

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-46-55

## TRUMPET IN THE ORCHESTRAL SCORE OF "ODE ON ST. CECILIA'S DAY" (1692) BY HENRY PURCELL

*Summary:* The subject of this research is the trumpet parts in Henry Purcell's "Ode on St. Cecilia's Day" (1692). The author analyses the role of the trumpet in the context of the general content of the work and its poetic symbolism. In this regard, the issue of using special compositional techniques, in particular sound visualisation and musical rhetoric, is analysed. In addition, questions of trumpet tonality semantics are considered. A large amount of background information on the history of the music holiday origin is provided in the article; opinions of scientists who put forward hypotheses about the fruitfulness of the English cultural soil for the rooting and development of such celebrations are given. The author mentions the names of outstanding trumpeters for whom trumpet parts were created, and whose art served as the foundation for the development of the trumpet style in England in the 17th-18th centuries. Along with the performers who made Purcell's art famous, information on fellow composers, Blow and Draghi, is provided; they also created mu-

"Ode on St. Cecilia's Day" (1692) by Henry Purcell is one of those works which appearance was not dictated either by the wishes of the court or by order of the church. The history of the origin of the festival in honour of St. Cecilia in London, as well as the reasons that prompted a number of English composers to try their hand at composing a solemn Cecilian ode, are still being debated in the scientific world.

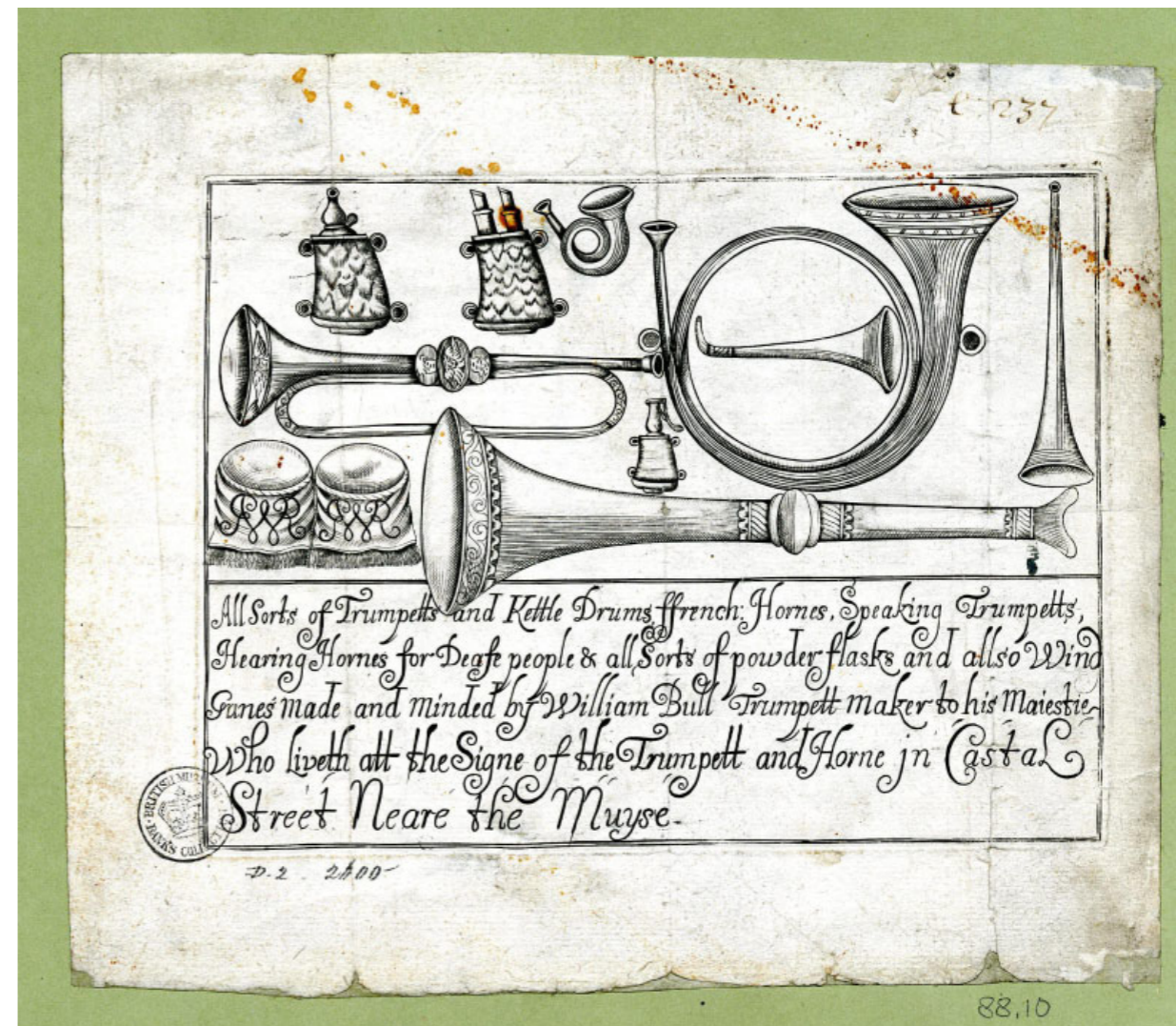
The first mention of Cecilia, a well-behaved Roman woman who converted her husband and his brother to Christianity, appears in a hagiography of the 5th-6th centuries AD; however, the facts of her life have nothing to do with art. From musicologist A. Andrushkevich's point of view, St. Cecilia was named as the patron of music as a result of a historical mistake. "The basis for this," writes the

sical offerings to St. Cecilia and undoubtedly influenced the style of young Purcell. The author believes that a new approach to this instrument's capabilities and the presence of qualified performers broadened the area for the composer's fantasies and experiments. It was reflected not only in the creation of countless motifs based on fanfare and trumpet trill, expansion of the sound range and the use of "imperfect" harmonics of the natural scale but also made it possible to assign to the trumpet repertoire a certain intonation vocabulary, easily perceived, recognizable and freely used in vocal and various instrumental parts. The author comes to the conclusion that Purcell perceived the trumpet as an instrument with great virtuosic and cantilena potential; he used it in climactic moments, maintaining absolute balance with the winds and strings. With Purcell's work, the future of trumpet music became more distinct.

*Keywords:* natural trumpet, Ode to St. Cecilia, English Baroque.

researcher, "was a single phrase from the hagiography: 'and then the day came when the wedding was to take place, and while the [musical] instruments were playing, she (Cecilia) sang to the Lord alone in her heart'. Only chance and rich imagination gradually led to the creation of the image of Cecilia playing music: in one of the chants from Vespers, the hagiography text was slightly changed, and now Cecilia sang out loud and began to play; 'instruments' were once translated as 'organs', and this error, although noticed and condemned by enlightened minds, appealed to artists and poets" [1].

On the continent, the popularisation of the image of St. Cecilia as the patroness of music does little to explain the love for the celebration of the day of the Catholic saint on the part of profession-



Trade card of William Bull, His Majesty's trumpeter, with various musical instruments (c.1700). British museum. It is highly likely that Purcell's trumpeters played William Bull's instruments.

al musicians of Albion in a Protestant country during the period from 1683 to 1739. Moreover, since 1693, the Anglican Church also joined the celebration, holding solemn church services every year on November 22. Music historian Brian White tried to explain a similar paradox. From a scholar's point of view, the festival fit very naturally into the calendar of English traditional musical celebrations, and its secularisation proceeded extremely smoothly<sup>1</sup>. "From the 1650s," writes Natasha Roule, "London hosted annual county festivals, or those that celebrated the native inhabitants of certain historic counties of England, with public processions, paid events and other forms of entertainment. Emerging organically from a culture of public musical celebrations, St. Cecilia's Day easily lost any loose religious associations it might have supported" [5, p. 2].

1. See: White, B. (2019). Music for St Cecilia's Day: From Purcell to Handel (NED-New edition). Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmtw4>.

Since 1683, when the first Cecilian ode, 'Welcome to all the Pleasures', written by Purcell, appeared, a musical offering to St. Cecilia was made annually by another London composer. Among the names: Giovanni Battista Draghi, John Blow, William Turner, Isaac Blackwell, Daniel Purcell... Some of the scores were lost. However, even the few that have survived rival each other in the brilliance of the melodies and the lushness of the orchestration as well as give a vivid idea of the scale of the event.

Poems by famous English poets served as the poetic basis of each of the odes. Contemporaries considered the union of Draghi and Dryden outstanding, only because Italian Giovanni Battista was able to provide a worthy musical setting for the lines of the great poet laureate. From a musical point of view, Draghi's ode "From Harmony, from Heav'nly Harmony" (1687) undoubtedly influenced Purcell. The latter did not remain indifferent to the distinctive features of his colleague's Italian writing - a

full composition of strings of five parts, as well as a choir and, what is important for us, the presence of trumpets and timpani in the score.

Brass instruments would henceforth increasingly appear in the orchestral scores of Purcell and his contemporaries. Trumpets, previously unheard of in professional composition and used only for signalling purposes during royal ceremonies, military parades and campaigns, began to make their way into orchestral and ensemble music along with the familiar viols, theorbos, flutes and harpsichords. The last quarter of the 17th century in England was so famous for its virtuoso trumpet performances that it went down in history as the golden age of the English trumpet.

During the Restoration era, trumpeters, exceptional for that time, appeared, masterfully performing improvisations on a natural trumpet. The Shore family made a great contribution to the performing arts of the era. Matthias Shore led the trumpet corps after the death of Gervase Price; his sons, William Shore and John Shore (1662-1753), continued to strengthen the fame of outstanding trumpeters of that time. Owing to communication with the best musicians who moved to London from France, Italy, and Holland, John Shore learned new performing techniques, the virtuosity of which when playing the trumpet was considered unique.

Purcell had close ties to the Shore family and took every opportunity to include the trumpet to accompany his odes, works for the theatre or instrumental compositions in the 1690s. It was John Shore, in alliance with Henry Purcell, who was destined to take professional trumpet music to new heights. Like the songs and arias, often created by Purcell for very specific singers, trumpet music - its specificity, level of complexity and virtuosity, range of melody and frequency of appearance of the so-called "inconvenient" harmonics in the part - was largely determined by the performing skills of John Shore, the main inspirer of British Orpheus.

In Purcell's "Ode on St. Cecilia's Day" (1692), the trumpet sounds in No. 1, 11 and 13. In Nicholas Brady's poetic text, which served as the poetic basis for Purcell's Ode, there are 13 stanzas. The composer set each of them to music as a separate part. In the 1848 edition by Edward F. Rimbald, this correspondence retains. However, in later editions, in particular already in the Novello edition of 1897, the 13th stanza is divided into 13-14-15 parts. It is due to the fact that the finale, which is quite impressive

in duration, has a middle section in the form of a declamatory-arioso quartet of voices, contrasting in texture, character, mode, rhythm and all other elements of the musical language. This section is perceived as an independent part on the line "With rapture of delight Thy favourite art Make up a part Of infinite felicity". Thus, we can say that the trumpet appears not in three but in four sections. In any case, the concentration of trumpet parts in the finale is very obvious.

It is known that the natural trumpet, for which Purcell and his colleagues composed, was very different from the modern instrument both in appearance and in its capabilities. The 17th century trumpet is one and a half times longer, has no holes or valves, and its performance capabilities are severely limited by the overtone range of the main sound (for Purcell, these were C and D). To play the required notes, a trumpeter skillfully changed the volume of the air column and actively used his lips. This technique was somewhat traumatic. During the heyday of his performing career, John Shore, for example, played too much with his lips and was forced to give up work in the orchestra.

The trumpet duo, to whom Purcell entrusted the leading parts in the Ode, had the opportunity to demonstrate all their skills. The trumpets open the Overture with fanfare calls in a dotted rhythm, echoing the violin parts and announcing the imminent arrival of the welcome guest. The range of the welcoming fanfare melody is 1.5 octaves with the inclusion of a sharpened 11th harmonic in the cadence. "The tones C# and G# are not in the natural series," we read in Hans van Dijk's article, "but Purcell uses them from time to time. They can only be played only by an excellent player with a special technique through bending tones with the embouchure" [3].

In the Presto section that follows the "grand opening", trumpets participate in the complex polyphonic interweaving of voices in a short but effective fugue, ringingly permeating the sound space and maintaining an atmosphere of all-encompassing joy and delight.

Let us note that this musical image of brilliant Cecilia descending from heaven to the sound of angelic trumpets is conceptual for the Ode. Most of Purcell's works are distinguished by the use of techniques of musical rhetoric and sound imagery. "The wide variety of musical ideas," writes N. Duda in her study, "speaks of his [Purcell's] talent for inventio, so revered in the concept of creativity of the

Middle Baroque era. In working with figures, Purcell showed true virtuosity. While maintaining the core of musical content, the figures can significantly change, narrow, expand, and even fuse with each other" [2, p. 14].

In the case of the 1692 Ode, fluttering trumpet motifs in the high register (actually within the fifth d2-a2), imitating each other, create the illusion of dissipating golden light, in the radiance of which Cecilia appears. The majesty of her gait is emphasised by moves in even quarters on the sounds of the tonic triad or sentence-closing motifs with an ascending stepwise movement and a stop on the dominant.

If we turn to the aforementioned Ode by Draghi, which largely motivated Purcell, the trumpet parts will seem very ponderous and traditional in their intonational interpretation compared to the trumpets of his younger colleague. As for Blow, he did not even use trumpets. The interpretation of his Ode is rather chamber, elegant and refined in melody and texture. Focusing on the strings and woodwinds of the orchestra, Blow created a transparent, danceable, very tangible and warm image of the beautiful patroness of music.

However, Purcell is unstoppable in his inventiveness in the field of sound. He opens the next section of the Allegro Overture with trumpets and timpani. Moreover, the melody of the trumpets is clearly in imitation of the timpani - multiple repetition of the sounds of the tonic triad with a general upward movement of the melody to A of the second octave. This note becomes a sunny point for the melody of the overture, on which the trumpet often lingers, attracting the listener's attention with the vividness of its sonorous timbre.

The trumpet sections of the overture contrast sharply with the slow episodes given to the violins and oboes. Naturally, it turns out to be a strong dramatic device, when virtuoso brilliant fast sections, decorated with trumpet motifs, suddenly give way to chorale episodes of Adagio, imitating the sound of a quiet church choir.

From parts 1 to 10 of the Ode, the trumpet is silent since the main content of Brady's poem is revealed through the possibilities of vocals, strings and woodwinds, accompanied by an organ or a harpsichord. The text of the poem, rich in all kinds of symbolism associated with various musical instruments, also suggests this. There is a lute, a violin, a flute, and an organ, the sound of which is inspired by the heav-

ens. The allegory of the organ becomes the British Forest, which competes in its glory with the sounding oak grove of ancient Dodona. This whole picture of symbols is crowned by the image of all-powerful Cecilia, who rules the entire musical world from above. She hears the music of the spheres and can unite earthly sounds into a single harmony.

"Always attentive to words," writes Marielle de Khoury, "Purcell uses all his resources of musical rhetoric to achieve emotional subtext. In the ornamented recitative "Voice of Nature", each word expresses a certain emotion, which the music emphasises with an original figure of enormous expressive power: elongated melisma, imitative rhythm, languid or dissonant chromaticism. According to Motto, this fantastic solo was 'performed with incredible grace by Mr. Purcell himself'" [4, p. 16-17].

The appearance of a trumpet in No. 11 is associated with the fanfare interpretation, traditional for military themes. However, the meaning of this verse is not a call to battle but glorification of victory over the passions of war. Hence the appearance of long and flowery vocal roulades, which are perfectly repeated by the trumpet. In fact, the entire music is built on the basis of vocal part imitation by trumpets. The latter repeat either entire phrases, for example, in bars 10-15, or join in at their endings. The instrument rivals the voice, an element of competition appears, which brings a touch of concert-like quality to the music.

True to his principles of musical rhetoric, Purcell marks the most significant words (*harmony*, and consonant to it - *alarm* and *sounds*) with flowery roulades, and *compose* and *charm* with changes in tempo and harmony. The trumpet directly follows not only the melodic but also the harmonic ideas of the score. In bar 43, on the words *compose* and *charm*, there is an unexpected deviation to parallel B minor with a stop at the half dominant cadence, and the trumpet leaves this fact unnoticed, whereas already in the final cadence, on the words *compose* and *charm*, the sounds of the trumpets line up in an unusual-sounding D minor triad, smoothly passing through the dominant into the main D major. Such a light shadow fleetingly darkens the general mood of joy; however, the technique turns out to be very expressive in terms of interpretation of the text. Moreover, the note f2 is quite difficult to play on a natural trumpet although the inaccuracy of intonation in this case could only play into the hands of the composer.

The change of D major, even if only momentarily, to D minor could have a powerful effect since D major had already become established in the listener's mind as trumpet tonality. And everything associated with the trumpet associatively led to a noisy, joyful and fiery mood. D major became the spirit of the natural trumpet, and its presence was felt even where it was not used, and musical figures written especially for the trumpet betrayed their origin even if they were played on other instruments. We see something similar in No. 11 of Purcell's Ode where familiar trumpet intonations form the vocal part. Iambic moves on an ascending fourth, the rhythm of a fanfare, movement along the sounds of a D major triad, the martial marching rhythm of tom-ta-ta-tom, trill motifs - everything is permeated with the spirit of the trumpet. Here, the semantics of the instrument are so obvious that even in the absence of a trumpet in the score, its style will be easily recognizable.

The brilliant finale No. 13 is a worthy end to the ceremony honouring St. Cecilia. Here, the tessitura of the trumpet is noticeably raised to D of the third octave, where the melody jumps by a fourth (bar 5). The exclamation *Hail!* during orchestral tutti sounds inviting and joyful. In the trumpet part, the movement towards the climax of the first section begins with a repeated progressive movement of quarter notes a2-g2-fis2-e (bb 18-20), followed by a tense ascending chromatic movement to the climax point - a2. The next contrasting section is distinguished by the presence of a trumpet cantilena. Trumpets join the polyphonic development of voices in bar 35, and the same motifs that sounded energetical-

ly in the previous section appear in a new quality, becoming tender and melodious.

After the vocal quartet (No. 14), contrasting to the previous sections in all respects, the reprise (No. 15) appears. It repeats the first bravura section and it is the final chord of the solemn Ode. Interestingly, each of the sections of the last turn ends with a trumpet melody on a2, the dominant of D major. The sound of this note, of course, drowns in the general chorus of instruments that end all sections on d; however, it allows us to enrich the timbre palette of the final triad, giving it greater brilliance.

Even a brief analysis of the Ode suggests that Purcell's trumpet parts stand out in the score of this work. Their presence in the orchestra was desirable and justified for the composer. A new approach to this instrument's capabilities and the presence of qualified performers broadened the area for the composer's fantasies and experiments. It was reflected not only in the creation of countless motifs based on fanfare and trumpet trill, expanding the range of sound, but also made it possible to assign a certain intonation vocabulary to the trumpet repertoire, easily perceived, recognizable and freely used in vocal and various instrumental parts. Already on the example of the Ode of 1692, one can be convinced that Purcell perceived the trumpet as an instrument with great virtuoso and cantilena potential; he realised sound-visual effects with the help of the trumpet, included it in climactic moments, maintaining absolute balance with the winds and strings. With Purcell's work the prospects for trumpet music became more distinct.

#### REFERENCES:

1. Andrushkevich, A. "Only Purcell" [title from the screen]. URL: <https://www.pratum.ru/events/legacy/afisha/26012012.html> (accessed on: 01.12.2023)
2. Duda, N. 2016. "Musical and Rhetorical Figures in Solo Secular Songs of Henry Purcell", South Russian Musical Almanac, no. 3, pp. 11-17.
3. Dijk, Hans van "Trumpets, Sackbuts and Kettledrums in Henry Purcell's Music." Lecture on the occasion of the 300<sup>th</sup> memorial day of Henry Purcell; November 1995. URL: [http://hjtyhze.cluster028.hosting.ovh.net/wp-content/uploads/2020/05/6\\_Henry\\_Purcell-1.pdf](http://hjtyhze.cluster028.hosting.ovh.net/wp-content/uploads/2020/05/6_Henry_Purcell-1.pdf) (accessed on: 01.12.2023).
4. Khoury, Marielle D. "Odes for St. Cecilia's Day." Tr. by Derek Yeld. In: Henry Purcell. Funeral sentences & Hail! Bright Cecilia. MG50846263 May 26, 2014 CD\*2.
5. Roule, N. 2020. [Review of Music for St. Cecilia's Day: From Purcell to Handel, by B. White]. College Music Symposium, 60 (1), 1-3. <https://www.jstor.org/stable/26919815> (accessed on: 01.12.2023).

Мэн Цзугуань

магистрант 1-го курса

Отделения духовых и ударных инструментов,

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0009-0009-6846-5131

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-46-55

## ТРУБА В ОРКЕСТРОВОЙ ПАРТИТУРЕ «ОДЫ НА ДЕНЬ СВ. ЦЕЦИЛИИ» (1692) ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА

*Аннотация:* Предметом исследования статьи являются трубные партии «Оды на день Св. Цецилии» (1692) Генри Пёрселла. Автор анализирует роль трубы в контексте общего содержания произведения и его поэтической символики. В связи с этим рассматривается вопрос использования особых композиторских приёмов, в частности, звукоизобразительности и музыкальной риторики. В орбиту музыковедческих проблем втягиваются и вопросы семантики трубных тональностей. Статья содержит большое количество фоновых сведений об истории происхождения музыкального праздника Св. Цецилии, приводятся мнения учёных, выдвигающих гипотезы о плодотворности английской культурной почвы для укоренения и развития подобных торжеств. Автор упоминает имена выдающихся трубачей, для которых создавались трубные партии, и чьё искусство послужило фундаментом для развития трубного стиля в Англии XVII-XVIII веков. Наряду с исполнителями, прославившими искусство Пёрселла, приводятся сведения о коллегах – композиторах Блоу и Драги, также создававших музыкальные приноше-

ния Св. Цецилии, и, несомненно, повлиявших на стиль молодого Пёрселла. Автор считает, что новый подход к возможностям трубы и наличие квалифицированных исполнителей открыли широкое поле для композиторских фантазий и экспериментов. Это выразилось не только в создании бесчисленных мотивов на основе фанфары и трубной трели, расширении диапазона звучания, употреблении «несовершенных» гармоник натурального звукоряда, но и позволило закрепить за трубным репертуаром определённый интонационный словарь, легко воспринимаемый, узнаваемый и свободно используемый в вокальных и различных инструментальных партиях. Автор приходит к выводу, что Пёрселл воспринимал трубу как инструмент не только с большим виртуозным, но и кантиленным потенциалом, включал в кульминационные моменты, сохраняя абсолютный баланс с духовыми и струнными. Именно в музыке Пёрселла перспективы трубной музыки приобрели ясные очертания.

*Ключевые слова:* натуральная труба, Ода Св. Цецилии, английское барокко.

«Ода на день св. Цецилии» (1692) Генри Пёрселла относится к тем произведениям, появление которых не было продиктовано ни пожеланиями двора, ни заказом церкви. История возникновения праздника в честь Св. Цецилии в Лондоне, а также причины, побудившие ряд английских композиторов пробовать свои силы в сочинительстве торжественной цецилианской оды, до сих пор дискутируются в научном мире.

Первые упоминания о Цецилии, благонравной римлянке, обратившей в христианство своего мужа и его брата, появляются в житие V-VI века н. э., однако факты её жизни никакого от-

ношения к искусству не имеют. С точки зрения музыковеда А. Андрушкевич, Св. Цецилия попала в ранг покровителей музыки в результате исторической ошибки. «Основанием для этого, – пишет исследователь, – послужила одна-единственная фраза жития: "и вот пришёл день, когда должна была состояться свадьба, и пока играли [музыкальные] инструменты, она (Цецилия) пела в сердце своём одному лишь Господу". Только случайность и богатое воображение постепенно привели к созданию образа музицирующей Цецилии: в одном из песнопений вечерни текст жития слегка изменили, и вот уже Цецилия за-

пела вслух и заиграла; “инструменты” однажды перевели как “органы”, и эта ошибка, хотя и замеченная, и осужденная просвещёнными умами, пришлось по душе художникам и поэтам» [1].

Популяризация образа Св. Цецилии на континенте как покровительницы музыки мало объясняет любовь к празднованию дня католической святой со стороны профессиональных музыкантов Туманного Альбиона в протестантской стране в период с 1683 по 1739 г. Более того, с 1693 года к празднеству подключилась и англиканская церковь, ежегодно 22 ноября проводившая торжественные церковные службы. Подобный парадокс попытался объяснить историк музыки Брайэн Уайт. С точки зрения учёного, праздник очень естественно вписался в календарь английских традиционных музыкальных торжеств, и его секуляризация прошла чрезвычайно гладко<sup>1</sup>. «С 1650-х годов, – пишет Наташа Руль, – в Лондоне проводились ежегодные графские праздники или те, в которых прославлялись коренные жители определённых исторических графств Англии, с публичными шествиями, платными мероприятиями и другими формами развлечения. Органически возникший на основе культуры публичных музыкальных праздников День Святой Цецилии легко избавился от любых свободных религиозных ассоциаций, которые он мог поддерживать» [5, р. 2].

Начиная с 1683 года, когда появилась первая цецилианская ода ‘Welcome to all the pleasures’, принадлежащая перу Пёрселла, музыкальное приношение Св. Цецилии ежегодно делал очередной лондонский композитор. В ряду фамилий: Джованни Батиста Драги, Джон Блоу, Уильям Тернер, Исаак Блэквелл, Дэниэл Пёрселл... Часть партитур было утрачено. Однако даже те немногие, что сохранились, соперничают между собой яркостью мелодий и пышностью оркестровки и дают яркое представление о масштабе этого мероприятия.

Поэтическую основу каждой из од составляли стихи известных английских поэтов. Выдающимся посчитали современники союз Драги и Драйдена, уже только потому, что итальянец Джованни Баттиста смог дать достойную музыкальную оправку строкам великого поэта-лауреата. С музыкальной точки зрения ода Драги “From harmony, from heav’nly harmony” (1687), несомненно, повлияла

на Пёрселла. Последний не остался равнодушен к отличительным особенностям итальянского письма своего коллеги – полный состав струнных из пяти партий, а также хор и, что для нас немало важно, присутствие в партитуре труб и литавр.

Инструменты группы медных отныне всё чаще будут появляться в оркестровых партитурах Пёрселла и его современников. Труды, доселе невиданные в профессиональном композиторском творчестве, а используемые лишь для сигнальных целей во время королевских церемоний, военных парадов и кампаний, начнут прокладывать себе дорогу в оркестровую и ансамблевую музыку наряду с привычными для уха виолами, теорбами, флейтами и клавесином. Последняя четверть XVII века в Англии настолько прославится виртуозными трубными партиями, что войдёт в историю как «золотой век» английской трубы.

В эпоху Реставрации появляются исключительные для того времени трубачи, виртуозно исполняющие импровизации на натуральной трубе. Большой вклад в исполнительское искусство эпохи внесла семья Шоров. Маттиас Шор возглавил корпус трубачей после смерти Джерваса Прайса, его сыновья – Уильям Шор и Джон Шор (1662–1753) продолжили упрочивать славу выдающихся трубачей того времени. Благодаря общению с лучшими музыкантами, переехавшими в Лондон из Франции, Италии, Голландии, Джон Шор изучил новые исполнительские приёмы, виртуозность которых при игре на трубе считалась уникальной.

Пёрселл имел тесные связи с семьёй Шоров и использовал любую возможность включить трубу в сопровождение своих од, произведений для театра или инструментальных композиций 1690-х годов. Именно Джону Шору в союзе с Генри Пёрселлом суждено было поднять профессиональную трубную музыку на новые высоты. Подобно песням и ариям, часто создаваемым Пёрселлом для совершенно определённых певцов, трубная музыка – её специфика, уровень сложности и виртуозности, диапазон мелодии и частота появления в партии так называемых «неудобных» гармоник – во многом определялась исполнительским мастерством Джона Шора, главного вдохновителя Британского Орфея.

В «Оде на день св. Цецилии» (1692) Пёрселла труба звучит в № 1, 11–13. В стихотворном тексте Николаса Брэйди, послужившим поэтической основой для Оды Пёрселла, 13 строф. Каждую

из них композитор положил на музыку как отдельную часть. В издании 1848 года Эдварда Ф. Римбольда это соответствие сохраняется. Однако в более поздних изданиях, в частности, уже в издании Novello 1897 года 13-я строфа разделена на 13-14-15 части. Это связано с тем, что достаточно внушительный по продолжительности финал имеет средний раздел в виде декламационно-ариозного квартета голосов, контрастного по фактуре, характеру, ладу, ритму и всем другим элементам музыкального языка. Этот раздел воспринимается как самостоятельная часть на строку “With rapture of delight Thy favourite art Make up a part Of infinite felicity”. Таким образом, можно говорить о том, что труба появляется не в трёх, а в четырёх разделах. В любом случае, концентрация партий трубы в финале весьма очевидна.

Известно, что натуральная труба, для которой писал Пёрселл и его коллеги, сильно отличалась как внешним видом, так и своими возможностями от современного инструмента. Труба XVII века в полтора раза длиннее, не имеет ни отверстий, ни вентиляей, и её исполнительские возможности сильно ограничены обертоновым рядом основного звука (у Пёрселла это До и Ре). Чтобы сыграть нужные ноты, трубач умело изменял величину воздушного столба и активно пользовался губами. Такая техника была в определённой степени травматичной. В период расцвета своей исполнительской карьеры Джон Шор, например, переиграл губу и вынужден был отказаться от работы в оркестре.

Дуэт трубачей, которым Пёрселл поручил в Оде ведущие партии, имел возможность продемонстрировать всё своё мастерство. Труды открывают Увертюру фанфарными призывами в пунктирном ритме, переключаясь с партиями скрипок и возвещая о скором прибытии желанной гостьи. Диапазон приветственной фанфарной мелодии 1,5 октавы с включением в каденцию обострённой 11-й гармоник. «Тоны “до#” и “соль#” не относятся к натуральному звукоряду, – читаем в статье Ханса ван Дийка, – но Пёрселл использует их время от времени. Их может сыграть только отличный музыкант, обладающий особой техникой работы с амбушюром» [3].

В следующем за «торжественным открытием» разделе Presto трубные переливы участвуют в сложных полифонических переплетениях голосов короткой, но эффектной фуги, звонко

пронизывая звуковое пространство и сохраняя атмосферу всеобъемлющей радости и восторга.

Отметим, что этот музыкальный образ блистательной Цецилии, нисходящей с небес под звуки ангельских труб, концептуален для Оды. Большинство произведений Пёрселла отличает использование приёмов музыкальной риторики и звукоизобразительности. «Широкое разнообразие музыкальных идей, – пишет в своём исследовании Н. Дуда, – говорит о его [Пёрселла] таланте к inventio, столь почитаемое в концепции творчества эпохи среднего барокко. В работе с фигурами Пёрселл проявлял истинную виртуозность. Сохраняя ядро музыкального содержания, его фигуры могут ощутимо видоизменяться, сужаться, расширяться, и даже сплавляться друг с другом» [2, с. 14].

В случае с Одой 1692 года порхающие трубные мотивы в высоком регистре (фактически в пределах квинты d2-a2), имитирующие друг друга, создают иллюзию рассеивающегося золотого света, в сиянии которого появляется Цецилия. Величавость её поступи подчёркивают ходы ровными четвертями по звукам тонического трезвучия или замыкающие предложения мотивы с восходящим поступенным движением и остановкой на доминанте.

Если обратиться к вышеупомянутой Оде Драги, которая во многом мотивировала Пёрселла, то его трубные партии покажутся весьма тяжёловесными и традиционными в своей интонационной трактовке по сравнению с трубами его младшего коллеги. Что касается Блоу, то он совсем обошёлся без труб. Трактовка его Оды скорее камерная, элегантная и рафинированная по мелодике и фактуре. Сосредоточившись на струнных и деревянных духовых инструментах оркестра, Блоу создал прозрачный танцевальный вполне ощутимый и тёплый образ прекрасной покровительницы музыки.

Пёрселл же неудержим в своей изобретательности в звуковой живописи. Очередной раздел Увертюры Allegro он открывает трубами и литаврами. Причём мелодика труб выдержана явно в подражании литаврам – многократные репетиции звуков тонического трезвучия с общим восходящим движением мелодии к ля второй октавы. Эта нота становится для мелодии увертюры солнечной точкой, на которой часто задерживается труба, привлекая внимание слушателя яркостью звучного тембра.

1. См. об этом: White B. (2019). Music for St Cecilia's Day: From Purcell to Handel (NED-New edition). Boydell & Brewer. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmtw4>.

Разделы увертюры с участием труб ярко контрастируют с медленными эпизодами, отданными скрипкам и гобоям. Естественным образом это оказывается сильным драматургическим приёмом, когда виртуозные блестящие быстрые разделы, украшенные трубными мотивами, внезапно сменяются хоральными эпизодами *Adagio*, имитирующими звучание тихого церковного хора.

С 1 по 10 части Оды труба молчит, поскольку основное содержание стихотворения Брэйди раскрывается за счёт возможностей вокала, струнных и деревянных духовых инструментов в сопровождении органа или клавесина. К этому располагает и сам текст стихотворения, насыщенный всевозможной символикой, связанной с различными музыкальными инструментами. Здесь и лютя, и скрипка, и флейта, и орган, звучание которого вдохновляют сами небеса. Аллегорией органа становится Британский лес, который соперничает в своей славе со звучащей дубовой рощей античного Додона. Всю эту картину символов увенчивает образ всемогущей Цецилии, которая управляет сверху целым музыкальным миром. Она слышит музыку сфер и может объединить земные звуки в единую гармонию.

«Всегда внимательный к словам, – пишет Мариль де Кури, – Пёрселл бросает все свои ресурсы музыкальной риторики на службу эмоциональному подтексту. В орнаментированном речитативе “Голос природы” каждое слово выражает определённую эмоцию, которую музыка подчёркивает оригинальной фигурой огромной выразительной силы: протяжённой мелизмой, подражательным ритмом, томным или диссонирующим хроматизмом. По словам Мотто, это фантастическое соло было “с невероятным изяществом исполнено самим мистером Пёрселлом”» [4, р. 16–17].

Появление трубы в № 11 связано с традиционной для военной тематики трактовкой фанфары. Однако смысл этого стиха не в призывах к битве, а к прославлению победы над страстями войны. Отсюда появление длинных и цветистых вокальных рулад, которые великолепно повторяет труба. Фактически вся музыкальная ткань строится на основе имитации вокальной партии трубами. Последние повторяют либо фразы целиком, например, в тт. 10–15, либо подхватывают их окончания. Инструмент соперничает с голосом, появляется элемент состязания, что привносит в музыку оттенок концертности.

Верный своим принципам музыкальной риторики Пёрселл отмечает наиболее значимые слова – *harmony*, созвучное ему *alarm* и *sounds* – цветистыми руладами, а *compose* и *charm* (успокаивает и очаровывает) сменой темпа и гармонии. Труба непосредственно следует не только за мелодическими, но и гармоническими идеям партитуры. Если в т. 43 на словах *compose and charm* происходит неожиданное отклонение в параллельный си минор с остановкой на половинной доминантовой каденции, и труба оставляет этот факт незамеченным, то уже в заключительной каденции к номеру на словах *compose and charm* звуки труб выстраиваются в необычно звучащее ре минорное трезвучие, плавно переходящее через доминанту в главный Ре мажор. Такая лёгкая тень мимолётно омрачает всеобщее настроение радости, однако приём оказывается очень выразительным в плане интерпретации текста. Более того, нота f2 достаточно трудно исполнима для натуральной трубы, хотя неточность интонации в данном случае могла играть только на руку композитору.

Смена Ре мажора, пусть и на мгновение, ре минором могла иметь сильный эффект, поскольку Ре мажор к тому времени уже укрепился в сознании слушателя как трубная тональность. А всё, что связывалось с трубой, ассоциативно приводило к шумному, радостному и зажигательному настроению. Ре мажор стал духом натуральной трубы, и её присутствие ощущалось даже там, где её не было, а музыкальные фигуры, написанные специально для трубы, выдавали своё происхождение, даже если их играли на других инструментах. Подобное мы наблюдаем и в № 11 Оды Пёрселла, где привычные уху интонации трубы формируют вокальную партию. Ямбовые ходы на восходящую кварту, ритм фанфары, движение по звукам Ре-мажорного трезвучия, боевой маршевый ритм там-та-та-там, трелеобразные мотивы – всё пронизано духом трубы. Семантика инструмента здесь настолько очевидна, что даже в отсутствие трубы в партитуре, её стиль будет легко узнаваем.

Блистательный финал № 13 является достойным завершением церемонии чествования Св. Цецилии. Тесситура трубы здесь заметно повышена до ре третьей октавы, куда мелодия добирается скачком на кварту (т. 5). Призывно и радостно звучит возглас *Hail!* на *tutti* оркестра. Движение к кульминации первого раздела начинается в пар-

тии труб с повторяющегося поступенного хода четвертными a2-g2-fis2-e (тт. 18–20), за которым следует напряжённый восходящий хроматический ход к точке кульминации – a2. Следующий контрастный раздел отличается присутствием трубной кантилены. К полифоническому развитию голосов в т. 35 присоединяются трубы, и те же мотивы, которые энергично наперебой звучали в предыдущем разделе, предстают в новом качестве, становясь нежными и певучими.

После вокального квартета (№ 14), контрастного по всем параметрам предыдущим разделам, наступает реприза (№ 15). Она повторяет первый бравурный раздел и является заключительным аккордом торжественной Оды. Интересно, что каждый из разделов последнего номера завершается мелодией трубы на a2, доминанте Ре мажора. Звучание этой ноты, безусловно, тонет в общем хоре инструментов, завершающих все разделы на d, но позволяет обогатить тембровую палитру заключительного трезвучия, придать ей большей блистательности.

Даже краткий анализ Оды говорит о том, что трубные партии Пёрселла выделяются осо-

*Иллюстрация:*

*Торговая карточка Уильяма Булла, трубача Его Величества, с различными музыкальными инструментами (ок. 1700). Британский музей.*

*Высока степень вероятности того, что трубачи Пёрселла играли на инструментах Уильяма Булла.*

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Андрушкевич А. Только Пёрселл [заглавие с экрана]. – URL: <https://www.pratum.ru/events/legacy/afisha/26012012.html> (дата обращения 01.12.2023).
2. Дуда Н. Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Пёрселла // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – Вып. 3. – С. 11–17.
3. Dijk, Hans van Trumpets, sackbuts and kettledrums in Henry Purcell's music. Lecture on the occasion of the 300<sup>th</sup> memorial day of Henry Purcell; November 1995. – URL: [http://hjtyhze.cluster028.hosting.ovh.net/wp-content/uploads/2020/05/6\\_Henry\\_Purcell-1.pdf](http://hjtyhze.cluster028.hosting.ovh.net/wp-content/uploads/2020/05/6_Henry_Purcell-1.pdf) (дата обращения 01.12.2023).
4. Houry Marielle D. Odes for St. Cecilia's Day. Tr. by Derek Yeld. In: Henry Purcell. Funeral sentences & Hail! Bright Cecilia. MG50846263 26 мая 2014 CD\*2.
5. Roul, N. (2020). [Review of Music for St. Cecilia's Day: From Purcell to Handel, by B. White]. College Music Symposium, 60 (1), 1–3. – URL: <https://www.jstor.org/stable/26919815> (дата обращения 01.12.2023).