

На правах рукописи



ПРИВАЛОВА АНАСТАСИЯ СЕРГЕЕВНА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ТОМАСА АВГУСТИНА АРНА

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2022

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Панкина Елена Валериевна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Уральская государственная
консерватория имени М.П. Мусоргского»,
проректор по учебной работе, профессор
кафедры истории музыки,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки»,
профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Сусидко Ирина Петровна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», заведующая кафедрой
аналитического музыкознания

Дуда Наталья Викторовна
кандидат искусствоведения,
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
консерватория имени С.В. Рахманинова»,
декан по международному сотрудничеству
и дополнительному образованию, доцент
кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Казанская государственная
консерватория имени Н.Г. Жиганова»,
кафедра теории музыки

Защита состоится «10» июня 2022 г. в 14.00 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

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

Автореферат разослан «__» _____ 2022 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

История английского музыкального театра Британии в последние годы всё чаще становится предметом исследовательского интереса. При этом его состояние в XVIII веке, за исключением творчества Георга Фридриха Генделя и «Оперы нищего» Джона Гея и Иоганна Кристофа Пепуша, изучено в несоизмеримо меньшей степени, по сравнению с театром XVII или XX–XXI столетий, а имена других создателей английских произведений, в особенности находящихся за рамками «оперной магистрали», практически не звучат в работах отечественных музыковедов и ничего не говорят российской театральной аудитории.

Среди генерации английских театральных композиторов XVIII столетия особого внимания заслуживает фигура Томаса Августина Арна (Thomas Augustine Arne, 1710–1778), известного прежде всего как автора неофициального национального гимна «Правь, Британия». Однако для музыкального Лондона XVIII века он значил гораздо больше. Арн – широко признанный композитор, влиятельный театральный деятель, чьи оперы, маски и музыкально-драматические спектакли ставились на лондонских сценах, инструментальная музыка звучала в общественных и частных концертах, а песни и арии издавались и переиздавались в сборниках для домашнего музицирования. Сегодня в Великобритании Арн по праву считается выдающимся деятелем музыкально-театрального искусства своего времени, более того – одной из главных фигур истории английской музыки. Его перу принадлежат около 100 сценических произведений, в том числе почти 30 опер и 12 масок, а также множество камерно-вокальных, кантатно-ораториальных и клавирных сочинений.

Значимость деятельности Арна определяется не только её масштабами, но и тем, что он является крупнейшим театральным композитором своего поколения, развивавшим национальные традиции в условиях господства на английской сцене итальянской оперы. Его работа преимущественно в сфере театра непосредственно связана с обстоятельствами частной жизни, поскольку Арн состоял в родстве или дружбе со многими артистами и театральными деятелями Лондона, и музыкально-театральный мир был для него естественной средой.

При этом **исследовательская традиция** по данному вопросу более чем скромна: в русскоязычной музыковедческой учебной и научной литературе имя Арна почти не упоминается, а если и встречается, то в перечне имён малоизвестных композиторов. Только в 2003 году опубликован очерк Ю.С. Бочарова о творческой судьбе Арна. Даже в английском музыкознании долгое время не было специальных работ, хотя композиторская деятельность Арна постоянно упоминается в изданиях обзорного характера, в публицистике и справочной литературе. О его отдельных сочинениях писали У. Каммингс, М. Аткинс, другие авторы, однако целостного исследования музыкального наследия Арна долгое время не появлялось. Лишь относительно недавно вышла в свет монография Т. Гилмана, в которой проводится мысль о незаслуженном забвении имени и наследия композитора. К последним по времени работам можно отнести монографию П. Райса об английских кантатах и итальянских одах Арна, что подчёр-

квивает нарастающий интерес к его сочинениям, в том числе занимающим периферийное положение в контексте жанровых направлений его композиторской деятельности. Все вышеизложенное свидетельствует о несомненной актуальности обращения к творчеству Арна.

Значительная часть театральной музыки Арна оказалась утерянной; сохранилось несколько полных партитур и отдельных вокальных номеров. **Материалом** настоящей работы стали десять произведений, созданных композитором за 33 года и представляющих срез английских музыкально-театральных жанров XVIII века: маска «Комус» («Comus», 1738), маска «Альфред» («Alfred», 1740), балладная опера «Слепой нищий с Бетнал Грин» («Blind Beggar of Bethnal Green», 1741), маска «Суд Париса» («The Judgment of Paris», 1742), опера «Элиза» («Eliza», 1754), маска «Британия» («Britannia», 1755), комическая опера «Томас и Салли, или Возвращение моряка» («Thomas and Sally, or The Sailor's Return», 1760), опера «Артаксеркс» («Artaxerxes», 1762), пастиччо «Любовь в деревне» («Love in a Village», 1762), маска «Волшебный принц» («The Fairy Prince», 1771). Мы опирались преимущественно на наиболее ранние оригинальные издания произведений – клавиры и партитуры.

Анализ истории создания и постановки пьес свидетельствует о том, что композитор чаще работал с постоянными певцами. Спектакли ставились в основном в театрах «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден», другие места (как резиденция Кливден) были единичными.

Арн сотрудничал с разными драматургами, а в качестве первоисточников его работ выступали как малоизвестные либретто, так и сочинения именитых авторов – Джона Мильтона, Пьетро Метастазиио, Бена Джонсона. Несмотря на известность маски Мильтона, «Комус» Далтона–Арна получил большую сценическую известность и признание. С работавшими в соавторстве Джеймсом Томсоном и Дэвидом Маллетом Арна связала работа над маской «Альфред», а затем её сценические и жанровые переработки. Позднее Маллет написал для Арна либретто маски «Британия». Оперы «Томас и Салли» и «Любовь в деревне» созданы на либретто Айзека Бикерстаффа, общение с которым завязалось у Арна после второй поездки в Дублин (1755). Метастазиевское либретто «Артаксеркса», по-видимому, переработал сам Арн, в то время как либретто «Суда Париса» Уильяма Конгрива, вероятнее всего, осталось без изменений, несмотря на то, что написано оно было за 42 года до обращения к нему Арна.

Жанровая панорама сочинений Арна, зафиксированная и в его собственных жанровых определениях, достаточно точно отражает театральную ситуацию того времени. Из 10 рассматриваемых произведений 5, согласно жанровым обозначениям в оригинальных изданиях, справочной и научной литературе, являются масками, 5 – операми. Они создавались в приблизительно сходных условиях (исполнительский состав, место постановки) и в родственных ко времени их написания жанрах. Однако при более детальном их рассмотрении очевидны явные различия между сочинениями, созданными на основе одних жанровых моделей. Эти различия нарастают от более ранних к более поздним опусам и связаны с эволюцией творчества композитора. Кроме того, разными пу-

тиями и в разной степени Арн воплотил в своей музыке некоторые качества английского музыкального мышления.

Актуальность темы исследования обусловлена современным состоянием изученности в зарубежном и отечественном музыкознании творчества Арна и английского музыкального театра XVIII века в целом. Настоящая работа призвана восполнить недостаток сведений об этих весьма значимых в истории английской музыки явлениях, уточнить и расширить представления о путях развития и достижениях английской национальной музыкальной сцены.

Объектом исследования стало музыкально-театральное творчество Томаса Августина Арна, **предметом** – жанрово-стилистические характеристики его отдельных произведений.

Целью работы является формирование жанровой картины творчества Арна как отражения этапа истории английского музыкального театра середины XVIII века. В связи с этим определяются следующие **задачи** исследования: 1) воссоздание картины музыкально-театральной жизни Англии XVIII века; 2) реконструкция биографии композитора в контексте истории английского театра; 3) рассмотрение масок и опер Арна с позиций их жанрово-типологических качеств; 4) выявление стилистических особенностей музыкального материала масок и опер Арна.

Научная новизна работы определяется как обращением к творчеству Арна, так и методологическими и содержательными аспектами исследования.

Английский музыкальный театр XVIII века до недавнего времени оставался малоизученным в отечественном музыкознании явлением, а отдельные его стороны и вопросы оказались практически не затронуты и в британской музыкальной науке. Настоящая работа стала первым опытом специального изучения музыкально-театрального творчества Арна в российском музыковедении; впервые рассмотрены его наиболее значительные сочинения в жанрах оперы и маски, сыгравшие важную роль в истории музыкального театра Англии.

Впервые аргументируется активное развитие жанра маски на английской сцене XVIII века в новом жанровом контексте, а именно во взаимодействии с современными видами оперного театра. Также впервые продемонстрированы непрерывное существование и самостоятельная ценность английской оперной традиции в середине – второй половине XVIII века, отнюдь не ограниченной деятельностью композиторов-иностранцев и не сводимой к итальянскому влиянию. Вместе с тем, обозначена специфика английского музыкального театра, ярко проявляющаяся в творчестве крупнейшего его представителя – Томаса Августина Арна, и заключающаяся в гибком межжанровом взаимодействии оперы-seria, комической оперы, балладной оперы, маски.

В научный обиход введены источники – публикации лондонской прессы XVIII века, в частности, некролог Арну, ранее упоминавшийся только У. Каммингсом и впервые привлечённый как историческое свидетельство. Обращение к современным композитору публикациям о премьерах, постановках, произведениях и о самом Арне, к нотным источникам и либретто, изданным в годы написания сочинений, определяет **достоверность результатов** исследования.

Методологическая основа работы определяется традициями отечественного и зарубежного музыкознания в области исследования английского и, отчасти, итальянского, французского и австрийского музыкального театра XVII–XVIII веков, сложившимися подходами в изучении английских жанров театральной пьесы с музыкой, маски и балладной оперы. Основным является *метод историзма*, что проявляется в стремлении проследить динамику жанрово-стилистической эволюции творчества Арна в период создания рассматриваемых сочинений. При анализе музыкального материала масок и опер мы опирались, в первую очередь, на *жанровый подход*, а именно выявление черт традиционных английских музыкальных жанров как в инструментальной, так и в вокальной части произведений. Наиболее методологически важными для анализа сочинений Арна с точки зрения их жанровой природы и музыкально-стилистических особенностей стали исследования Ю. С. Бочарова, В. Н. Брянцевой, Т. С. Крунтяевой, П. В. Луцкера, И. П. Сусидко, А. В. Переваловой, Е. С. Чёрной. Среди зарубежных трудов наибольшее значение имеет монография Т. Гилмана, прежде всего предложенное её автором рассмотрение произведений Арна в контексте обстоятельств их создания и исполнения.

Результаты исследований А. В. Переваловой истории становления и бытования в XVII веке английского театрального жанра маски явились опорой при анализе масок Арна с точки зрения их соответствия исторически сложившейся модели жанра. Работы П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, В. Н. Брянцевой, Т. С. Крунтяевой и Е. С. Чёрной стали базой при обращении к оперным сочинениям Арна, поскольку композитор не мог остаться в стороне от инациональных традиций, а его творчество – не испытать влияние итальянского, французского и австрийского музыкального театра. На основе труда П. В. Луцкера и И. П. Сусидко обозначены типологические черты итальянской оперы-*seria* и метод работы Арна с либретто Метастазіо. Исследования итальянской и французской комической оперы, австрийского зингшпиля помогли осознать соотношение жанровых обозначений и жанровой природы балладной оперы / пастиччо «Любовь в деревне» и комической оперы / драматической пасторали «Томас и Салли».

При анализе инструментальной музыки театральных сочинений Арна мы опирались на систематический подход Ю. С. Бочарова к рассмотрению жанров барочной инструментальной музыки.

Для воссоздания целостной картины музыкально-театральных тенденций конца XVII – середины XVIII веков привлечены труды, принадлежащие к сферам театроведения и литературоведения. Музыковедческие публикации, посвящённые истории английской музыки XVIII века в целом и творчеству Арна, в частности, представляют собой справочную литературу, работы обзорного характера, исследования, посвящённые фигуре Арна, старинную и современную публицистику, необходимую для расширения и верификации данных.

Положения, выносимые на защиту: 1) музыкально-театральное творчество Томаса Августина Арна ориентировано на сохранение национальных традиций в разработке жанров маски и балладной оперы, а также в некоторой сте-

пени отражает воздействие на английский музыкальный театр итальянской оперы-*seria* и современных европейских тенденций в интерпретации жанров комической оперы; 2) в музыкально-театральных произведениях Арна наблюдается гибкое и подвижное сочетание признаков различных музыкально-сценических жанров; 3) композитором выработана индивидуальная музыкальная стилистика, узнаваемая современниками, представляющая собой сплав итальянской оперной и английской вокальной мелодики, а также ритмо-интонационных черт английских танцевальных жанров; 4) сотрудничество Арна с ведущими исполнителями и театральными деятелями оказало большое влияние на репертуарную политику главных лондонских театров «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн», а его деятельность оставила яркий отпечаток в театральной жизни Лондона.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в возможности использования её результатов в дальнейших исследованиях творчества Томаса Августина Арна, в целом английского и – шире – европейского музыкального театра XVIII века, а также в общих и специальных учебных курсах истории зарубежной музыки и музыкального театра. Кроме того, материал и результаты настоящего исследования могут быть полезными музыкантам-исполнителям, вовлечённым в воссоздание музыки прошлого.

Работа прошла **апробацию** на заседаниях кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки в форме рецензирования и обсуждения содержания отдельных разделов. Основные положения и результаты проведённого исследования представлены в докладах на 8 международных и всероссийских научных конференциях и их обсуждениях в рамках круглых столов и научных дискуссий, а также в 15 статьях, 8 из которых опубликованы в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, 3 – в научных журналах, индексируемых в базах данных Web of Science и Scopus.

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертация А.С. Приваловой «Музыкальный театр Томаса Августина Арна» соответствует п. 2. История западноевропейской музыки, п. 9. История и теория музыкальных жанров, п. 22. Либреттистика, п. 23. История музыкального театра паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Последовательное решение поставленных задач определило **структуру работы**: в Главе 1 представлена целостная картина английского театра конца XVII – середины XVIII веков, Главы 2–4 содержат рассмотрение его произведений с точки зрения композиционно-драматургической организации и стилистики музыкального языка. В качестве Приложений работа содержит ряд переводов статей и либретто.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации; осуществлён обзор зарубежной и отечественной литературы, связанной с историей англий-

ского и европейского музыкального театра, отражающий степень разработанности темы; сформулированы объект, предмет, цель и задачи исследования; определены его научная новизна, теоретическая и практическая значимость; установлена методологическая основа; сформулированы выносимые на защиту положения; приведены сведения об апробации результатов исследования; изложена структура работы.

Глава 1. Английский театр конца XVII – середины XVIII века в контексте общественных процессов.

В § 1 «Идеология и театральные жанры» осуществлён обзор исторического развития драматического и музыкального театра Англии от рубежа XVI–XVII веков до середины XVIII века. На протяжении этого периода театральная сфера не только претерпевала кризисы, связанные с пуританскими запретами, но и получала новые стимулы к развитию. Вследствие этого возникло балансирование жанров воспитательных и развлекательных: «слезливая» комедия и «мещанская» драма – против сатиры балладной оперы, сентиментальная комедия – против весёлой комедии. К тому же драматический и музыкальный театры не были разделены как таковые, существовали, как правило, на одних и тех же сценах, поэтому композиторы, как и Арн, будучи включёнными в эту ситуацию, несомненно, опирались в выборе тем и сюжетов на проблематику, волновавшую общество и театральную публику.

В § 2 «Репертуарная политика и театральное дело» рассматривается связь английской драматургии с историей театрального дела, политикой ведущих трупп, общественным резонансом постановок, выразившимся также в становлении критики. К середине XVII века в Лондоне сложились все основные формы музыкально-театральной практики. Музыкальные события проходили в увеселительных садах, в профессиональных гильдиях и благотворительных фондах, в церквях и концертных залах. Значительная часть музыкальных представлений осуществлялась в стенах театров, не разделявшихся на драматические и музыкальные. Жанровые характеристики репертуара драматических театров были чрезвычайно широки, поскольку спектакли нередко дополнялись фарсом, пантомимой, музыкальным дивертисментом, пародией на известную пьесу или оперу. Кроме того, в XVIII веке в театральном представлении сложились такие явления как «живые картины» и «парадные шествия».

На протяжении всего XVIII века в Лондоне сохранялась монополия театров «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден». Вместе с тем, в английской провинции, а также в крупных городах Шотландии и Ирландии организовывались новые театральные предприятия – антрепризы и паевые товарищества. «Золотым веком» «Друри-Лейн» считается первая треть XVIII века, когда им управляли Колли Сиббер, Роберт Уилкс и Томас Доггет. В 1747 году директором театра стал Дэвид Гаррик, под руководством которого стали осуществляться музыкальные постановки. Собственная «музыкальная политика» сложилась в театре «Ковент-Гарден»; оперные постановки на его сцене отмечаются с 1734 года, прежде всего, это сочинения музыкального руководителя театра Георга Фри-

дриха Генделя. Интенсификация музыкальных спектаклей связана с руководством театром певцом Джоном Бирдом.

Наконец, в 1705 году в центре Лондона был открыт оперный театр, на сцене которого начала стабильно выступать итальянская оперная труппа. Итальянская опера вскоре завоевала английскую аудиторию, оттеснив интерес к национальной музыкально-театральной культуре и к творчеству английских композиторов. Однако огромное влияние итальянской оперной традиции не могло исключить признания творчества национальных авторов, среди которых одним из наиболее успешных и известных стал Арн.

§ 3 «Томас Августин Арн: биография театрального композитора». Жизни композитора посвящено немало публикаций разного характера и жанра: краткие биографические справки, очерки, воспоминания. Но приводимые в различных источниках сведения разрозненны, иногда расходятся в деталях и к тому же часто трактованы в определённом контексте. Поэтому в опоре на различные исследования, справочную литературу и лондонскую прессу XVIII века здесь изложена биография композитора в наиболее полном возможном виде.

Ценным документом видится анонимный некролог, опубликованный к 6-летию смерти Арна в «The Gentleman's and London Magazine» («Memoirs of the Life of Doctor Thomas Augustine Arne»). Несмотря на то, что жанр публикации предполагает положительное портретирование, сам факт высказывания современника, оставшегося неизвестным, но явно знавшего Арна лично, является значимым для воссоздания целостного живого образа.

Глава 2. Маска: трактовки национального жанра.

§ 1 «Томас Августин Арн в истории английской маски XVIII века» посвящён рассмотрению состояния жанра в английском театре XVIII века и творчестве Арна. Маска остаётся главной областью творчества английских театральных композиторов, претерпев большие изменения, прежде всего под воздействием итальянской оперы. Граница между маской и оперой становится ещё более зыбкой и неопределённой, а классицистское стремление к ясности жанровой природы композиции и окончательности жанровых границ остаётся не до конца реализованным, поскольку произведения, отнесённые авторами к одной жанровой области, значительно различаются по основополагающим характеристикам. Учитывая мощную историческую инерцию, представляется возможным рассмотреть пьесы Арна в соотношении со следующими традиционными композиционно-драматургическими этапами маски: аллегорический пролог – анти-маска профессиональных актёров («сцены беспорядка и безнравственности в недостойных танцах») – смена декораций – маска представителей знати («сцены порядка и добродетели в благородных фигурных танцах») – общие увеселения (revels) благородных зрителей и актёров – эпилог (не обязательно).

Соотнесение этих этапов с содержанием и композицией рассматриваемых масок позволяет установить сходства и различия в построении сочинений Арна, выделить общие драматургические функции, восходящие к ренессансной маске. При этом некоторые характеристики этапов маски, безусловно, относятся лишь к её истокам, в более позднем театре они не могли не трансформировать-

ся. Так, маска, вышедшая за пределы аристократических праздников и переместившаяся на театральные подмостки, не может содержать разделы, дифференцированные по социальному статусу её участников. Неосуществимы также совместные увеселения в финале актёров-певцов со зрителями. Но сохранение функций данных разделов при их модификации представляется возможным.

Жанр маски стал сквозным для театрального творчества Арна. Композитор не только регулярно обращался к нему, но и создал почти треть масок XVIII века. Для всех масок Арна характерны традиционные тематические области – пасторальная, мифологическая и историческая. Пять рассматриваемых сочинений, обозначенных в их ранних изданиях жанровым подзаголовком «маска», – «Комус», «Суд Париса», «Альфред», «Британия» и «Волшебный принц» – относятся к разным периодам жизни композитора и отражают зонность жанровых признаков. При этом проблемным вопросом является определение их композиции и типологических черт традиционной маски. Вместе с масками рассматривается «Элиза» – произведение, озаглавленное «опера», но по многим параметрам близкое маскам, в особенности «Британии».

В § 2 «История создания, композиционная организация и жанровая специфика» приводятся сведения об истории создания и постановок масок, данные об исполнителях, синопсисы либретто и общие композиционные планы, в некоторых случаях восстановленные по оригинальным и более поздним изданиям и редакциям.

Три *пасторально-аллегорические маски* – «Комус», «Суд Париса» и «Волшебный принц» – объединяет подход композитора к трактовке жанра. Именно в этих масках Арн придерживается традиционной жанровой модели.

Либретто «Комуса» авторства Джона Далтона является существенной переработкой маски Джона Мильтона: перестроены диалоги, сокращены арии, добавлены песни, новый персонаж (Ефрозина) и сцена искушения, купирован заключительный эпизод. Маска Арна состоит из трёх актов, включающих 22 музыкальных номера. Арн дорабатывал материал, вследствие чего музыкальная составляющая представления усилилась, а разговорные роли Комуса и Леди стали ещё и вокальными. 1 акт (Комус и его свита) может расцениваться как антимаска. 2 акт – собственно маска, в которой разворачивается сопротивление добродетельной Леди соблазнам Комуса. Функцию Пролога выполняет увертюра. Можно только предполагать звучание танцев в виде сюиты в финале маски или же распределённых по актам.

«Суд Париса» – одноактная маска на либретто Уильяма Конгрива, полностью положенное на музыку. Хотя театральные постановки *all-sung* не вполне обычны для жанра, маска Арна без разговорных диалогов оказалась популярной. Маска была написана и впервые поставлена как дивертисмент к оратории Генделя «Пир Александра»; после Арн ставил «Суд Париса» в один вечер со своей же маской «Альфред», что указывает на её изначальный замысел как автономной и вставной. Мифологический сюжет оказался распределён в соответствии с композиционно-драматургическими этапами маски. Поскольку стиль высказывания богов и простого смертного – одинаково высокий, то к антимаске

можно отнести номера с участием Париса и Меркурия как посланника богов, а номера богинь – к собственно маске.

«Волшебный принц» – трёхактная маска на либретто Джорджа Колмана Старшего по маске Бена Джонсона и Иниго Джонса «Оберон, принц фей». На титульном листе клавира «Волшебный принц» обозначен как маска, хотя пьеса не содержит разговорных диалогов, текст полностью положен на музыку. Изданию свойственны неточность и неполнота сведений о певцах, персонажах и о действии. Больше информации содержится в статье из «The Lady's Magazine» (1771): полные данные о премьере, исполнителях, фабула с включением текстов наиболее ярких номеров. Несмотря на наиболее полное соответствие произведения оперному жанру, «Волшебный принц» почти идеально воплощает план маски. Увертюра в функции Пролога органична для английского музыкального театра. В 1 действии реализована функция антимаски (споры между сатирами и нимфами, танцы, комический кэтч). 2 действие соответствует функции маски (арии и дуэты, предположительно, Оберона и нимфы), а 12 инструментальных номеров (танцы, выходы, пантомима) соотносятся с *revels*.

Три пасторально-аллегорические маски выстроены по одной модели: все они начинаются с увертюры-пролога, в первом акте представляется антимаска, во втором акте разворачивается собственно маска. «Комус» и «Волшебный принц» сходны между собой по тематике, а их переработанные первоисточники – маски эпохи Реставрации. «Суд Париса» и «Волшебного принца» объединяет полная омузыкаленность поэтического текста, а «Суд Париса» и «Комуса» – развитый сюжет и логически завершённое повествование.

Маски «Альфред» и «Британия», а также опера с разговорными диалогами «Элиза» рассматриваются как произведения *историко-патриотического характера*. В их названиях отражены главные символы национальной гордости и патриотизма. Все они созданы на военно-политическую тематику, осмысленную аллегорически («Элиза», «Британия») или отсылающую к давним историческим событиям («Альфред»). Сочинения этой группы также трудно определённо атрибутировать в жанровом отношении. «Альфред», традиционно именуемый маской, по композиции скорее является оперой, хотя в определённые годы публиковался как оратория; «Элиза» имеет жанровый подзаголовок «опера», но её сюжетное сходство с маской «Британия» и композиционные особенности порождают сомнения в данном определении.

Либретто «Альфреда» создано Дэвидом Маллетом и Джеймсом Томсоном на основе эпизода из жизни легендарного саксонского короля Альфреда Великого. Изначально небольшой объём музыки (увертюра и 7 вокальных номеров) заставляет задаться вопросом о близости произведения жанру драматической пьесы с музыкой. В дальнейшем Арн расширил музыкальный план до оперы и оратории; для более точного понимания сюжета и распределения арий, а также реконструкции композиционного плана привлечены либретто оратории и недатированный клавир. В партитуре имеются 28 номеров; арии подписаны именами исполнителей, но не персонажей, что представляет трудность их отнесения к персонажам и событиям. Главной загадкой «Альфреда» остаётся его

жанровая природа; современники обозначали пьесу как серенату, оперу, маску, историческую музыкальную драму, «*drama for music*», что можно объяснить нестабильностью жанровых понятий. В «Альфреде» затруднительно усмотреть черты маски и антимаски как таковых, как и аллегорического пролога. Хор «*Rule, Britannia*» занимает функциональную зону общего увеселения, по сути, не будучи им. Отсутствует и обязательная для ранней театральной маски концентрация музыкальных номеров в композиционно замкнутые и содержательно автономные разделы. Мы полагаем, что по отношению к «Альфреду» определение «маска» спорно, тем не менее, было бы неверным считать «Альфреда» пьесой с музыкой, особенно в позднем варианте.

Опера «Элиза» на либретто Ричарда Ролта посвящена королеве Елизавете I, однако, не фигурирующей в качестве персонажа; сюжет является полностью аллегорическим. В партитуру включены не все хоры; в либретто упоминаются танцевальные номера, музыка которых отсутствует, но общая композиция сохранилась практически в первоначальном виде. «Элизе» дан подзаголовок «опера» без уточнения видовой принадлежности. Трёхактное строение могло бы указывать на связь с оперой-*seria*, однако в творчестве Арна соответствие количества актов жанровому наклонению не соблюдается в полной мере. Изначально музыкальных номеров в «Элизе» было более 30, как в полноценных операх «Томас и Салли» и «Артаксеркс». Арн определённо обозначил «Элизу» как английскую оперу, хотя наличие разговорных диалогов и аллегорический сюжет приближают её к маске. Однако в композиции отсутствует соответствие функциям маски и антимаски. Представляется возможным отнести «Элизу» к жанру *semi-оперы*, занимавшему промежуточное положение между драматическим спектаклем и оперой как таковой.

Маска в двух актах «Британия» на либретто Дэвида Маллета осталась произведением «на случай». Содержание не развивается в соответствии с сюжетной логикой и представляет собой чередование аллегорических персонажей, призванных воодушевить Британию. Партитура содержит 11 номеров и увертюру. Драматургический план имеет совпадения с типичными чертами маски: наличие персонажей «высоких» (Британия, Гений, Нептун, Тритон, Марс) и «низких» (Нэн, Боцман, Моряк), номера которых можно трактовать как функциональное соответствие маске и антимаске. Мифологически-аллегорический характер «высоких» персонажей позволяет провести параллели с прологом маски, однако требуемые многочисленные танцы здесь либо отсутствовали, либо ставились с музыкой, не закреплённой в партитуре. Во всяком случае, «Британия» как тип спектакля наиболее близка собственно маске, поскольку нормативные для оперы развитость сюжета, мотивация характеров и поступков персонажей в этом сочинении почти отсутствуют.

Помимо патриотической направленности, данные маски связаны аллегорическими персонажами, которые либо являются участниками действия, либо упоминаются. Мир, Свобода, Марс и Нептун появляются не везде. Во всех трёх произведениях есть две фигуры, непосредственно связанные с патриотической темой, – Гений Англии и Британия, которых можно рассматривать как куль-

турную традицию образов защитников нации. В исторических масках отсутствует строгая регламентация композиционного строения, чем обусловлена затруднительность конкретных жанровых определений.

§ 3 «Музыкальный язык масок» содержит изложение результатов музыкально-стилистического анализа. Основные позиции, определяющие подход к рассмотрению музыкального компонента: 1) разное соотношение музыкальной и разговорной составляющих в рассматриваемых масках; 2) музыка масок разделяется на вокальную и инструментальную, причём их соотношение балансирует от практически полного отсутствия инструментальных номеров до преобладания их над вокальными; 3) музыка масок имеет ярко выраженную жанровую и национальную природу.

В плане соотношения музыки и слова *в пасторально-аллегорических масках* можно заключить следующее: в «Комусе» наблюдается чередование примерно равного количества разговорных диалогов и музыкальных номеров, а в «Суде Париса» и «Волшебном принце» разговорные диалоги отсутствуют совсем, следовательно, музыкальная составляющая в них превалирует, а жанровая модель, несмотря на функциональное соответствие определённым этапам маски, приближается к опере.

Музыка к «Комусу» представляет собой своего рода стандарт стилистических приёмов, на которые Арн опирался в более поздних произведениях. Подавляющее большинство вокальных номеров составляют арии, причём почти все принадлежат персонажам из свиты Комуса, то есть не высокоморальным действующим лицам. Между исполнителями количество арий распределено практически равномерно: 5 у Джона Бирда (2 арии Комуса и 3 арии Мужчины), 6 у Кэтрин Клайв (2 арии Евфрозины и 4 арии Женщины) и 5 арий у Сесилии Арн (ария Леди, ария Женщины, ария Пасторальной нимфы и 2 арии Сабрины). Вероятно, композитор прописывал сольные номера, отталкиваясь от возможностей исполнителей, нежели от значения персонажа в маске. 2 акт содержит больше диалогов и меньше музыки, чем 1 и 3 акты. Вокальные номера «Комуса» наглядно демонстрируют тяготение композитора к оперному стилю изложения, даже при создании музыкального материала для «низких» персонажей.

Маска «Суд Париса» более близка итальянской вокальной традиции, нежели английской, что подтверждается наличием речитативов *secco* и *assom-ragnato* в либретто и полным отсутствием разговорных эпизодов. Музыкальное решение Арна наилучшим образом воплощается в ариях, аккомпанированных речитативах, дуэте и трио, а также в увертюре французского типа. «Суд Париса», несмотря на отнесение композитором к жанру маски, всё же значительно ближе опере по структуре и музыкальному наполнению, что в некоторой степени обусловлено сюжетом, содержанием и стилистикой либретто.

«Волшебный принц» – произведение, максимально воплотившее в себе стиль композитора, без оглядки на моду или традиции. 1 акт содержит ряд сцен «низких» персонажей, причём сольные и ансамблевые номера сатиров и нимф разведены во времени. Первую половину акта на сцене главенствуют сатиры; их номера очень разнообразны – арии и ансамбли, среди которых есть англий-

ские жанры арии с хором и кэтча. Все эти номера, представляющие собой весёлые песни и шуточные перебранки сатиров, в той или иной степени вовлекают зрителей в атмосферу игры. Музыкальный материал 2 акта представлен в большей степени инструментальными номерами: помимо танцев, маршей и пантомим, только 4 номера – вокальные (2 арии и 2 дуэта Короля и Королевы). В плане музыкального языка эти номера отличаются от предшествующих им в 1 акте арий и дуэтов сатиров и нимф, – антимаска сменяется маской.

В первых масках отмечается большая близость итальянской оперной традиции, особенно в «Суде Париса», нежели в позднем «Волшебном принце». Это ярко проявляется в вокальном пласте: жанры, вышедшие из английской народной музыки (ария с хором и кэтч), присутствуют лишь в «Волшебном принце». В основном арии, ансамбли и хоры представляют собой ариозно-песенный сплав, в редких случаях номера написаны в манере оперы-seria.

Область инструментальной музыки наиболее ярко представлена в «Комусе» и «Волшебном принце», в то время как «Суд Париса» из оркестровых номеров имеет лишь увертюру. Увертюры к маскам Арн создавал индивидуально, не опираясь на определённый тип, в связи с чем в пасторальных масках наблюдаются практически все возможные из существовавших в то время моделей увертюр – французскую («Комус»), франко-итальянскую («Суд Париса») и итальянскую («Волшебный принц»); естественно, их музыка никак не отражала содержание и не перекликалась с музыкой собственно масок. В «Волшебном принце» наблюдается максимальная концентрация инструментальной музыки (14 из 27 номеров), причём достаточно разноплановой: увертюра, танцы, марши, междуактовая музыка. В «Комусе» инструментальная музыка представлена в не очень большом, но достаточном для маски объёме, – три танца и увертюра (4 из 22 номеров). В «Суде Париса» автономным инструментальным номером является только увертюра (1 из 20), но упомянутые в либретто две Симфонии могли быть не опущены, а заменены на развёрнутые вступления к ариям богинь. Отсутствие в «Суде Париса» танцев, характерных для жанра маски, может быть объяснено тем, что Конгрив изначально писал либретто для оперы, подобной итальянской, где танцы не были необходимым компонентом.

В инструментальных номерах «Комуса» и «Волшебного принца» наблюдаются черты английских контраданса, хорнпайпа или жиги. Остальные дансантичные эпизоды либо представляют собой европейские танцы с другими национальными корнями, либо неопределённые в жанровом отношении. В музыкальном материале танцевальных пьес не наблюдается привнесение каких-либо несвойственных им черт, тем более, стилистических акцентов английской музыки. Таким образом, Арн не «англизирует» внациональные танцы, вводя при этом ориентированный на местную культуру материал весьма ограниченно.

Все *историко-патриотические маски* содержат разговорные фрагменты, вне зависимости от того, к какому жанру их относил композитор, но музыкальная часть преобладает.

Множественные жанровые преобразования маски «Альфред» повлекли за собой изменения либретто и объёма музыкального материала, а также его внут-

ренные перестановки, включая передачу от одного персонажа другому. Эти обстоятельства предполагают наличие некоторой стилевой неоднородности, учитывая то, что первую и последнюю авторскую версии – маску и ораторию – разделяют 14 лет. Особенное внимание уделено анализу номеров, созданных в самом начале истории «Альфреда», в 1740 году, и проходящих сквозной линией через все переработки – 4 женских арий и финальной оды «Rule, Britannia». Эдвард, чьей роли изначально не было даже в драматическом варианте, в поздних редакциях оперы и оратории является обладателем 5 арий, количество которых вероятнее всего связано не со значимостью персонажа, но с фигурой исполнителя – итальянского кастрата Гаэтано Гваданы. Вокальный музыкальный язык «Альфреда» характеризуется явной оперной природой, развитыми партиями персонажей, что в совокупности с развёрнутым сюжетом повествования не позволяет называть произведение маской в чистом виде.

Персонажей «Элизы» можно условно разделить на главных и второстепенных, – значительна разница между ними в количестве сольных и ансамблевых номеров. К главным персонажам относятся исполнители финального номера: Британия, Гений Англии, Мир и Свобода. Все они располагают ариями в количестве от 3 до 6 и 1–2 дуэтами, появляются в каждом акте, причём большей частью взаимодействуют друг с другом, а также вместе завершают оперу арией с хором. К второстепенным персонажам относятся Нептун, Фермер, пастушки, Пастух и Моряк: у них по одной арии, практически нет ансамблей, а взаимодействие друг с другом или с главными персонажами минимально. В опере наблюдается соединение черт жанров оперы и маски не только на уровне композиции и либретто, но и в плане музыкального языка персонажей.

Маска «Британия» выстроена в музыкальном плане своеобразно: при небольшом количестве музыкальных номеров – 12 вместе с увертюрой – ещё меньше в этой маске текста, не положенного на музыку, – монологов и диалогов. Согласно либретто Маллета, высказывания всех персонажей (даже «низких»), за исключением Британии, между ариозными номерами выражены в речитативах. В клавире их зафиксировано два – речитативы Гения и Марса. Это сближает «Британию» с типом маски, представленным в «Суде Париса» и «Волшебном принце». Наибольшей важностью в постановке, согласно распределению номеров между персонажами, наделён Гений, получивший максимальное количество номеров (5 из 12), в то время как остальные участники действия имеют по 1 выходной арии. Маску открывает речитатив и ария Гения, замыкает его же ария, после которой звучит только монолог Британии, предположительно разговорный. Поэтому партию этого персонажа можно рассматривать как определяющую общую музыкальную стилистику всего сочинения.

Поскольку персонаж Гений встречается и в «Элизе», то проведено сопоставление его партий из обоих сочинений. Выявлена некоторая общность, скорее всего, намеренная. Обе партии созданы для женского голоса. Арии персонажа в обоих произведениях написаны в нешироком круге мажорных тональностей: F-dur, G-dur и D-dur в «Британии» и C-dur, B-dur, G-dur и D-dur – в «Элизе». При сравнении арий из двух произведений попарно обнаруживается

общность их характера и смыслового посыла. Первые арии – виртуозные и героические, в обеих Гений – дух-покровитель страны – обращается к своей подопечной Британии с вдохновляющим призывом помнить об истории славных побед («Элиза»), пробудиться и отбросить уныние («Британия»). Во вторых ариях отмечается некоторое успокоение темпа, соответствующее мягким увещаниям Геня. В третьих ариях ярко проявляется танцевальное начало наряду с виртуозностью, а в их текстах прославляются герои-воины, готовые отдать свои жизни за родину. Сходством обладают заключительные арии – маршевые, активные и воинственные; их объединяет героическая тональность D-dur. Обнаруживается некоторое упрощение партии в «Британии» – уменьшение продолжительности, более спокойная и ровная ритмика, тяготение к песенной интонационности, что, вероятно, обусловлено самим жанром маски и относительной камерностью произведения.

Помимо Геня, по одному сольному номеру имеют мифологические персонажи Марс, Тритон и Нептун, воплощающие войну и морскую стихию.

Объём музыки в «Британии» соответствует особенностям представления, а музыкальный язык – положению персонажей, однако его близость итальянскому стилю выражена гораздо ярче, чем в опере «Элиза», где это предполагает сам жанр. В историко-патриотических сочинениях Арн большей частью обращается к ариозной манере интонирования, оставляя песенные жанры чаще персонажам из народа или желающим быть ближе к народу (Британия в «Элизе»). Также он, безусловно, отдаёт дань английской песне с хором, примеры чему есть в каждом произведении. Некоторые жанры Арн применяет как символы, возникающие в конкретной ситуации у определённых персонажей: дёрдж – у Духа, оплакивающего погибших в морских сражениях, шанти – у Боцмана и моряков. При этом признаки этих жанров слабо выражены в мелодико-ритмическом плане.

Инструментальная музыка в исторических масках и опере представлена в гораздо меньшем объёме, нежели в пасторальных. Всем трём произведениям предшествуют увертюры: итальянская модель избрана в «Альфреде», французская – в «Британии» и франко-итальянская – в «Элизе». В «Альфреде» и «Элизе» практически в самом конце помещено по одному инструментальному номеру: лаконичный марш, выделенный тембрами барабана и духовых инструментов (особенно в «Элизе») и явно сопровождающий торжественное шествие. Помимо этих двух маршей, инструментальной музыки в историко-патриотических сочинениях нет. В либретто «Британии» в самом конце имеется примечание о танце перед финальным монологом Британии, однако в музыке Арна это не было реализовано. В двух либретто «Элизы» Ролта 1754 и 1757 годов упоминаются танцы (один в первой версии, два – во второй), но в партитурах они отсутствуют, как и упоминания о танцах или иной инструментальной музыке в либретто «Альфреда».

Глава 3 «Сентименталистские тенденции в лирико-бытовой опере».

В § 1 «Сентиментализм в художественном творчестве Англии XVIII века» рассматривается формирование сентименталистских идей в английской

философской мысли и искусстве. Специфика деятельности английских просветителей проявилась в слабой склонности к абстрактному теоретизированию: в области литературы они предпочитали лёгкие и подвижные жанры, стремясь облечь новые идеи в форму занимательного рассуждения, нередко окрашенного сентименталистскими настроениями. К ранним истокам сентименталистских сценических исканий относится программный документ театральной реформы – трактат Джереми Кольера «Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены» (1698). После его выхода на театральной сцене укрепились темы и сюжеты, посвящённые ценностям добродетели, бережливости, умеренности, набожности и, следовательно, жанры «слезливой» комедии и «мещанской» драмы. В сфере музыкально-драматического искусства новые тенденции обозначились несколько позднее. Английский музыкальный театр в середине и второй половине XVIII века чутко и стремительно реагировал на волновавшие общество темы. Едва ли не самым актуальным художественным направлением оказался сентиментализм, отвечавший новым представлениям о природе и значении чувства, о ценностях, определяющих повороты судьбы и повседневную жизнь человека. «При этом в достаточно объёмной оперной продукции английских композиторов не столь много произведений, обладающих признанными художественными достоинствами и переживших своё время.

§ 2 «“Томас и Салли”»: оперная лирика и народная жанровость». Образцом воплощения сентименталистских тенденций стала комическая опера на либретто Айзека Бикерстаффа «Томас и Салли, или Возвращение моряка», жанр которой обозначен автором как драматическая пастораль (*dramatic pastoral*). Сюжет и персонажи были чрезвычайно близки аудитории: опера создавалась в период Семилетней войны, когда многие мужчины вынуждены были покинуть на долгое время свой дом, к тому же Англия переживала расцвет как морская держава, и многие англичане имели прямое или косвенное отношение к флоту.

Основное содержание оперы Арна посвящено ключевой для английской просветительской литературы теме достоинств добродетели. В английской драматургии эта тема развивается в самостоятельное направление, связанное с жанром сентиментальной или «слезливой» комедии. Важностью темы добродетели и потребностью её резонёрского акцентирования, вызвано включение в оперу никак не связанной с сюжетом «Шотландской арии», которая могла также исполняться в инструментальной версии как «Шотландский гавот».

Это сочинение – одно из немногих в творчестве Арна, точно соответствующее жанровому определению комической оперы. Об этом свидетельствуют признаки итальянской оперы-буффа: двухактная структура, персонажи невысокого происхождения, сюжет, выстроенный вокруг любовных перипетий. Особенности сюжета и пасторальным колоритом «Томас и Салли» приближается к традиции французского сентименталистского театра. К тому же, несмотря на скромное происхождение, персонажи оперы поступают порядочно и в рамках благопристойности, в отличие от персонажей итальянской буффа.

Присутствие персонажей-поселян и следование сентименталистской моде предполагают проявление жанрово-бытового начала в музыкальном языке оперы. Наиболее показательной в этом отношении должна быть партия Салли, вокруг которой разворачивается весь сюжет. По количеству сольных номеров Салли превосходит всех остальных персонажей (4 арии). Кроме того, главная героиня активно участвует в 8 ансамблевых сценах со всеми остальными персонажами, связывая их, поскольку они, за исключением Сквайра и Доркас, не пересекаются друг с другом без участия Салли. В 1 акте арии Салли сконцентрированы в экспозиционной первой его половине и способствуют контрастному сопоставлению Салли и второго женского персонажа – Доркас. Арии Салли большей частью минорны и 2-дольны, в то время как обе арии Доркас – мажорные, 3-дольные с ярко выраженной танцевальной основой.

Оба мужских персонажа экспонируются ариями, созданными в опоре на «профессиональные» жанры, характерные для каждого из них. Сольная партия Томаса скромнее, чем партия Сквайра, совместные с Салли номера появляются лишь во 2 акте, поэтому в музыкальном плане партнёром главной героини является, скорее, Сквайр.

Роль ансамблей в целом усилена, сюжетные линии активно развиваются в многочисленных диалогах и дуэтах, а финал оперы оказывается «двойным», что характерно для комической оперы, ориентированной на итальянскую традицию, причём завершается действие тремя ансамблями подряд.

В опере тесно переплелись разные национальные традиции, и в то же время это английская комическая опера с узнаваемыми национальными персонажами, жизненными реалиями и национальным музыкальным материалом. Лаконичный, опирающийся на народные мелодии вокальный язык наблюдается и в песнях с хором, и в интонациях партии Доркас. Однако признаков английского народного музицирования в опере всё же значительно меньше, чем итальянской ариозности; следует отметить сплав ариозного и песенно-танцевального начала в разном соотношении в партии каждого персонажа.

В инструментальных разделах разграничение стилистических направлений очевидно. Если танцевальные номера (Танец, Сицилиана, Жига, Фигурный танец, Деревенский танец) представляют собой проявление жанровости, то вступительная музыка к действиям (увертюра, Симфония перед 2 актом) воплощает следование высокой оперной традиции. Увертюра создана как одночастная сонатная композиция, что в целом нехарактерно для театральной музыки Арна. Такой тип вступления начал преобладать в английских театральных произведениях в 1770–1780-х годах, смещая с ведущих позиций итальянскую увертюру. Очевидно, композитор проявил чувство исторической перспективы, сделав увертюру значительно короче и придав ей таким образом функцию вступления к спектаклю. Симфония была призвана выполнить функцию заполнения ожидания во время смены декораций, так как во 2 акте к действию присоединяется новый персонаж – Томас. По краткости и музыкальному содержанию материал Симфонии имеет жанровые признаки марша, что вполне естественно для начала сцены возвращения моряка.

Таким образом, интонационно-ритмические характеристики вокальных партий и инструментальных номеров оперы «Томас и Салли» свидетельствуют о соответствии музыкального языка этой наиболее известной английской комической оперы XVIII века современным тенденциям. Стилистические компромиссы, допущенные Арном в стремлении дать ведущим певцам лондонской сцены достойный их профессионального уровня материал, в результате обернулись приближением партий главных персонажей оперы к итальянской ариозности. Достигнутое соединение национальных песенно-танцевальных основ и высокого стиля европейской вокальной культуры в условиях типичного для английской литературной традиции этого времени сентименталистского сюжета является собой новый для музыкального театра Англии способ воплощения простого и искреннего чувства, созвучный настроениям и ценностям эпохи.

§ 3 «“Любовь в деревне”»: жанровые метаморфозы лирического сюжета». Особое положение в наследии Арна занимает трёхактная опера «Любовь в деревне», созданная им – отчасти как композитором и полностью как руководителем постановки – в сотрудничестве с Айзеком Бикерстаффом, переработавшим в оперное либретто пьесу Чарльза Джонсона «Деревенская опера» (1729), изначально поставленную как балладная опера. «Любовь в деревне», как правило, и относят к жанру балладной оперы, поскольку произведение во многом основано на цитатном материале различного происхождения. Более оправданным было бы отнесение «Любви в деревне» к родственному балладной опере, но все же другому жанру оперы-пастиччо, поскольку заимствованный материал принадлежит, за единичными исключениями, современным композиторам, ориентированным на стилистику итальянской оперы.

Из 43 музыкальных номеров Арном создано лишь 18, 13 из которых взяты из его более ранних сочинений. Остальная музыка заимствована из произведений Майкла Кристиана Фестинга, Пьетро Доменико Парадизи, Георга Фридриха Генделя, Бальдассаре Галуппи, Джона Барнарда, Джона Уэлдона, Джеронимо Абоса, Сэмюэла Говарда, Джозефа Бейлдона, Феличе Джардини, Генри Кэри, Джозефа Агуса, Франческо Саверио Джеминиани, Уильяма Бойса. Увертюру написал Карл Фридрих Абель. Совместная композиторская работа над «Любовью в деревне» в полном смысле слова не осуществлялась. На момент создания пастиччо не было в живых Уэлдона, Абоса, Кэри, Фестинга и Генделя, Джеминиани находился при смерти. Галуппи после недолгого периода работы в Лондоне пребывал в Венеции. Нет сведений о сотрудничестве Арна с Агусом, Джардини, Бойсом, Парадизи, хотя все они жили в тот период в Лондоне. Однако нельзя упустить вклад в создание пастиччо Говарда и возможное взаимодействие Арна с Абелем и Джеминиани. Поэтому представляется возможным предположить, что Арн работал над спектаклем, соединяя в «Любви в деревне» материал разного авторства с новым текстом и отчасти вовлекая некоторых коллег в совместную деятельность.

При создании спектакля музыкальный язык персонажей отнюдь не выстраивался с ориентацией на материал определённого композитора, поскольку в рамках одной партии сочетаются арии, принадлежащие разным авторам. Так,

самыми разноплановыми являются партии Розетты и Люсинды (6 композиторов) и Хоторна (5 композиторов). При этом музыка Арна есть практически во всех партиях, кроме Ходжа и Вудкока. Арн также ввёл в оперу две ирландские народные песни – «Larry Grogan» и «St. Patrik's day».

Сюжет бытовой комедии Бикерстаффа отразил важные современные вопросы и оказался связан многочисленными параллелями и аналогиями с самыми значительными произведениями английской литературы той эпохи. Сюжетные линии либретто выстроены вокруг чрезвычайно распространённой темы брака по расчёту и тайного брака, и включают мотивы побега, повышения социального статуса, совпадения сердечного интереса с намерениями родителей.

Помимо главенствующего любовно-лирического тона, в сюжет активно вплетается комическое начало. Все персонажи оперы, в том числе второстепенные, прописаны ярко, но при этом типизированы. Сочетание любовной лирики и мягкого юмора в условиях сюжета, разворачивающегося в сельской местности, в жанровом отношении отсылает «Любовь в деревне» и к сфере пасторали.

Произведение имеет 3-актную структуру, что нетипично для комической оперы основополагающей в то время итальянской модели. Однако в контексте творчества Арна эта композиция является не исключительным, но первым опытом создания оперы на комический сюжет в трёх актах. «Любовь в деревне» не является *all-sung*: здесь сочетаются музыкальные номера и разговорные диалоги, как в балладной опере, в которой количество актов не было закреплённым.

Вопрос жанровой природы «Любви в деревне» не может быть решён однозначно, тем не менее, в связи с полиавторством оперы отметим её органичность не только итальянскому пастиччо, но и английской национальной балладной опере: музыкальной основой номеров стали широко известные слушателям арии. Для этого музыкально-театрального жанра также характерна и ведущая роль арии: в «Любви в деревне» практически нет ансамблей, в которых по законам комической оперы должно было бы активно развиваться действие, поскольку развитие уже происходит в разговорных сценах. Существенное же отличие «Любви в деревне» от современных ей балладных опер заключается в исполнительском составе: в балладных операх обычно пели драматические актёры, в то время как в спектакле Бикерстаффа – Арна участвовали профессиональные оперные певцы высокого уровня.

Лишь 5 из 18 номеров, принадлежащих перу Арна, созданы специально для «Любви в деревне»; остальные издавались ранее в собраниях из серии «Vauxhall songs». Кроме того, два номера заимствованы из музыки к пьесе «Слепой нищий с Бетнал Грин» и кантаты «Кимон и Ифигения». Тем не менее, «Любовь в деревне» со времени своего появления в музыкальном отношении рассматривается как творение Арна, поскольку сочинённой им музыки больше, чем каждого из остальных авторов. К тому же, композитор, по-видимому, подверг чужой материал некоторой обработке, поскольку музыка «подгонялась» под новый текст, а также аранжировке для достижения единства звучания.

Несмотря на соответствующие жанру сюжетные повороты, «Любовь в деревне» всё же и в тематическом, и в музыкальном отношениях – произведе-

ние, скорее, лирическое, пасторальное, нежели комедийное, и в этом плане сближается с французской комической оперой. «Любовь в деревне» представляет собой глубокий сплав черт европейских комических музыкально-театральных жанров, органичный стилю как эпохи, так и самого Арна, творчеству которого присущи жанровая гибкость и мобильность.

§ 4 «Лирика вне оперной сцены» посвящён музыке, стилистически близкой лирико-бытовым операм, – наименее исследованной части музыкально-театрального наследия Арна, а именно музыке к драматическим постановкам. К этой сфере Арн обращался регулярно на протяжении своей творческой карьеры (более 40 пьес). В настоящее время этот материал большей частью утерян, отчасти сохранившись в собраниях, наряду с ариями из его масок и опер, балладами, кэтчами и гли.

В ряду атрибутированных сочинений большую часть занимают номера из пьес Шекспира «Буря», «Как вам это понравится», «Венецианский купец», «Цимбелин», «Флоризель и Пердита, или Зимняя сказка», «Ромео и Джульетта», а также песни из пьес Гаррика, Ванбру, Додсли. Музыка этих песен приближена к внелично-обобщённым ариям лирико-бытовых опер с содержанием, не привязанным к конкретным событиям сюжета или чувствам определённого персонажа. Их мелодика не примитивно проста, поскольку они создавались для исполнения известными певцами. Общим является использование простых 2– и 3–частной форм и опора на песенно-танцевальные жанры.

В качестве показательного образца музыкально-драматического произведения рассматривается «Слепой нищий с Бетнал Грин» («Blind Beggar of Bethnal Green») – двухактная пьеса Роберта Додсли (1741), основанная на старинной английской балладе. Додсли, не меняя сути баллады, добавляет остроты и драматического накала, поделив персонажей на положительных и отрицательных, а также введя актуальные для театра XVIII века мотивы брака по выбору родителя и посягательства на девичью добродетель.

В пьесе указано наличие 9 вокальных композиций, однако в издании имеется только 7 – 6 арий и дуэт, звучащие в ключевые сюжетные моменты пьесы. Музыкальный материал является достаточно показательным примером театральной неоперной музыки Арна. Близкое по количеству номеров к маскам, это сочинение не соответствует композиционным рамкам жанра; его можно рассматривать как лаконичную балладную оперу, полуоперу или пьесу с музыкой. Несмотря на простоту и непритязательность мелодий, очевидно единство подхода Арна к работе с музыкальным материалом сочинений на бытовой сюжет с любовной линией и персонажами из народа: жанровый тематизм, краткие простые формы, ясность и простота музыкальной стилистики.

Глава 4 «“Артаксеркс”: итальянская опера-seria на английской сцене» посвящена высшему достижению Арна в жанре оперы-seria. В **§ 1 «Трактовка либретто Пьетро Метастазियो»** рассматривается литературная основа оперы. Среди драматических произведений Метастазियो либретто «Ар-

таксеркс» лидирует по количеству созданных на его основе опер (почти 90). Его успешность объясняется не столько соответствием всем законам классицистской драмы, сколько насыщенностью и динамикой сюжетной линии, естественными и не вполне типизированными персонажами, а также, несомненно, драматическим и поэтическим талантом автора.

3-актная опера Арна стала первой оперой-*seria* на английском языке. Либретто Метастазियो было адаптировано для английской сцены, вероятно, самим композитором. Сюжет основан на исторических событиях, связанных с царем Персии Артаксерксом I и осмысленных с позиций конфликта чувства и долга, вплетённого в коллизию *amore e guerra*. По итогам сопоставления двух либретто сформировались следующие выводы:

1) переработка Арна значительно компактнее оригинала Метастазियो. Композитор сохранил все наиболее значимые сюжетные повороты, отказавшись лишь от наименее важной линии персонажа Мегабиза. В остальном же сокращение текста производилось за счёт отдельных сольных номеров и переработки речитативных сцен (снятие смысловых повторов, излишних чувств и диалогов, не касающихся сюжетной линии напрямую);

2) произошло смещение акцентов путём изменения количества сольных номеров персонажей. Если Метастазियो даёт всем основным персонажам одинаковое количество номеров с приблизительно равной значимостью (если не по важности персонажа, то по количеству занимаемого на сцене времени), то у Арна наибольшая часть сольных выходов приходится на пару Мандана–Арбак, что создаёт в результате акцент на развёртывании драмы их отношений;

3) Арн очень детально проработал текст, сократив повторы или чересчур пространственные речи. При этом в большей части номеров текст подвергся стилистической обработке или даже получил иную смысловую окраску. Всё это говорит о том, что композитор уже на этапе работы с либретто планировал написание не «очередного» итальянского «Артаксеркса», а глубоко прорабатывал его с целью наиболее органичной адаптации на английской сцене.

§ 2 «Музыкальный язык персонажей» содержит результаты музыкально-стилистического анализа сольных партий. Среди мужских персонажей оперы наибольшее количество сценического времени отдано Арбаку – близкому другу Артаксеркса, возлюбленному Манданы и сыну Артабана. Арбак, помимо участия в многочисленных речитативных сценах, имеет 6 сольных номеров, 2 дуэта с Манданой и ведущую роль в квартете. С одной стороны, Арбак несколько уравнивает составляющую с ним пару Мандану. С другой стороны, Арбак выполняет ещё и функцию главного мужского персонажа, несмотря на вынесенное в название оперы имя Артаксеркса: вокруг него закручивается вся сюжетная интрига, с ним связано большинство сценических ситуаций, его образ наиболее многогранен. Можно предположить, что выведение на первый план такого героя связано с тем, что его образ обладает максимальным в рамках данного сюжета потенциалом сценической и музыкальной динамики и разнообразия, в то время как Артаксеркс фактически статичен, несмотря на его душевные движения и терзания. Кроме того, партия Арбака выверена и логично

выстроена и в плане аффектов, и в плане музыкальной выразительности: его чувства всегда прямо высказываются в тексте и в музыке, а средства адекватны характеру персонажа и общепринятой их трактовке в классицистской музыке.

В паре с Арбаком Мандана является ключевой фигурой драматургии оперы. Ей принадлежит такое же количество сольных номеров, что и Арбаку, а с точки зрения разноплановости образа Мандана даже превосходит его. В музыкальном плане все арии Манданы можно разделить на две контрастные группы, представляющие сферы виртуозной импульсивности и лирической рефлексии.

Артабан является самым неоднозначным персонажем, сложным с точки зрения понимания его истинных мотивов и настоящих, не показных чувств. Ему приходится постоянно играть две роли: подданного, верного царю, готового осудить на смерть даже сына, и любящего отца, который не может отказаться от тайных планов. Вероятно, поэтому в музыкальном языке этого персонажа часто проявляется двойственность, смена или несоответствие аффекта. Артабану принадлежат 4 арии, из них первые две (1 акт) экспонируют образ жестокого, двуличного изменника. 2 арии Артабана из 2 и 3 актов представляют другую грань образа – отца, стремящегося спасти сына от приговора.

Функция Артаксеркса не вполне обычна для персонажа, именем которого названа опера: несмотря на то, что Артаксеркс является одним из главных героев драмы, сольных номеров у него не больше, чем у персонажей второго плана Семиры и Римена. Образ Артаксеркса раскрывается в 3 его ариях с разных сторон, но довольно поверхностно по сравнению с Арбаком и Артабаном.

Несмотря на то, что Семира имеет немалое число сольных номеров, всё же ни один из них не является необходимым для развития сюжета. Римен, судя по его партии в изданиях, не вносит никакой динамики в развитие сюжета оперы и не раскрывается в ариях сколько-нибудь индивидуально.

«Артаксеркс» не был первым опытом работы Томаса Арна в жанре оперы-seria, поскольку ранее появилась «Розамунда» (1733), а после – «Олимпиада» (1765). Но из трёх опер-seria именно адаптация знаменитого либретто Метастазियो стала не только подражанием итальянской манере, но самоценным произведением. «Артаксеркс» оказался одной из самых успешных и резонансных английских опер XVIII века.

Арн вполне успешно нашёл компромисс между итальянской и английской оперной стилистикой. С одной стороны, в произведении обнаруживаются все основные черты оперы-seria: исторический сюжет о царственных персонах, 3-актная структура, наличие больших виртуозных арий у главных персонажей и речитативов, в которых разворачивается конфликт. «Артаксеркс» создан в пору расцвета искусства кастратов, поэтому партии Артаксеркса и Арбака написаны для Николо Перетти и Джусто Фернандо Тендуччи. Партия Манданы, предназначенная Шарлотте Брент, полностью соответствует требованиям виртуозности и частоты появления на сцене prima donna. Функции персонажей и количество их арий распределены согласно традициям, а выбор тональностей соответствует распространённой семантике. С другой стороны, в оперу проникают черты, не характерные для жанра оперы-seria. Арн сохранил основные сюжет-

ные линии, ключевые монологи и диалоги, но не поспешил на купюры, сократив многочисленные смысловые повторы и цветистость слога. Однако, сделав более сдержанными речитативные сцены, он перенёс излишние чувства персонажей в сольные номера. Лирика арий здесь несколько иная, чем в итальянской опере: в ариях уделяется внимание не столько выражению аффекта привычными и даже в некоторой степени стандартными средствами, сколько передаче смысла поэтического текста в опоре на общелирическую интонационность.

В **Заключении** исследования отмечается, что рассмотренные произведения Арна представляют собой как панораму разновидностей маски и оперы, так и сочинения, явно обладающие чертами нескольких жанров. Всё это не только является следствием разносторонних интересов композитора, но и отражает ситуацию в английском музыкальном театре того периода. Жанровая нестабильность и тенденция к сближению родственных сценических явлений были типичными для английского музыкального театра XVIII века, особенно его второй половины, когда национальные виды постепенно уступали место континентальным и исчезали, утратив былую востребованность.

Жанр маски сохранял актуальность в XVIII веке, в XIX–XX веках маски писались в основном «на случай». Влияние традиции масок в XX веке наиболее сильно в творчестве Ральфа Воан-Уильямса.

Жанр балладной оперы пережил расцвет в первой половине XVIII века, позднее так обозначенные произведения уже не соответствовали параметрам жанра в полной мере. На рубеж XVIII–XIX веков пришёлся пик развития жанра бурлетты (английская комическая опера или даже итальянское комическое ин-термеццо). Однако уже в 1820-е годы бурлетта стала значительно ближе к драматическому спектаклю с музыкальными номерами, чем к опере.

В 1870–1880-е годы ставились комические оперы Артура Салливана и либреттиста Уильяма Гилберта. В целом оперы рубежа XIX–XX веков либо были менее удачными, чем произведения других жанров, либо не относились к all-sung в полной мере. Очевидно, что опера долгое время, вплоть до сочинений Бенджамина Бриттена, не была, по существу, органичной для английской сцены. Склонность к межжанровым решениям, балансированию между национальным и инонациональным свойственна не только творчеству Арна, но и следующим поколениям композиторов, следовательно, Арн творил в русле национальных тенденций, успешно сочетая сохранение традиций и освоение континентальных жанрово-стилистических явлений.

Музыка Арна исполнялась до второй половины XIX века, но с 1900-х годов его произведения редко ставились на сцене. Со второй половины XX века наблюдается новый виток интереса к сценическим произведениям композитора, а в настоящее время оперы композитора восстанавливаются в правах на английской сцене и могут занять достойное место в ряду сочинений, которые ассоциируются у слушателей с музыкой Британских островов.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

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

1. Климчук (Привалова), А. С. «Альфред» Томаса Арна: маска, опера или оратория? / А. С. Климчук // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12–3 (86). – С. 81–84. (0,4 п.л.).

2. Климчук (Привалова), А. С. «Артаксеркс» Томаса Августина Арна – английская опера-seria / А. С. Климчук // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2018. – № 1 (12). – С. 203–207. (0,3 п.л.).

3. Панкина, Е. В., Климчук (Привалова), А. С. Метаморфозы балладной оперы в середине XVIII века: «Любовь в деревне» Томаса Августина Арна / Е. В. Панкина, А. С. Климчук // Университетский научный журнал. – 2017. – № 34. – С. 105–113. (0,5 п.л.).

4. Панкина, Е. В., Привалова, А. С. Сентименталистские черты оперы Томаса Августина Арна «Томас и Салли» / Е. В. Панкина, А. С. Привалова // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 1 (38). – С. 50–59. (0,7 п.л.).

5. Панкина, Е. В., Привалова, А. С. «Суд Париса» Томаса Августина Арна: между маской и оперой / Е. В. Панкина, А. С. Привалова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3 (44). – С. 42–52. (0,7 п.л.).

6. Панкина, Е. В., Привалова, А. С. Трактовка либретто Пьетро Метастазии в «Артаксерксе» Томаса Августина Арна / Е. В. Панкина, А. С. Привалова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 40. – С. 156–171. (1,0 п.л.).

7. Привалова, А. С. Жанрово-стилистические особенности оперы Томаса Августина Арна «Любовь в деревне» / А. С. Привалова // Университетский научный журнал. – 2020. – № 57. – С. 116–129. (1,1 п.л.).

8. Привалова, А. С. Портрет композитора: современник о Томасе Августине Арне / А. С. Привалова // Университетский научный журнал. – 2020. – № 58. – С. 72–83. (0,8 п.л.).

2. Публикации в сборниках материалов международных конференций

9. Климчук (Привалова), А. С. Жанровые наклонения увертюры Томаса Арна / А. С. Климчук // Искусство глазами молодых: Материалы VIII Международной (XII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных (14–16 апреля 2016 г.). – Красноярск: КГИИ, 2016. – С. 51–54. (0,4 п.л.).

10. Привалова, А. С. От домашней постановки к театральному шедевру: путь «Маски, представленной в замке Ладлоу» Дж. Мильтона к «Комусу» Дж.

Далтона / А. С. Привалова // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы: Тезисы IV Международной научной конференции (Москва, 13–15 апреля 2021 г.). / сост. Н.В. Пилипенко. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2021. – С. 102–103. (0,1 п.л.).

11. Привалова, А.С. «Элиза» и «Британия» Томаса Августина Арна: два воплощения национальной темы / А. С. Привалова // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И.П. Сусидко. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. – Т. 1. – С. 203–210. (0,5 п.л.).

3. Другие публикации

12. Климчук (Привалова), А. С. Британский исторический миф в «Боадичее» Дж. Флетчера – Г. Пёрселла / А. С. Климчук // Театр и драма: эстетический опыт эпохи: сборник научных трудов. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2015. – Вып. 2. – С. 149–164. (0,5 п.л.).

13. Климчук (Привалова), А. С. Жанровые наклонения увертюры Томаса Арна / А. С. Климчук // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Материалы 24-ой межвузовской (региональной) научной студенческой конференции «Интеллектуальный потенциал Сибири» (24–25 мая 2016 г.). – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств, 2016. – С. 73–77. (0,1 п.л.).

14. Климчук (Привалова), А. С. «Томас и Салли» Томаса Арна – итальянская buffa на английской сцене / А. С. Климчук // Музыказнание: история и современность глазами молодых учёных: сб. материалов III Всерос. науч.-практ. конф. (25–26 окт. 2017 г.). – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2018. – С. 8–11. (0,25 п.л.).

15. Klimchuk (Privalova), A. S. Genres of theatrical overtures by Thomas Augustine Arne / A. S. Klimchuk // European Journal of Arts. – № 3. – 2016. – Pp. 37–40. (0,3 п.л.).