с самоконтролем и саморегуляцией эмоционального поведения. Саморегуляция предполагает формирование сильной личности через волевое участие, что позволяет индивиду раскрывать собственные резервные возможности, развивать творческий потенциал. В результате должен получиться творец собственной (внутренней) вселенной, который, создавая новый мир внутри себя, проецирует его на существующую действительность и созидает новый мир на благо общества. Только личность, способная владеть собой, может управлять миром. У власти должны стоять личности-творцы, созидатели, отдающие себе отчет в том, что в их руках судьбы государства, мира, ориентирующиеся на вечные идеи добра, любви, красоты, истины. Власть считают инструментом политика, потому очень важно, в чьих руках находится данный инструмент. Политик должен соответствовать образу мудрого правителя, воплощающего коллективную власть, действуя от имени большинства, направлять деятельность и поведение людей, социальных групп и классов на основе права, с помощью знаний, авторитета, традиций для решения основных задач, стоящих перед обществом.

Список литературы

1. **Аристотель.** Политика // Аристотель. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 376- 644.
2. **Гоббс Т.** Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1991. Т. 2. 735 с.
3. **Исаченко Н. Н.** Идея сверхчеловека – путь от ressentимента к возвышению индивида // Фундаментальные исследования. Пенза: ИД «Академия естествознания», 2014. № 11. Ч. 10. С. 2309-2312.
4. **Каверин С. Б.** Потребность власти. М.: Знание, 1991. 64 с.
5. **Кант И.** Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. 709 с.
6. **Лассуэлл Г.** Психопатология и политика / пер. Т. Н. Самсоновой, Н. В. Коротковой. М.: Издательство РАГС, 2005. 352 с.
7. **Лурье С. Я.** Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования. Л.: Наука, 1970. 664 с.
8. **Ницше Ф.** Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / пер. Е. Герцык. М.: Культурная Революция, 2005. 880 с.
9. **Ницше Ф.** Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 829 с.

“WILL TO POWER” AS A PRINCIPLE OF DOMINANCE

Isachenko Nadezhda Nikolaevna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Tyumen State Oil and Gas University
isnadezhda@pochta.ru

The article reveals the content of the concept “power”, which has interdisciplinary nature. The author examines different approaches to identifying factors that form power. Special attention is paid to the problem of self-domination as the highest manifestation of power. The paper shows that the basic element of self-domination is a will as an ability to control consciously one’s own consciousness and actions. The researcher concludes that self-domination is a complicated process requiring self-improvement. Power should belong to the best; personalities-creators should be in power.

Key words and phrases: power; “will to power”; dominance; self-domination; self-improvement; internal control; formation.

УДК 783.9

Искусствоведение

В статье раскрывается своеобразие образно-музыкального лексикона славильных антем Уильяма Берда. Рассматриваются вопрос формирования англиканского антема, значение антемного творчества композитора и его музыкально-риторическая специфика в контексте взаимодействия английской и итальянской мадригальных культур. Выявлены особенности применения музыкально-риторических средств, соответствующие хвалебному тону словесного текста антем.

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

Карман Елена Витальевна

Новосибирский музыкальный колледж имени А. Ф. Мурова
elenakrtnn@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИЗАЦИЯ ТЕКСТА В СЛАВИЛЬНЫХ АНТЕМАХ УИЛЬЯМА БЕРДА[©]

Творчество Уильяма Берда охватывает вторую половину XVI – начало XVII века, то есть период перерастания ренессансных художественных принципов в барочные, период, отличающийся «повышенной значимостью риторики», когда влияние «ораторского искусства на музыку» стало «особенно эффективно

и широкоохватно» [2, с. 9], когда происходили формирование и кристаллизация «говорящих», музыкально-риторических оборотов в связанной со словом музыке.

Эти процессы не нашли цельного отражения в английских трактатах эпохи Высокого Ренессанса. В Англии первые работы, касающиеся вопросов поэтической риторики, появляются уже при правлении Елизаветы I (“The Art Rhetorique” («Искусство риторики») Томаса Уилсона (1553), “The Garden of Eloquence” («Сад красноречия») Генри Пичема-старшего (1577), “The Arte of English Poesia” («Искусство английской поэзии») Георга Паттенхема (1589)); самые обобщенные суждения о музыкальной риторике впервые обнаруживаются только в музыкально-эстетическом трактате “The Complete Gentleman” («Совершенный джентльмен») Генри Пичема-младшего (1622).

Это невнимание к осмыслению риторической практики в английской культуре XVI-XVII веков повлекло за собой, спустя века, в целом аналогичную ситуацию в современном музыковедении. В ряде трудов обсуждаются общие музыкально-риторические проблемы, например: “Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources” (1980) и “Fugue and Rhetoric” (1977) Г. Г. Батлера, “Figures of Rhetoric/Figures of Music?” (1984) Б. Викарса, “Music, Number and Rhetoric in the Early Middle Ages” (1992) и “Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350” (1986) Дж. Стивенса, “*Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theorists” (1995) Б. Уилсона, “Unsuspected Eloquence: a History of the Relations between Poetry and Music” (1981) Дж. А. Уинна. При этом немногочисленные аналитические разработки вопросов музыкальной риторики, относящиеся преимущественно к 1980-1990-м годам, в основном опираются на творчество континентальных, а не английских композиторов (“Funeral Music and Rhetoric in Seventeenth-Century Germany” Г. С. Джонсона (1987); “Guillaume Dufay as Musical Orator” (1981) У. Элдерса; “Music, Delivery, and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut’s *Remède de Fortune*” (1992) Дж. Эндерс; “A Conjunction of Music and Rhetoric: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet” (1992) М. Фромсона). Исключения составляют работы Р. Тофта, анализирующего риторику арий Джона Доуленда (“Music a Sister to Poetry: Rhetorical Artifice in the *Passionate Ayres* of John Dowland” (1984)), и Р. Х. Уэллса, посвященные вербальной и музыкальной риторике в елизаветинской лютневой песне (“The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the *Elizabethan Lute-Song*” (1984)).

Данная ситуация не может служить основанием для отрицания правомерности музыкально-риторического подхода к вокальному наследию английских композиторов рубежа веков, когда, несомненно, практические принципы отражения слова в музыке уже сложились, на что во многом повлияло освоение итальянского мадригала с его яркими изобразительно-выразительными риторическими средствами воплощения слова, обогатившими лексикон английской музыки. Итальянские мадригалы, переведенные на английский язык, публиковались в собраниях Николая Юнга “*Musica transalpina*” (1588, 1597; включает 4-, 5-, 6-тиголосные мадригалы Маренцио, Лассо, Феррабоско, де Монте, а также два мадригала Берда), подтекстованные английскими стихотворениями – в «Первом сборнике итальянских мадригалов, приспособленных для английской музыки» (“The First Set of Italian Madrigalls...”) Томаса Уатсона (1590). Это взаимодействие ярко проявляется в творчестве Уильяма Берда – первого мадригалиста Англии – и у мастеров его поколения – Томаса Батсона (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. Поэтому представляется оправданным и необходимым анализ семантических, риторических аспектов соотношения слова и музыки в антемах Берда, тяготевшего к рельефной музыкальной трактовке вербального текста и церковных сочинений (упомянем в связи с этим работу Т. В. Смирновой, в которой рассматривается реализация музыкально-риторических закономерностей в английских инструментальных консортах рубежа XVI-XVII веков [3]).

Антем (англ. *anthem* – гимн) возникает в середине XVI столетия в связи с необходимостью пополнить музыкальный репертуар англиканской церкви песнопениями на родном английском языке. Как следствие, 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 создают антемы, которые становятся неотъемлемой частью «Книг общинных молитв» 1549 и 1552 годов – богослужебных книг, включающих таблицу и календарь псалмов и уроков, порядок проведения Утрени и Вечерни, интроиты, коллекты, тексты посланий апостолов и Евангелия для праздничных богослужений, а также описание форм совершения церковных обрядов (крещение, вечера, венчание и др.). 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-anthem* (термин *verse-anthem* является общеупотребительным в английской исследовательской литературе [6, р. 236; 7, р. 125]), предполагающего чередование сольных разделов с инструментальным сопровождением и фрагментов для полного хора. Антем закрепляется как хоровое полифоническое сочинение религиозно-нравственного содержания с опорой на тексты Библии.

Фигура Уильяма Берда среди композиторов этапа формирования англиканского антема занимает особое положение. Его вклад в развитие жанра определяется как объемом творчества (более 50-ти произведений), так и качественными процессами, связанными с идейно-религиозными, тексто-смысловыми, музыкально-стилистическими параметрами.

В течение всей своей творческой жизни Берд обращался к жанру антема, находясь на службе в Линкольне, а затем в Лондоне. Ещё в 1540-е годы в Линкольне 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 святым на песнопения, адресованные Богу, причем на всем понятном английском 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 коллекта в Заутрене и Вечерне, заменив общую (народную) молитву Деве Марии. Именно в Линкольне – городе, активно вовлеченном в реформационные процессы, – 25 марта 1563 года Берд получает первую церковную должность и создает множество опубликованной позже церковной музыки (благодаря предоставленному ему совместно с Таллисом королевой Елизаветой I 15-летнему патенту на издание (1575-1590)), 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 Таллисом. В связи с женитьбой на католичке Берд принял католичество, создав при этом около 50-ти английских песнопений и издав два авторских 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*”, 1605; “*Gradualia seu cantionum sacrarum, liber secundus*”, 1607). В 1610-е годы Берд вновь обратился к антемам, которые издал в своем третьем сборнике (“*Psalmes, Songs, and Sonnets: Some Solemne, Other Joyfull, Framed to the Life of the Words: Fit for Voyces or Viols of 3. 4. 5. and 6. Parts. Composed by William Byrd, one of the Gent. of his Majesties honourable Chappell*”, 1611). Также в это время Берд написал четыре антемы на духовные стихи поэта-современника Уильяма Лейтона, вошедшие в собрание “*The Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soul*” (1614). Этот последний опыт обращения к небиблейским текстам, несомненно, нужно расценивать как исключительный для Берда. Основным текстовым источником его антемов служит книга из Ветхого завета Библии – Псалтырь, так как она не только является собранием 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).

Антемы естественным образом распределяются на группы в соответствии со словесно-образной типологией: славильные, учительные, скорбные. В центре нашего внимания находятся славильные (хвалебные, благодарственные) антемы, отличающиеся наиболее рельефной конкретно-образной передачей текста музыкальными средствами и представленные десятью образцами: “*Arise Lord into thy rest*”, “*Be unto me*”, “*Come let us rejoice unto our Lord*”, “*Look down O Lord*”, “*Make ye joy to God*”, “*Praise our Lord*”, “*Sing joyfully*”, “*Sing we merrily*”, “*Sing ye to our Lord*”, “*Turn our captivity*”.

Образно-музыкальное претворение вербальной основы анализируется нами в опоре на дословные переводы английских текстов. Отметим, что выяснение конкретных способов выделения смысла текста осуществлено в опоре на акцентирование изобразительно-выразительными приёмами на уровне компонентов музыкальной речи – метроритма, фактуры, высотно-мелодической линии – как отдельных ключевых слов, так и фраз и предложений.

Примечательно, что подход композитора к воплощению ключевых слов в разных текстах различен. В одних случаях Берд отталкивается от вербально-лексической единицы, воплощая конкретную лексику – радости, вечности и времени, святых имен; в других случаях в основе лежит музыкально-лексическое образование (*catabasis*, поэма), последовательно применяемое для выражения смысла, значимого для композитора.

Для текстов славильных антемов показательны синонимичные слова и их лексико-грамматические варианты, выражающие чувство *радости*. К ним относятся: *rejoice* (радовать, веселиться), *cheerful* (бодрый, веселый), *joy* (радость, удовольствие), *joyful* (довольный, радостный), *joillity*, *joyfulness* (радость), *merrily* (весело), *gladness* (радость). Композитор акцентирует их рельефными мелодико-ритмическими оборотами с опорой на фигуры поступенного восхождения (*anabasis*), реже – нисхождения (*catabasis*), кружения (*circulatio*), тем самым воплощая идею непрестанной радости, а также в отдельных случаях применяя речитативные ходы. Нами выявлены три способа выделения ключевых слов славильных антемов:

- восходящее или нисходящее движение с пунктиром в пределах терции/кварты (“*Sing ye to our Lord*”, C. Sec., т. 12, “*Be unto me*”, Altus, т. 19):



- кругообразный распев (*circulatio*), сочетающийся чаще с восходящей направленностью движения (“*Be unto me*”, Tenor, т. 21-22; “*Sing we merrily*”, Bass, C. Tenor, C. Sec., C. Pr., т. 12-14; “*Come let us rejoice unto our Lord*”, C. Pr., т. 38-39; “*Make ye joy to God*”, C. Pr., C. Tenor, Tenor, Bass, т. 16-21; “*Sing joyfully*”, Soprano-I, т. 1-2; “*Turn our captivity*”, Sextus, т. 31-33):



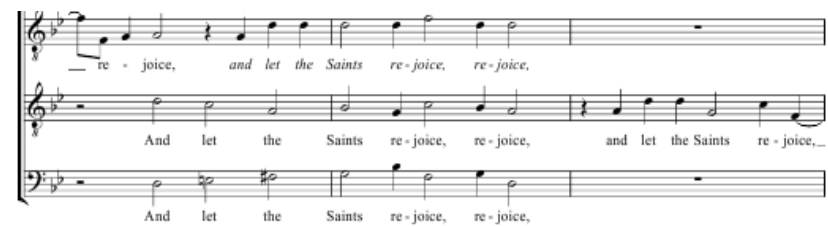
реже – с нисходящей (“Look down O Lord”, C. Sec., т. 16-18):



восходящий гаммаобразный распев (“Arise Lord into thy rest”, Bass, т. 49-51):



- декламационные обороты (варианты *exclamatio*) (“Arise Lord into thy rest”, Bassus, Tenor, Contratenor, т. 41, “Sing ye to our Lord”, C. Pr., т. 12-14 (разделенное паузами повторение оборота из нисходящей секунды и скачка на широкий интервал вниз (*gradatio*))):



и репетиции (*repetitio*) (“Make ye joy to God”, C. Sec., т. 9-11), “Arise Lord into thy rest”, т. 46 (разделенные паузами репетиции звуков в завершении антема):



Изначально многосмысловая фигура *circulatio* в славильных антемах является единственным средством для выражения образа *времени, вечности*. В “Sing the merrily” и “Sing joyfully” на словах “even in the time appointed” («каждый во время назначенное») идея течения времени воплощается посредством волнообразного движения голоса, составляющего имитации материала раздела.

Святые имена Господа Бога Иакова, Израила во всех антемах славильной группы пропеваются преимущественно крупными длительностями на одном или смежных двух-трех звуках. Включение распевов в обращении “O, Lord” приходится на возглас «O», передающий чувство почитания и преклонения перед Богом, а слово “Lord”, завершающее музыкальную фразу, сопровождается ритмической остановкой (например, “Turn our captivity”, т. 4-18).

Часто используемые фигуры *catabasis* и *noema*, априорно не связанные между собой ни по музыкально-выразительному комплексу, ни по содержательной наполненности, в славильных антемах Берда используются как синонимичные – выражают близость верующего к могущественному Богу. Фигура *catabasis*, сопровождаемая размеренным ритмом и охватывающая, как правило, вербальную фразу или предложение, передает идею присутствия с Богом святых («*church of Saints* / церковь святых», «*daughters of Sion* / дочери Сиона») и следования за Богом, поиска мира в Нем (“which way soever I shall go”, «*that I in Thee my peace may find* / я в Тебе мой мир могу найти», «*into Thy rest* / в Твой покой»). *Catabasis* употребляется не только как средство выражения, но и как средство изображения на словах “they that sow in tears” («они это *сеяли в слезах*»), “casting their seeds” («*бросающие* свои семена»). Общепринятое употребление фигуры *noema*, образующее контраст полифонической и аккордовой фактуры, обобщенно воплощает смысл следующих высказываний: о силе и могуществе Бога «*a tower of strength* / крепость силы» (“Be unto me”), «*and the Ark of sanctification* / Ковчег могущества» (“Arise O Lord”); о праведности и покаянии «*Let the Priests be clothed with justice* / священники облечутся праведностью» (“Arise O Lord”), «*O, clear my soul and conscience* / о, очисти мою душу и совесть» и «*freed from my sin* / освободи от моего греха» (“Look down O Lord”).

Несмотря на то, что некоторые интонационно-тематические характеристики имитационных участков вызывают соблазн интерпретировать их как совокупность музыкально-риторических фигур, мы, тем не менее, воздерживаемся от этого. Так, эмоция восклицательной радости в ряде антемов получает именно не «точечное» словесно-фигурное отображение, а обобщенное выражение на уровне вербальных фраз и предложений в имитационных инципитах антемов и их крупных разделов, как-то:

- восходящее движение с пунктиром в амбигусе квинты (“Make ye joy to God”, C. Sec., т. 1) или октавы (“Sing we merrily” C. Pr., т. 1-2):



- фанфарный оборот по звукам квартсекстаккорда (“Come let us rejoice unto our Lord”, C. Sec., т. 1-3):



- кварто-терцовая скачкообразная синкопированная линия (“Be unto me”, C. Pr., т. 17-19):



- волнообразный восходящий распев в терцию (“Sing ye to our Lord”, C. Sec. и Bass, т. 29-31):



При этом отметим, что сам принцип имитирования музыкальной мысли обладает качеством риторичности (*mimesis* – подражание в музыке, в том числе полифоническая имитация), воплощая идею передачи и умножения радости от голоса к голосу.

С данной точки зрения примечателен антем “Praise our Lord”, целиком посвященный хвалению Бога за Его милость и правду: «Хвалите Господа все народы, прославляйте Его все племена, ибо велика милость Его и истина Господня вовек. Аллилуйя» (Псалом 117, Синадальный перевод). Призыв ко всем народам земли славить Бога, звучащий преимущественно в синлабической вертикали с имитационными переключками отдельных голосов, устойчивыми интонационными оборотами, размеренным ритмом и занимающий первые восемь тактов, сменяется богатой по ритмо-мелодическому содержанию шестиголосной имитационной фактурой. Более сдержанно славление Господа воплощено в трехголосном “Sing ye to our Lord” (т. 5) – в кварто-квинтовых по соотношению аккордовых репликах “his praise” («Ему хвала»), разделенных паузами:



Как образцы практического воплощения идеи подражания особого внимания заслуживают два антема – “Sing the merrily” и “Sing joyfully”. Они созданы на основе разных переводов одного псалма 81: 1-4 (соответственно – Библия Ковердейла и Женевская Библия), в котором упоминаются музыкальные инструменты – тамбурины, бубны (tambret, timbrel), арфы (harp), лютня, виолы (lute, viol), трубы (trumpet) – провоцирующие на использование звукоподражательных приемов. Берд же обобщенно изображает характерное звучание инструментов. Терцово-секундовое движение голосов с включением кварто-квинтовых ходов, объединение фактуры из парных групп в единое звучание отображает, скорее, не игру на тамбурине, а общее пение под его ритмичный фон. По-разному переданы звучание арфы и лютни или виолы. В “Sing the merrily” фраза «[принесите] веселую арфу и лютню» вариантно интерпретируется в двух смежных разделах. Если изначально вся фраза распевается в пятиголосной песенно-хоральной фактуре на 6/2 (что придает звучанию грациозную танцевальность), то в следующем разделе имитации кругообразного мелодического оборота с пунктирным затактом в сопровождении остиной ритмической фигуры баса на 4/2 усиливают ощущение радости и веселья. В “Sing joyfully” звучание струнных инструментов передано свободной «дышащей» имитационной фактурой с песенными волнообразными фразами, разделенными паузами. Подражание трубам в обоих образцах опирается на одинаковые средства: пение по звукам трезвучия, объединенное остиной ритмическим рисунком басового голоса.

Таким образом, в антемах славильной группы мы наблюдаем гибкую, свободную трактовку риторического потенциала текстов псалма, что связано со стремлением герменевтически понятно представить мысль библейского отрывка и обострить образно-эмоциональный строй стихов.

Список литературы

1. **Большой библейский словарь** / ред. У. Элзулла 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 века: 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.

MUSICAL RHETORIZATION OF TEXT IN ANTHEMS OF PRAISE BY WILLIAM BYRD

Karman Elena Vital'evna

Novosibirsk Musical College named after A. F. Murov
elenakrmm@yandex.ru

The article discovers the originality of the figurative-musical vocabulary of anthems of praise by William Byrd. The author touches on the problem of the formation of the Anglican anthem, analyzes the importance of the composer's anthem creative work and its musical and rhetorical specifics in the context of the interaction of English and Italian madrigal cultures. The researcher identifies the peculiarities of using musical and rhetorical means appropriate to the eulogistic tone of the verbal text of anthems.

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

УДК 94(37).08

Исторические науки и археология

История Родеза, находившегося на границе интересов Вестготского и Франкских королевств, в VI в. представляет собой бесконечный ряд столкновений и войн. В этой связи кажется интересным обратиться к фигурам епископов города в указанный период. В данной статье особое внимание уделяется истории и деятельности первых трех епископов города: Амантия, Квинциана и Далмация.

Ключевые слова и фразы: Родез; Далмаций; Квинциан; епископ; франки; вестготы.

Каспаров Антон Игоревич

Санкт-Петербургский государственный университет
akdrama@mail.ru

ИСТОРИЯ ЕПИСКОПАТА РОДЕЗА ДО 580 Г. ©

Город Родез находится на юго-востоке Аквитании, на реке Авейрон, в области, где во времена Цезаря жило галльское племя рутенов, от названия которых и произошло название города (Rutena), в дальнейшем трансформировавшееся в Родез. С севера к этой провинции примыкает Овернь, а с юга – область Нарбонна.