



Е. В. ПАНКИНА, А. С. ПРИВАЛОВА

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки

ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3275-5665, nasik1993@mail.ru

Сентименталистские черты оперы Томаса Августина Арна «Томас и Салли»*

Статья посвящена комической опере английского композитора Томаса Августина Арна (1710–1778) «Томас и Салли» (1760), рассматриваемой с позиций сентименталистских тенденций в музыкально-театральном искусстве XVIII века. Создание Арном совместно с либреттистом Айзеком Бикерстаффом комической оперы на сельский сюжет соответствует одной из основных тенденций развития английского искусства середины XVIII века – выражению новых идей в доступной для самой широкой аудитории форме. В содержательном отношении «Томас и Салли» находится в контексте многочисленных сочинений, принадлежащих к жанровым сферам «слезливой» комедии и «мещанской» драмы, посвящённых теме торжества добродетели, – теме, ключевой для английской просветительской литературы. Задачей раскрытия этой темы обусловлен музыкальный язык персонажей, а также включение в оперу вставной «Шотландской арии». В результате анализа арий и ансамблей оперы обнаруживается, что партия Салли, несмотря на низкий социальный статус персонажа, содержит ярко выраженные черты ариозной виртуозности, как и партия Сквайра. Партии Доркас и Томаса, напротив, тяготеют к бытовым песенно-танцевальным жанрово-стилистическим прообразам. Авторами статьи также воссоздан наиболее полный план композиции оперы на материале двух изданий XVIII века.

Ключевые слова: Томас Августин Арн, «Томас и Салли», опера XVIII века, английский музыкальный театр, сентиментализм.

Для цитирования / For citation: Панкина Е. В., Привалова А. С. Сентименталистские черты оперы Томаса Августина Арна «Томас и Салли» // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 50–59. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.050-059.

ELENA V. PANKINA, ANASTASIA S. PRIVALOVA

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia

ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3275-5665, nasik1993@mail.ru

The Sentimentalist Features of Thomas Augustine Arne's Opera “Thomas and Sally”

The article is devoted to the comic opera “Thomas and Sally” (1760) by of English composer Thomas Augustine Arne (1710–1778), examined from the perspective of sentimentalist tendencies in the 18th century arts of music and the theatre. The creation by Arne and librettist Isaac Bickerstaff of a comic opera on a rural plot corresponds to one of the main trends in the development of English

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №19-312-90032\19.



art in the mid-18th century – expression of new ideas in a form accessible to the broadest audience. In terms of its content, “Thomas and Sally” pertains to the context of numerous works belonging to the genre spheres of “tearful” comedy and “middle-class” drama, devoted to the theme of the triumph of virtue, which is crucial to British educational literature. The task of disclosing this topic stipulates the musical language of the protagonists, as well as the inclusion of a parenthetical Scottish aria in the opera. An analysis of the opera’s arias and ensembles reveals that Sally’s vocal part, notwithstanding the protagonist’s low social status, contains strongly marked features of arioso virtuosity, similar to the Squire’s vocal part. On the other hand, Dorcas’ and Thomas’ vocal parts tend towards vernacular song-dance prototypes of genre and style. The authors of the article have also recreated the most complete plan of the opera’s compositional structure based on the material of two published editions from the 18th century.

The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90032\19.

Keywords: Thomas Arne, “Thomas and Sally,” 18th century opera, English musical theatre, the pastoral, sentimentalism.

В истории европейского Просвещения особое положение занимают философская мысль и художественное творчество Англии – родины большинства просветительских идей и направлений развития искусства и литературы. В британской художественной литературе XVIII века отразилась рациональная модель отношений между людьми в практической жизни, столь детально разработанная в трудах философов-просветителей и, вместе с тем, столь актуальная для самого английского общества. Значение широкого распространения этики просвещённого эгоизма, разработанной в трудах Генри Сент-Джона, виконта Болингброка, в полной мере проявилось в ходе европейских социально-политических бурь конца XVIII – начала XIX веков, когда Англия оказалась зоной стабильности. Специфика деятельности английских просветителей проявилась и 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.

«Язык чувств» обнаруживается ещё в середине 1730-х годов в произведени-

ях крупных английских поэтов – Джеймса Томсона, Эдуарда Юнга, Томаса Грея, а затем в прозе Сэмюэла Ричардсона, Оливера Голдсмита, Генри Маккензи, Лоренса Стерна, в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Эдмунда Бёрка («A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful», 1757), полагавшего, что несчастья человека дают ему возможность сострадать несчастьям других. В то же время в контексте исканий Джеймса Макферсона, Хораса Уолпола, Томаса Чаттертона, Анны Рэдклиф возникает интерес к национальному фольклору: «...предромантики открывают эстетическое богатство народного творчества, опровергают устоявшуюся мысль о “невежестве” народа, о “грубости” и “неэстетичности” его произведений» [1, с. 178].

К ранним истокам сентименталистских сценических исканий относится известный программный документ театральной реформы, возникший ещё на исходе XVII столетия, – трактат богослова-пуританина Джереми Колбера «Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены» («Short View of the Immorality and Profaneness of

the English Stage», 1698). После выхода в свет сочинения Кольера театральный репертуар стал существенно меняться в направлении усиления тем и сюжетов, посвящённых ценностям добродетели, бережливости, умеренности, набожности и, следовательно, жанров «слезливой» комедии и «мещанской» драмы, в которых и сформировались предпосылки развития сентименталистских идей и настроений на английской сцене в середине XVIII века.

В сфере музыкально-драматического искусства новые тенденции обозначились несколько позднее. По нашему мнению, это обусловлено двумя основными факторами. Первым из них является «диктат» итальянских композиторов, оперных трупп и соответствующих жанровых моделей на английской сцене в первой половине столетия. В качестве второго фактора следует отметить приоритет для музыкально-театральной традиции Англии видов, не относящихся к *all-sung*¹, а именно драматической пьесы с музыкой, «маски» и балладной оперы [8, р. 1–4]. Развитие же оперного жанра, отвечающего запросам на национальное искусство и, вместе с тем, содержательную и эстетическую актуальность, оказалось отодвинуто во времени к 1750–1760-м годам. Ключевую роль в этом процессе сыграло творчество ведущего английского театрального композитора середины XVIII века Томаса Августина Арна (1710–1778).

Образцом воплощения новых тенденций стала комическая опера Арна на либретто Айзека Бикерстаффа (1733–1812) «Томас и Салли, или Возвращение моряка» («Thomas and Sally, or The Sailor's Return», 1760), жанр которой обозначен самим автором как драматическая пастораль² (*dramatic pastoral*). Крупнейший исследователь творчества Арна Т. Гилман полагает, что произведение было

знаковым по нескольким параметрам: 1) как первая успешная комическая опера на английском языке, 2) как первый опыт использования кларнета в сценической музыке английского композитора, а также 3) как одна из наиболее частых постановок в Лондоне в течение десятилетия [7, р. 313]. М. Аткинс к ряду достоинств оперы добавляет её компактность, непритязательность сюжета и простоту музыкального языка, краткость арий и доступность материала для простой публики [5, р. 59].

Приведём краткое изложение содержания этого малоизвестного сочинения.

I акт. Моряк Томас расстается со своей возлюбленной дояркой Салли. Местный Сквайр увлечён Салли, но не преследовал её ранее из-за Томаса. Теперь, когда Томаса нет, Сквайр решает попытаться ухаживать за Салли при поддержке экономки Доркас. Салли отказывает Сквайру. Видя, что он потерпел неудачу, Доркас пытается помочь Сквайру, посоветовав Салли оставить своё девичество. Салли, однако, остаётся твёрдой в своей преданности Томасу.

II акт. Сквайр и Доркас продолжают действовать вместе в попытке добиться Салли. Когда уже кажется, что Салли может поддаться уговорам Сквайра, Томас возвращается, чтобы спасти её от роковой ошибки. Сквайр и Доркас смиряются с тем, что потерпели неудачу.

Сюжет и персонажи этой оперы были чрезвычайно близки аудитории. Англия в XVIII веке переживала расцвет как морская держава, и многие англичане имели прямое или косвенное отношение к морскому флоту, поэтому особенности жизни моряков были ведомы практически каждому. Морская тема довольно часто упоминается в известных произведениях этого времени как самая естественная часть жизни англичанина, особенно в образах персонажей-моряков: таковы главные герои



«Робинзона Крузо» Даниеля Дефо (1719) и «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта (1727), персонажи романов Тобайаса Смоллетта – служащий на корабле Родрик Рэндом (1748) и воспитанник коммодора Перигрин Пикль (1751).

Основное содержание оперы Арна посвящено теме достоинств добродетели – теме ключевой для английской просветительской литературы того времени. Так, яркими примерами добродетели являются персонажи романов Сэмюэла Ричардсона³, а между Салли и героиней Ричардсона Памелой можно провести некоторую параллель: обе девушки низкого происхождения интересуют богатых господ; однако важное различие заключается в том, что Памела выходит замуж за своего господина, когда на смену соблазнению с его стороны приходит благоразумное предложение брака, в то время как к Салли возвращается её Томас. К тому же Памела косвенно также является оперной героиней в качестве прообраза Чеккины из знаковой оперы той эпохи – «Доброй

дочки» Никколо Пиччинни [6, р. 14]. В английской драматургии тема добродетели развивается в самостоятельное направление, связанное с жанром сентиментальной или «слезливой» комедии, основы которой ещё в первые десятилетия XVIII века заложил Ричард Стил⁴.

Важностью темы добродетели и потребностью её резонёрского акцентирования, вызвано, на наш взгляд, включение в оперу «Томас и Салли» вставного номера – так называемой «Шотландской арии», которая могла также исполняться в инструментальной версии под наименованием «Шотландского гавота», – арии, никак не связанной с сюжетом оперы. Её материал соответствует основным жанровым признакам гавота: четырёхдольность, затактовое начало, умеренный темп и ярко выраженная ритмическая пульсация. Форма, однако, выстроена не вполне обычно для танца: в вербальном тексте вокальной версии очевидна строфическая организация, где шесть строф оканчиваются рефреном-строкой:

To ease his heart and own his flame,
young Jockey to my cottage came
But tho I liked him passing well,
I careless **turned my Spinning wheel**
My milkwhite hand he did extol,
and praised my Fingers long and small,
Unusual Joy my heart did feel,
but still I **turned my Spinning wheel**.
Then round about my slender waist,
he clasped his Arms and me embraced,
To kiss my Hand he down did kneel,
but yet I **turned my Spinning wheel**.
With gentle Voice I bid him rise
he blessed my Neck my Lips and Eyes,
My fondness I could scarce conceal,
yet still I **turned my Spinning wheel**.
Till bolder grown so close he pressed,
his wanton thoughts I quickly guessed,
Then pushed him from my Rock and reel,
and angry **turned my Spinning wheel**.
At last when I began to chide,
be swore he meant me for his Bride,
it was then my Love I did reveal,
and **slung away my Spinning wheel**

Чтобы облегчить сердце и овладеть своей страстью,
Молодой Обманщик в мой дом пришёл
И хотя мне понравилось, что он пришёл,
Я небрежно повернула колесо моей прялки.
Он превозносил мою молочно-белую руку
И хвалил мои длинные и маленькие пальчики,
Моё сердце почувствовало необычайную радость,
Но всё же я повернула колесо моей прялки.
Затем вокруг моей тонкой талии
Он скрестил руки и обнял меня,
Чтобы поцеловать мою руку, он опустился на колени,
Но всё же я повернула колесо моей прялки.
Мягким голосом я предложила ему подняться,
Он благословил мою шею, мои губы и глаза,
Свою привязанность я едва ли могла скрывать,
Но всё же я повернула колесо моей прялки.
Пока он сжимал меня с возрастающей дерзостью,
Я быстро разгадала его резвые мысли,
Затем столкнула со своей скалы и развернула,
И сердито повернула колесо моей прялки.
Наконец, когда я начала упрекать,
Он поклялся, что разумел меня своей невестой,
И я раскрыла свою Любовь,
И отбросила прочь колесо моей прялки.

Музыкальная же форма имеет черты рондальной (рефрен *a*) и, вместе с тем, трёхчастной композиции, где каждая двустрофная «часть» отделена четырёхтактовым инструментальным ригурнелем (таблица 1).

Таблица 1
Строение «Шотландской арии»

рондо	abcd	abcd	cd	efelg	abcd	cd	hijk	abcd	cd
трёхчастная форма	a	a	ригурнель	b	a	ригурнель	c	a	ригурнель
кол-во тактов	8	8	4	8	8	4	8	8	4

Указание на шотландскую принадлежность музыки, по-видимому, должно отражать её «национальный акцент». Обычно основными признаками шотландской мелодики считаются пентатоничность, дутоникальность, скачки на широкие интервалы в мелодии и ритмический рисунок «scotch snap» (♩.♩♩♩). Вряд ли можно говорить о выраженной национальной природе интонационной стороны арии, хотя звукоряд полностью совпадает со звукорядом шотландской волынки, что могло быть продуманным намерением композитора. А вот начальная ритмическая формула буквально происходит от «scotch snap»: сохранён принцип чередования удлинённых и укороченных долей, но первые длительности заменены более долгими (♩.♩♩♩).

На основе двух изданий оперы (1782 года и недатированного [3; 4]) представляется возможным составить наиболее полный план её композиции (таблица 2).

Наличие персонажей-поселян и следование сентименталистской моде предполагают проявление жанрово-бытового начала в музыкальном языке оперы. Наиболее показательной в этом отношении должна быть партия Салли, являющаяся и самой объёмной – три арии в I и две во II действии. Кроме того, главная героиня актив-

но участвует в восьми ансамблевых сценах со всеми остальными персонажами, становясь связующим звеном между ними, поскольку они, за исключением Сквайра и Доркас, не пересекаются друг с другом без участия Салли.

В I акте арии Салли сконцентрированы в экспозиционной первой его половине и способствуют контрастному сопоставлению Салли и второго женского персонажа – Доркас; их арии звучат практически подряд, что предполагает постоянное сравнение партий. Арии Салли большей частью минорны (*g moll*, *c moll*, *Es dur*) и двухдольны (две из трёх), в то время как обе арии Доркас – мажорные, трёхдольные с ярко выраженной танцевальной основой.

Речитатив-*secco* героини предваряет её «выходную» арию «My former Time», в которой создаётся образ влюблённой и верной Салли. К тому же в этой арии впервые прямо обозначается ситуация, предшествующая событиям оперы, – возлюбленный Салли ушёл в плавание, оставив её в одиночестве. Ария развёртывается, скорее, в характере баллады: текст организован в три четырёхстрочные строфы с повторением последней строки в каждой строфе, мелодия представляет собой период с расширением второго предложения посредством текстового рефрена, минорный лад и меланхолическое содержание также отсылают к этому жанру. Однако песенные черты компенсируются высокой tessiturой мелодии, широкой интерваликой и трелью, адресующими арию профессиональной оперной певице Шарлотте Брент.

Следующие друг за другом арии «Were I as poor as Wretch» и «Grant me ye Pow'rs I ask not wealth», несмотря на их контраст, вызывают вопрос о возможности



Таблица 2

Перечень номеров оперы «Томас и Салли»

№ п/п исполнитель	Композиционная единица	Текстовый инципит	Персонаж	Первый
I акт				
1	Увертюра			
2	Шотландский гавот	В виде арии «To ease his heart and own his flame»		
3	Ария с хором	«The Echoing horn calls the sportsmen abroad»	Сквайр	М-р Бирд
4	Речитатив и ария	«In vain I strive my Sorrows to amuse» и «My former Time»	Салли	Мисс Brent
5	Речитатив и ария	«What will you never quit this idle Trade» и «That May day of Life is for Pleasure»	Доркас	Миссис Вернон
6	Речитатив	«Leave me. Go to I came to make you glad»	Салли и Доркас	Мисс Brent и Миссис Вернон
7	Ария	«Were I as poor as Wretch»	Салли	Мисс Brent
8	Ария	«Grant me ye Pow'rs I ask not wealth»	Салли	Мисс Brent
9	Речитатив и ария	«Well go your ways» и «When I was a young one what Girl»	Доркас	Миссис Вернон
10	Ария	«Life's a Garden rich in Treasure»	Сквайр	М-р Бирд
11	Речитатив	«Ah whither have my heedless steps»	Салли и Сквайр	Мисс Brent и м-р Бирд
12	Ария	«When late I wander'd»	Сквайр	М-р Бирд
13	Речитатив и дуэт	«Sir you demean your Self» и «Come, come my dear Girl»	Салли и Сквайр	Мисс Brent и м-р Бирд
II акт				
14	Симфония			
15	Речитатив и ария с хором	«Avast my Boys, avast all Hands» и «From Ploughing the Ocean»	Томас	М-р Мэттокс
16	Речитатив	«In vain I've ev'ry wily Art effay'd»	Сквайр и Доркас	М-р Бирд и Миссис Вернон
17	Ария	«All ye who wou'd with to succeed»	Доркас	Миссис Вернон
18	Ария	«This way She comes a Milking Hence be gone»	Сквайр	М-р Бирд
19	Ария	«How cruel Thuse who with ungen'rous»	Салли	Мисс Brent
20	Ария	«Auspicious spirit's guard my Love»	Салли	Мисс Brent
21	Диалог	«Well met pretty Maid Nay»	Салли и Сквайр	Мисс Brent и м-р Бирд
22	Речитатив и Трио	«What this I see, May I believe my eyes» и «Saucy Rascal this in tension you»	Сквайр, Томас и Салли	М-р Бирд, м-р Мэттокс и мисс Brent
23	Речитатив	«Oh wellcome, wellcome, how shall I impart»	Салли, Томас	Мисс Brent и м-р Мэттокс
24	Диалог	«Let Fops pretend in Flames»	Томас и Салли	М-р Мэттокс и мисс Brent
25	Дуэт	«Ye British Youth's be Brave You'll find»	Томас и Салли	М-р Мэттокс и мисс Brent
26	Диалог	«Dear Square but hear nor make bout a Girl»	Сквайр и Доркас	М-р Бирд и миссис Вернон

27	Танец			
28	Сицилиана			
29	Жига			
30	Фигурный танец			
31	Деревенский танец			
32	Песня для миссис Сиббер	«He fair marri'd Dames who so often deplore»		

звучания между ними инструментального номера, поскольку необходимость введения отдельных арий для демонстрации разных настроений героини сомнительна, если только это не было особым пожеланием певицы. «Were I as poor as Wretch» является своего рода метафорической зарисовкой, в то время как «Grant me ye Pow'rs» – молитвой, обращением к Богу с просьбой даровать силы в сохранении добродетели.

В первой арии форма *da capo* позволяет раскрыть динамику образа: ариозность преобладает над жанровостью, в особенности в среднем разделе, где наблюдаются активные тональные отклонения, а мелодическая линия не отличается плавностью и размеренностью. По общему характеру эта ария схожа с итальянским типом гневной арии, но вряд ли уместно предполагать столь серьёзный аффект в контексте комической оперы, скорее, характер музыки контрастирует состоянию героини в следующей арии.

«Grant me ye Pow'rs» демонстрирует технические сложности партии, ориентированной на возможности голоса Шарлотты Брент. В отличие от предыдущих арий, здесь отсутствует темповое указание, но, судя по количеству украшений, фигураций и распевов, темп вряд ли мог быть быстрым. В трёхдольной метрической основе и ритмике арии можно усмотреть черты менуэта, что вновь подтверждает характерное для партии соче-

тание жанровости с ариозностью, формирует целостный образ и совершенно ясный смысловой посыл: Салли – простая деревенская девушка, но в нравственном отношении она находится не ниже знатных особ. Экономка же в ариях «That May day of Life is for Pleasure» и «When I was a young one what Girl» неоднократно повторяет избитую мысль о том, что молодость дана для того, чтобы познать все прелести жизни, а не посвящать себя верности и ожиданию. Музыкальный язык Доркас в большей степени опирается на бытовые прообразы, в отличие от партии Салли, однако и её мелодика не лишена украшений и ариозных оборотов.

В I акте Салли взаимодействует со Сквайром, чьи статус и состояние не делают его моральный облик возвышенным. Музыкальный язык Сквайра значительно ближе Салли, чем Доркас: его галантная партия пронизана украшениями, распевками, прихотливыми ритмическими фигурами с пунктирами и синкопами, что, по-видимому, объясняется возможностями исполнителя партии Джона Бирда. Однако в сочетании с грубоватыми текстами арий эти музыкальные изысканности производят комический эффект, существенно снижая образ в целом.

Появление на сцене Томаса в композиционном отношении повторяет выход Сквайра – тот же жанр песни с хором, но с иным прообразом. Охотничья ария Сквайра явно опирается на современный



жанр итальянской инструментальной каччи. В основе же арии Томаса, по нашему мнению, лежит жанр морской песни шанти, причём, судя по строению – длинный запев и короткий ответ хора – так называемая шанти «длинного рывка». Поэтому можно заключить, что оба мужских персонажа экспонируются ариями, созданными в опоре на характерные для каждого из них «профессиональные» жанры. Однако сольная партия Томаса гораздо скромнее, чем партия Сквайра, совместные с Салли номера появляются лишь во II акте, поэтому в музыкальном плане партнёром главной героини является, скорее, Сквайр.

Во II акте Салли выступает преимущественно в ансамблях, но в середине действия певица вновь получает возможность продемонстрировать свои возможности. Это два контрастных номера – аккомпанированный речитатив «How cruel Thuse who with ungen'rous» и ария «Auspicious spirit's guard my Love», разворачивающиеся по образцу двух арий I действия: сопоставление драмы и пасторали, эмоционального высказывания и отстранённого обращения к высшим силам, ариозности и танцевальности, минора и мажора, двух- и трёхдольности. Ария «Auspicious spirit's guard my Love» становится завершением сольных выходов Салли, поскольку далее героиня выступает только в ансамблях, в которых её взаимоотношения со Сквайром достигают кульминации и обретают развязку.

Все ансамбли оперы делятся на две группы: речитативные сцены и диалоги (полилоги) /дуэты. Различие авторской дифференциации диалогов и дуэтов минимально, – как дуэты обозначены ансамбли с одновременным и поочерёдным вступлением голосов, как диалоги – только с поочерёдным.

К первой группе относятся сцены I акта «Leave me go to I came to make you

glad» Салли и Доркас, «Ah whither have my heedless steps» и «Sir you demean your Self» Салли и Сквайра, и II акта – «In vain I've ev'ry wily Art effay'd» Сквайра и Доркас, «What this I see, May I believe my eyes» Томаса, Сквайра и Салли, а также «Oh wellcome, wellcome, how shall I impart» Салли и Томаса. Все они представляют собой, по сути, речитативы *secco*, продвигающие развитие сюжета без индивидуализации партий персонажей.

Музыкальный материал партий в ансамблях второй группы, как правило, дублируется или варьируется в зависимости от характера или текста; так, партия Салли и в ансамблях отличается украшениями и распевами. В музыкальном материале сочетаются жанрово-бытовое и ариозное начало (кроме полилога Томаса, Сквайра и Салли, где явно преобладает ариозность), как в ансамблях Салли и Сквайра «Well met pretty Maid Nay», Сквайра, Томаса и Салли «Saucy Rascal this in tension you», Томаса и Салли «Let Fops pretend in Flames» и их же дуэте согласия «Ye British Youth's be Brave You'll find». При этом музыкальный язык персонажей находится в едином стилистическом поле, и, хотя оперная виртуозность в целом преобладает над жанровым материалом, в отдельных партиях наблюдается разное соотношение ариозности и песенно-танцевальных черт.

В случаях самостоятельности мелодического рисунка партий они не противоречат друг другу, что наблюдается во втором разделе дуэта Салли и Сквайра из I акта «Come, come my dear Girl» и финального диалога Доркас и Сквайра «Dear Square but hear nor make bout a Girl», где, сливаясь или звуча поочерёдно, партии производят впечатление живой речи, а мелодия следует за интонацией словесного текста.

Таким образом, интонационно-ритмические характеристики вокальных

партий оперы Томаса Августина Арна «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.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этим термином в англоязычной традиции обозначаются полностью омузыкаленные сценические произведения без разговорных диалогов.

² При этом с изяществом и аристократичностью галантной французской пасторали XVII века, отмеченными А. Г. Коробовой [2, с. 9], произведение имеет мало общего, но сюжет и локация, в которых он разворачивается, вполне соответствуют жанровому канону.

³ «Памела, или Вознаграждённая добро-

детель» (1740), «Кларисса, или История молодой леди» (1748), «История сэра Чарльза Грандисона» (1754).

⁴ «Лжец-любовник, или Женская дружба» (1703), «Искренние любовники» (1722).

⁵ Выделены повторяющиеся текстовые строки.

⁶ Группа из четырёх танцев и дополнительная песня созданы позднее и, возможно, не использовались в постановках, будучи включёнными лишь в издание оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинин И. В. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2003. № 5. С. 169–181.

2. Коробова А. Г. Национальное и транснациональное в исторической рецепции пасторальных жанров // Проблемы музыкальной науки, 2015. № 3. С. 6–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.006-014.

3. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Return, a Dramatic Pastoral*. London: Wright & Co, 1782. 17 p.

4. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Return, a Dramatic Pastoral*. London: Harrison & Co., n.d. 30 p.

5. Atkins M. *The Beggar's 'Children': How John Gay Changed The Course Of England's Musical Theatre*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 149 p.

6. Castelvechhi S. *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013. 320 p.

7. Gilman T. *The Theatre Career of Thomas Arne*. UK: University of Delaware Press, 2013. 623 p.



8. Timms C., Wood B. Introduction // *Music in the London Theatre from Purcell to Handel* / Ed. by C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 1–4.

Об авторах:

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru

Привалова Анастасия Сергеевна, аспирантка кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3275-5665**, nasik1993@mail.ru

REFERENCES

1. Vershinin I. V. Estetika i poetika angliyskogo predromantizma [The Aesthetics and Poetics of English Pre-Romanticism]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Izvestia: The Russian A. I. Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. 2003. No. 5, pp. 169–181.

2. Korobova A. G. The National and the Transnational in the Historical Reception of Pastoral Genres. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 6–14. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.006-014.

3. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Return, a Dramatic Pastoral*. London: Wright & Co, 1782. 17 p.

4. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Rreturn, a Dramatic Pastoral*. London: Harrison & Co., n.d. 30 p.

5. Atkins M. *The Beggar's 'Children': How John Gay Changed The Course Of England's Musical Theatre*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 149 p.

6. Castelvechi S. *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013. 320 p.

7. Gilman T. *The Theatre Career of Thomas Arne*. UK: University of Delaware Press, 2013. 623 p.

8. Timms C., Wood B. Introduction. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Ed. by C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 1–4.

About the authors:

Elena V. Pankina, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru

Anastasia S. Privalova, Post-graduate Student at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-3275-5665**, nasik1993@mail.ru

