

Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**«THE QUEEN`S EPICEDIUM» ДЖОНА БЛОУ И ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА
(К ВОПРОСУ О ТОПИКЕ ТРАУРНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭЛЕГИИ
ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ)**

Статья посвящена анализу траурных элегий Джона Блоу и Генри Перселла в аспекте топике траурной элегии в эпоху Реставрации (1660–1700 гг.). Автор публикации полагает, что содержательный аспект элегий такого рода не только диктовался музыкально-поэтической традицией, но и был обусловлен непростой политической ситуацией в Англии указанного периода. Окружению царствующего короля Вильгельма III требовался убедительный нарратив о закономерности положительных изменений в политике и жизни государства в результате прихода к власти династии Оранских и о бесспорной роли Провидения. В произведениях, избранных предметом настоящего исследования, не просматриваются аллюзии на исторические события, что могло послужить политическим намеком, однако роялистская позиция придворных музыкантов выражена достаточно ясно. Одновременно композиторы проявляют себя как приверженцы академической музыкальной традиции в сочинении траурных королевских панегириков, на что указывают уравнищенность и симметрия музыкальной формы, использование жанровой основы менуэта как намек на аристократическую персону, введение элементов музыкального языка, закрепивших за собой семантику печали и скорби, и т. д. Автор статьи приходит к выводу о том, что, придерживаясь рамок и законов жанра, Блоу и Перселлу удалось создать совершенно непохожие друг на друга сочинения. И если Блоу выглядел в данном соревновательном дуэте более консервативно, то Перселл смог создать невероятно лирическое, глубоко эмоциональное произведение с ощутимым влиянием драматической итальянской оперной стилистики. Существенной характеристикой элегий на смерть королевы Марии автор публикации считает наличие признаков нарождающейся сентиментальности и фомирование внутри исследуемого жанра лексического и музыкального «словаря» новой сентиментальной чувственности.

Ключевые слова: траурная элегия, Реставрация, Генри Перселл, Джон Блоу, английский сентиментализм.

Для цитирования: Дуда Н. В. «The Queen's epicedium» Джона Блоу и Генри Перселла (к вопросу о топике траурной музыкальной элегии эпохи Реставрации) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 116-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_116

N. DUDA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**“THE QUEEN`S EPICEDIUM” BY JOHN BLOW AND HENRY PURCELL
(ON THE TOPIC OF THE FUNERAL MUSICAL ELEGY OF THE RESTORATION ERA)**

The article is devoted to the analysis of the funeral elegies of John Blow and Henry Purcell in the aspect of the topic of the funeral elegy in the Restoration era (1660–1700). The author believes that the content aspect of elegies of this kind was dictated not only by the musical and poetic tradition, but by the difficult political situation in England. In this tense political situation, Wilhelm's entourage needed a convincing narrative about the patterns of positive changes in the politics and life of the state as a result of the coming to power of the Orange dynasty and about the undeniable role of Providence. In the works chosen as the subject of the study, there are no allusions to historical events that could serve as a political hint, however, the royalist position of the court musicians is expressed quite clearly. At the same time, composers show themselves as adherents of the academic musical tradition in composing mourning royal panegyrics. This is indicated by the balance and symmetry of the musical form, the use of the genre basis of the minuet as an allusion to an aristocratic person, the introduction of elements of the musical language that fixed the semantics of

sadness and mourning, etc. The author comes to the conclusion that, adhering to the framework and laws of the genre, Blow and Purcell managed to create compositions that are completely different from each other. And if Blow looks more conservative in this competitive duet, Purcell managed to create an incredibly lyrical, deeply emotional work with a tangible influence of the dramatic Italian operatic style. The author also points to signs of emerging sentimentality, expressed in certain forms of verbal and musical language, namely in the formation of a lexical and musical "dictionary".

Keywords: funeral elegy, Restoration, Henry Purcell, John Blow, English sentimentalism.

For citation: Duda N. "The Queen's epicedium" by John Blow and Henry Purcell (on the topic of the funeral musical elegy of the restoration era) // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 3. Pp. 116-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_116

В 1694 году издательство Плейфорда выпустило в Лондоне сборник траурных песен «Три элегии на смерть Королевы Марии»¹, две из которых были написаны на тексты некоего м-ра Герберта². Особенность их заключалась в том, что один и тот же текст был предложен автором в двух вариантах: английском, на который написал свою элегию Блоу, и латинском, использованным Перселлом. Несмотря на трагичность всех обстоятельств создания музыки, в сочинении произведений на один текст усматривается элемент соревновательности. Еще одним аспектом, представляющим научный интерес, является сама топика траурной элегии в сочинениях не просто двух современников, а коллег и придворных музыкантов, еще не так давно находившихся в отношениях «учитель – ученик».

Оригинальный поэтический текст Герберта включал в себя шесть четверостиший, из которых композиторы использовали первые четыре, закончив каждую из песен на высокой ноте («Ее звезда недвижимо сияет в небесах»). Стихотворение представляло собой траурный панегирик королеве и, традиционно для поэзии XVII века, изобиловала аллюзиями на античную поэзию.

В начале стихотворения лирической герой обращается к своей возлюбленной Лесбии, которая просит его сыграть на лире. Прямая отсылка к любовным стихам Катюлла, топика пасторали сразу погружает читателя в мир, дистанцированный от реальной действительности: это мир райской страны Аркадии, населенной веселыми и добродетельными пастухами и пастушками, страны, которой некогда правила Королева. Но нет больше прекрасной повелительницы, кормившей из рук своих нежных агнцев и возносившей за них чистые молитвы. Умолкли лиры и свирели, безутешно рыдают пастухи и пастушки, из глаз которых навсегда ушла радость. Скорбь невыразимой утраты окутала Аркадию, и только яркая звезда ушедшей Королевы ярко сияет во тьме.

Несмотря на внешнюю простоту и непредвзятость поэтических образов, присутствующих в стихотворении Герберта, сравнение Аркадии с Англией, а усопшей королевы с правительницей

счастливой цветущей страны имело несомненный политический подтекст. Образ добродетельной Марии, «кормящей с руки» своих подданных, кроткой и благочестивой, молящей о благоденствии своего народа, органично укладывался в представление о ней как о женщине близкой и очень понятной новой коммерческой нации, основу которой составил средний класс. «Она шила, читала брошюры о благоустройстве, раздавала милостыню бедным, заботилась о муже в его отсутствие и вообще усердно трудилась. Проведя десятилетие в качестве простой принцессы в буржуазной Голландии, она, несомненно, обладала традиционными достоинствами, такими как бережливость, деловитость, пунктуальность, рассудительность, благоразумие, умеренность, вежливость, смирение, благочестие и милосердие» [1, с. 106], то есть всеми положительными качествами нового буржуа, оставаясь Милостью Божией Королевой.

С уходом Марии двусмысленность соглашений, принятых после Славной революции 1688 года, снова вынесла на повестку дня вопрос о легитимности власти ее мужа, царствующего короля Вильгельма III, а тема незаконности изгнания отца Марии короля-католика Якова II как никогда муссировалась сторонниками священной наследственной монархии. В этой напряженной политической ситуации окружению Вильгельма требовался убедительный нарратив о закономерности положительных изменений в политике и жизни государства в результате прихода к власти династии Оранских и о бесспорной роли Провидения. Отсюда и появление в поэзии топоса райской страны Аркадии, в которую превратилась Англия после воцарения Марии и Вильгельма, и образа библейской звезды, неподвижно сияющей в небесах, и нередко встречающегося в траурной музыке того времени топоса библейского Потопа, сравнимого с потоком слез, которые вызвала смерть королевы, и многое другое.

Надо признать, что плоды стараний последователей Марии создать привлекательный облик достойной государыни созрели на благодатной почве. Королева действительно обладала рядом качеств, расположивших к ней за

недолгие шесть лет правления и двор, и подданных. Список добродетелей Марии гарантировал протестантскую идентичность Англии, а сама государыня была примером и благочестивым образцом реформации придворной морали и нравов. В статье «Вильгельм без Марии» в качестве красноречивого доказательства народной признательности д-р Алекс Гарганиго приводит фразу одного джентельмена из Глостера: «Трон <...> никогда не был и никогда не будет наполнен такой добродетелью <...> Казалось, она была рождена не только для того, чтобы править, но и для того, чтобы исправить испорченный век; некоторые роптали на ее жизнь, но все страдают от ее смерти» [1, с. 105]. Вильгельм был безутешен, а двор на два года погрузился в траур. Что касается литераторов и музыкантов, то никогда еще смерть монарха не вызывала в стране такой многоголосый поэтический отклик. Поэты и композиторы оплакали Марию в нескольких десятках стихотворений, эклог, од, эписедиумов и т. д.³

Интересен тот факт, что по случаю смерти Марии было опубликовано три лицензированных пособия, где скорбящим рекомендовалось проявлять горе умеренно и, в конечном счете, дистанцироваться от трагедии, обратившись внутрь себя и к небу и научившись жить в ожидании того, что грядет, отвергая все тленное и преходящее в этом мире.

По долгу службы придворные композиторы Генри Перселла и Джон Блоу тоже создали две траурные элегии, развернув в них широкую гамму аффектов скорби, грусти и светлой печали, но, дабы не перейти границы чрезмерной чувствительности и не переступить порог «здорового горя», поместили все в строгие рамки симметричных уравновешенных форм.

Элегия Блоу написана на граунд. Вектор движения мелодии можно определить как нисходящий по звукам минорной натуральной гаммы. Тем не менее, внутри темы граунда определенно просматриваются два закольцованных мотива – от *g* до *g* и от *d* до *c*. Данная фигура бесконечного круга, появляющаяся уже на уровне темы, проецируется Блоу на всю форму. Круговое тридцатитрехкратное возвращение граунда в сочетании с закольцованными фразами темы и тремя приблизительно одинаковыми разделами сочинения образуют стройную классическую геометрию композиции, в которой в определенном смысле можно усмотреть элементы сакральной цифровой символики. При всей своей внешней текучести структура предстает поистине «железобетонной», одновременно предоставляя мелодии очевидный простор для развития.

С другой стороны, композиция элегии Блоу четко отражает и структуру самого стихотворе-

ния Герберта: начало каждой из строф формально предваряется в музыке своеобразным коротким ритурнелем из однократного проведения граунда. По факту же, ритурнель может не открывать следующий раздел, а замыкать предыдущий (см. второй ритурнель тт. 38–41), сохраняя в первую очередь логику музыкальной композиции. Чтобы не разрушить симметрию и пропорции трехчастной формы, Блоу сжимает вторую и третью строфы в единую среднюю часть, деля ее при этом на два раздела и проводя тему граунда в уменьшении, равными восьмыми.

Композитор демонстрирует отточенную виртуозную технику построения совершенной формы, развивая музыкальную мысль в рамках трех основных тональностей – до минор, соль минор и фа минор, часто с явным преобладанием колорита натурального минора. Витиеватая ариозного типа мелодия редко превышает диапазон октавы *g1-g2*, достигая своей высшей точки *b2* лишь в кульминационной третьей строфе. Именно здесь, в разделе с декламационной мелодикой композитор впервые вводит длинные мелизмы на словах *Lesbia* и *Sigh*, используя традиционный прием *word-painting*⁴ для выделения наиболее важных моментов текста. Чрезвычайно аффективно подается слово *Sigh* (*вздох*) – восходящее движение по звукам хроматической гаммы с обрывом на интонации *suspiratio* (тт. 81–82).

Переключаясь на музыку третью строфу, Блоу полностью отказывается от граунда и начинает раздел (тт. 68–70) с органного пункта в басу. Время будто останавливается, паузы прерывают фанфарные ходы мелодии по звукам минорного квартсекстаккорда: *The Queen! The Queen of Arcadia is gone!* (Королева Аркадии умерла!), – что вносит в элегию элемент торжественной церемониальной театрализации. Еще более откровенной отсылкой к трагическим театральным королевским образам можно считать доминирование тональности соль минор, а главное, появление граунда из предсмертной арии Дидоны, который сопровождает «рыдающую» мелизму на слове *Lesbia* (тт. 71–72). Траурные краски стущаются на трижды повторенном слове *the Loss* (*утрата*), где драматизм восходящего хроматического хода в мелодии усилен противоположным движением баса (тт. 77–79).

Анализ способов реализации текста в музыке показывает, что Блоу использовал строки Герберта исключительно как канву для развития музыкальных мыслей. Композитор начинает с того, что написанное ямбом стихотворение реализует в трехдольном метре. Полное разрушение оригинальной метрики стихотворения дополняется введением многочисленных повторов отдельных слов, фраз и строк. В некоторых случаях Блоу

удаляет или добавляет собственные слова. Тем не менее, все это направлено на создание впечатляющего музыкального образа, пропитанного аффектом высокой скорби.

Понятно, что в такой реорганизации поэтического текста нет случайностей. Например, первый период элегии основан на многократном (14 раз) повторении слова *No* в обращении *No, Lesbia*; во второй 8-такт Блоу вводит слово *No* еще 4 раза, хотя в тексте Герберта такое вообще отсутствует; то же происходит и в третьем 8-такте; замыкает первый раздел фраза *No, Lesbia* из начального периода с повторением *No* 4 раза. Созвучное междометию *O!* слово *No* наполняет вокальную партию интонациями безутешных стонов. Данный эффект ассонанса дополняется повторением слова *all* и удлинением слова *Song*, ради которого Блоу даже нарушает структуру правильного 8-такта: слово *Song* длится будто на фермате два такта на высокой соль второй октавы и звучит как протяжный стон.

Трехдольность, которой Блоу отдает предпочтение в крайних разделах сочинения, погружает слушателя в ритмы медленного минорного менуэта, что придает мелодии характер придворной галантности. Последняя идет не только от эстетики Кавалеров первой половины столетия, но и демонстрирует традиционное отношение к женщине эпохи Реставрации, где для представительниц различных социальных групп в поэзии и музыке предусматривался свой набор выразительных средств. На это обратил внимание еще американский философ и историк Джон Уильям Дрейпер в своей книге «Траурная элегия и подъем английского романтизма» («The funeral elegy and the rise of English romanticism»). «Общество Реставрации, – писал Дрейпер, – едва ли воспринимало женщин всерьез: в высших классах они существовали только для того, чтобы заниматься любовью, а в низших – только для приготовления пирожков и солений. Усопшую красавицу царствующего дома, скорее всего, оплакивали бы в довольно торжественном неоклассическом стиле, как и подобало королевской семье. Мадам Мэри Карлтон провожали бы с долей легкого остроумия; “Старую мадам Гуинн” – с панегириком достоинствам бренди; а “мою прелестную двоюродную сестру миссис Джейн Гэбри” – в легком стиле Прайора⁵» [3, с. 133–134].

Вполне ожидаем тот самый торжественный неоклассический стиль и в элегии Перселла. Но если попытаться найти очевидное общее в двух вокальных сочинениях, то это очевидное ограничится лишь формальным наличием все тех же трех разделов. Музыкальные идеи Перселла, однако, оказываются диаметрально противоположными идеям Блоу. Если последний окружает

драматическую кульминацию среднего раздела интонациями галантного минорного менуэта крайних частей, то Перселл, напротив, использует танцевальность исключительно в среднем разделе, воодушевленно раскрывая в нем пасторальные мотивы второй строфы. Перселл «играет» с формой по-своему. Формальная трехчастность «речитатив – ария – речитатив» так же, как и у Блоу, подчинена в определенном смысле логике строфики стихотворения и может рассматриваться как ария со вступительным речитативом (строфы 1–2) и декламационный раздел (строфы 3–4). Удивительно, что оба композитора исключительно изящно обращаются со сквозной структурой, которую можно рассматривать с разных точек зрения, но результат каждый раз будет очевиден – абсолютное классическое равновесие.

Еще одним показательным параметром анализа становится вокальная партия. Если мелодику Блоу можно уподобить спокойной прекрасной вязи, то перселловская интонация идет безусловно от яркой аффектированной оперной стилистики. Композитор насыщает вокальную партию виртуозными мелизмами, назначение которых – сделать партитуру более яркой и эмфатической. Особый интерес, в связи с этим, представляет использование вышеупомянутого приема *word-painting*, столь почитаемого среди композиторов эпохи Реставрации. Таким приемом Перселл пользуется для изображения «расстроенной лютни» (*lyra mea, mens est immodulata*) и мира, «полного печали» (*dolorum pleno*). Плач каждого из жителей Аркадии, чьи головы склонились как тростник, передается двумя развернутыми модулирующими мелизмами (*admodum fletur*), а при упоминании имени Галатеи в мелодии среднего раздела появляются так называемые фигуры «небесной радости», с помощью которых Перселл обычно выражает эмоции ликования⁶. Примеры данных фигур можно найти в перселловских песнях, прославляющих королевскую особу, например в Оде королеве “*High on a throne*” («Высоко на престоле»). И хотя в стихотворении Герберта прекрасная nereida плачет, использование фигуры ликования на словах *Nec Galatea canit* (тт. 58–63) вполне отвечало условностям королевского траурного панегирика. Извилистые рулады вводятся композитором на словах «безутешные рыдания» (*singultu turbid*), а свое горе по поводу навсегда исчезнувшего из глаз подданных счастья и восхищения лирический герой выражает в льющихся соль минорных пассажах (*mirum*). «Переложение на музыку Перселлом последней фразы “*Stella sua fixa coelum ultra lucet*” («Ее звезда недвижно сияет в небесах»), – по словам Роберта Кинга, – совершенно волшебна» [4, с. 44].

Обращает внимание и то, что Перселл отчасти пользуется привычным для себя арсеналом

средств выражения глубокой печали и горя. Показательно в данном отношении начало элегии затактовым ходом на минорный квартсекстаккорд и обилие прихотливых нисходящих, часто насыщенных хроматизмами рулад. Подобное начало мы наблюдаем в песне 1693 года *"Not all thy torments"* («Все муки мои не пробудят в тебе жалость»): тот же ход по звукам восходящего до минорного квартсекстаккорда, прерывающегося паузами, похожая витиеватая нисходящая мелизма на словах *torments* (муки) и *pity* (жалость). Песня буквально дышит итальянским влиянием. Похожее затактовое начало по звукам ре-минорного квартсекстаккорда уже можно встретить и в ранней траурной элегии Перселла «На смерть почтенного друга г-на Мэтью Локка» (1678). Все указанные примеры демонстрируют поиск той самой трагической интонации, к которой Перселл придет в 1695 году, в последний год своей уже яркой и нелегкой жизни, в арии *"They tell us that your mighty powers"* («Пусть хвалят все могущество твое»). От предыдущих опытов останется только восходящий ход по звукам ля-минорного квартсекстаккорда, но уже ровными четвертями, без пауз или пунктира, с сильной долей, без лишней экспрессии, медленным шагом, без плача и стоны... Из этой скорбной простоты родится музыкальный образ, по силе воздействия сравнимый лишь с Мессой си минор И. С. Баха.

Однако будем иметь в виду, что образ великой скорби в *"They tell us..."* появится в условиях оперной музыки, а придворная элегия, как говорилось выше, не должна была переходить границы «здорового горя», но при этом могла отличаться осязаемой чувствительностью. Эмоциональный отклик, который вызывала элегия, позволяет современным исследователям говорить о наличии в ней определенной доли сентиментальности, которая пышно расцветет в XVIII веке. «В элегиях Марии, – пишет Гарганиго, – бросаются в глаза некоторые черты того, что мы стали признавать сентиментальной формой в литературе восемнадцатого века: незавершенные предложения, обрывающиеся на тире и усеянные стонущими охами и ахами; частые паузы в середине стиха с целью выяснить, куда занесло писателя его последнее поэтическое увлечение, или же остановить с трудом сдерживаемый разлив эмоций Музы» [1, с. 117].

Уход Марии был источником печали, для выражения которой использовался особый сентиментальный язык. Показательным тому примером служит элегия Герберта, где «мир наполняется слезами», все «наполнено горем», пастухи и пастушки «проливают реки слез», Галатея и Титирус «погрузились в траур», уход Королевы – это «утрата, которую не выразить ни вздохами,

ни стонами», все «безутешно рыдают», утрачен счастливый блеск их глаз. И над всем этим бескрайним морем слез сияет звезда.

Анализ траурных элегий двух ведущих композиторов Реставрации показывает, что сентиментальный элемент несомненно усиливался и в музыке многократным повторением слова *No* и восклицания *O!*, обилием пауз (читай вздохов), введением прихотливых мелизмов или особых мелодических фигур, выделяющих и эмоционально окрашивающих слова, связанные с неутолимой печалью и чувством обреченности: *напрасно, расстроенный, плакать, безутешно рыдать, скорбеть, никогда...*

На создание музыкального образа работало все – от интонации, мелодики и гармонии до тонального плана и композиции в целом. Сложился обширный арсенал средств, непременно используемый в жанре траурной элегии. Тональности до минор и соль минор стойко упрочили свой статус в процессе создания образов скорби и печали. Скачки на уменьшенные интервалы, часто сопровождающие восклицания, закрепили за собой значение эмоциональных жестов, отражающих реакцию на безвременную утрату и осознание невозвратности событий. Условность языка, требующего выражения аристократической галантности, отразилась в использовании придворных танцевальных жанров, в первую очередь менуэта. Законы композиции здесь отвергали фантазийность и импровизационность, требуя симметричной уравновешенной структуры. Отсюда происходят поистине палладианские музыкальные формы элегий Блоу и Перселла.

В заключение скажем, что было бы в корне неверным ограничить топик траурной элегии Реставрации присутствием темы лишь траурной пасторали, выраженной через особый сентиментальный язык. Смерть Марии породила дискурс чувствительности, который охватил сферы политики и публичной печати, породив траурные элегии разного толка. Судя по всему, Перселл и Блоу держали определенный нейтралитет в политических кругах конца 1690-х и оставались телом и душой придворными композиторами. Именно это демонстрирует их традиционный, вполне академический подход к жанру, а также использование стихотворения, написанного по всем законам траурного королевского панегирика. Однако, придерживаясь рамок и законов жанра, обоим композиторам удалось создать совершенно непохожие друг на друга сочинения. И если Блоу выглядит в данном соревновательном дуэте более консервативно, то Перселлу удалось создать невероятно лирическое, глубоко эмоциональное произведение с осязаемым влиянием драматической итальянской оперной стилистики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Three elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary the words of the two first by Mr. Herbert, the latter out of the Oxford verse; and sett to musick by Dr. Blow and Mr. Henry Purcell. Blow, John, d. 1708., Herbert, George, 1593–1633. Queen's epicedium, Purcell, Henry, 1659–1695. Latine redditum. London: Printed by J. Hepinstall for Henry Playford, 1695.

² На сегодняшний день об авторе ничего не известно.

³ Полный список поэтических и музыкальных произведений, созданных в период траура по королеве Марии II, приведен в книге д-ра Миранды Зук «Протестантизм, политика и женщины в Британии 1660–1714» [2, с. 203–205].

⁴ Word-painting, или словесная живопись, представляет собой музыкальную технику, с помощью которой отражается буквальное значение отдельных слов текста песни, чем акцентируется их важность для музыкально-поэтического полотна. Техника широко использовалась композиторами эпохи Реставрации.

⁵ Мэтью Прайор (1664–1721) – популярный английский поэт, чьи стихи отличались легкостью и изяществом (прим. автора. – Н. Д.).

⁶ Подробнее об этих фигурах см. в кн.: Дуда Н. В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии [5, с. 118, 125].

ЛИТЕРАТУРА

1. Garganigo A. William without Mary: Mourning Sensibility in the Public Sphere // The Seventeenth Century. 2008. Vol. 23. Issue 1. Pp. 105–141.
2. Zook M. Protestantism, Politics, and Women in Britain: 1660–1714. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239 p.
3. Draper J. W. The funeral elegy and the rise of English romanticism. New York: Octagon Books, 1967. XV+358 p.
4. King R. Liner Notes. In: The Complete Secular Solo Songs of Henry Purcell: CD S44162/2. London: Hyperion Records Ltd., 2003. 63 p.
5. Дуда Н. В. Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии: исслед. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. 190 с.

REFERENCES

1. Garganigo A. William without Mary: Mourning Sensibility in the Public Sphere. In: The Seventeenth Century. 2008. Vol. 23. Issue 1. Pp. 105–141.
2. Zook M. Protestantism, Politics, and Women in Britain: 1660–1714. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239 p.
3. Draper J. W. The funeral elegy and the rise of English romanticism. New York: Octagon Books, 1967. XV+358 p.
4. King R. Liner Notes. In: The Complete Secular Solo Songs of Henry Purcell: CD S44162/2. London: Hyperion Records Ltd, 2003. 63 p.
5. Duda N. Svetskoe i dukhovnoe tvorchestvo Genri Persella v muzykal'noy kul'ture Anglii [Secular and sacred creative work by Henry Purcell in the musical culture of England]: research work. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. 190 p.

Дуда Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

Natalia V. Duda

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774