



Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0002-8576-7774, hp1659@mail.ru

Вокальная музыка Генри Пёрселла в комедии Джона Драйдена «Амфитрион, или Два Сосия» (1690)

Данная статья представляет собой опыт анализа вокальной музыки Пёрселла к одной из самых популярных комедий эпохи Реставрации – «Амфитрион, или Два Сосия» Джона Драйдена. Приведённые в статье краткие жизнеописания мифологического героя Амфитриона, история создания пьесы Драйдена и её предшественниц – комедий Плавта и Мольера, состава действующих лиц, имён актёров и певцов, краткий обзор эстетических установок и атмосферы театра Реставрации, – всё это воссоздаёт историко-культурный контекст, помогающий осознать художественные особенности вокальных сочинений Пёрселла. По словам Драйдена, песни к «Амфитриону» способствовали неизменному успеху комедии и значительно продлили её сценическую жизнь.

К музыкальным образам песен тянутся нити из прошлого, в них можно найти аналогии с более ранними сочинениями композитора – сольными светскими песнями и единственной оперой «Дидона и Эней». Показательно отношение Пёрселла к текстам песен, в которых он производит замены оригинальных драйденовских поэтических строк для достижения более органичного слияния музыки и слова, использует излюбленный приём словоизобразительности. Песни из «Амфитриона» демонстрируют отход Пёрселла от декламационного стиля, от некой английской угловатости мелодий, столь характерных для сольных светских песен предшествующего периода. В них ощущается отчётливое влияние итальянской музыки с её закруглёнными изящными и гармонически уравновешенными мелодиями, присутствует тенденция к расширению формы. Выйдя за пределы театра, песни к «Амфитриону» публиковались в сборниках и отдельных печатных изданиях. Доказательством всенародного признания песни «*Celia, that I once was blest*» стало её распространение в многочисленных уличных балладах, так называемых *broadside ballads*.

Ключевые слова: театр Реставрации, «Амфитрион», Джон Драйден, Пёрселл, музыка для театра, уличные баллады, словоизобразительность.

Для цитирования / For citation: Дуда Н. В. Вокальная музыка Генри Пёрселла в комедии Джона Драйдена «Амфитрион, или Два Сосия» (1690) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 17–26. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.017-026.

NATALIA V. DUDA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-8576-7774, hp1659@mail.ru

Henry Purcell's Vocal Music in John Dryden's Comedy "Amphitryon; or The Two Sosas" (1690)

The article presents an attempt of applying analysis of Purcell's vocal music to one of the most popular comedies of the Restoration "Amphitryon; or the Two Sosas." The brief biography of the mythological hero Amphitryon brought into the article, the history of the creation of Dryden's play and its predecessors – comedies by Plautus and Molière, the makeup of the cast of characters, the names of the actors and the singers, the short overview of the aesthetical notions and the atmosphere of the Restoration theater – all of this recreates the historical and cultural context which helps realize the artistic particularities of Purcell's vocal compositions. According to Dryden's words, the songs for "Amphitryon" were conducive to the comedy's permanent success and lengthened its stage life considerably.

Threads from the past envelop the images of the songs, it is possible to find analogies with the composer's earlier compositions – the solo secular songs and his sole opera "Dido and Aeneas." Especially revealing is Purcell's attitude toward the song texts, in which he makes changes in Dryden's original poetical lines to achieve a more organic interfusion between the music and the words and makes use of his favorite technique of word-painting. The songs from "Amphitryon" demonstrate Purcell's departure from his declamatory stile, from the peculiar English angularity of melodies so characteristic for the solo secular songs of the preceding period. In them it is possible to perceive a distinct influence of Italian music with its rounded, refined and harmonically balanced melodies, and the tendency towards form extension is present. Passing beyond the boundaries of the theater, the songs to "Amphitryon" were published in compilations and separate print editions. The proof of the nationwide acknowledgement of the song "Celia, that I once was blest" was its dissemination in the numerous street ballads, the so-called broadside ballads.

Keywords: Restoration theater, "Amphitryon", John Dryden, Purcell, theatre music, broadside ballads, word-painting.

Внук Персея Амфитрион не получил в греческой мифологии статус героя, подобного Гераклу, Тесею, Ясону и другим. Однако его мифологическая жизнь оказалась не менее насыщенной всякого рода событиями. По легенде, Амфитрион без боя вернул похищенные стада своему дяде царю Тиринфа Электриону, за что получил в жёны его прекрасную дочь Алкмену. Далее события развивались более драматично: по одной из версий герой нечаянно убил дядю во

время весёлого пира и был вынужден бежать с молодой супругой в Фивы. Именно оттуда Амфитрион ходил походами на телебоев, земли которых в итоге и завоевал. Долгим отсутствием героя в Фивах воспользовался великий тучегонитель Зевс: влюблённый в Алкмену, он соблазнил красавицу, явившись к ней в обличье Амфитриона. Однако вскоре вернулся из похода и сам герой. В положенный срок ни о чём не подозревающая Алкмена родила двух близнецов – Геракла, сына



Зевса, и Ификла, сына Амфитриона. Однажды ночью к кровати Геракла подползли две змеи, посланные Герой, чтобы убить сына великого Громовержца. Обладавший недюжинной силой малыш задушил змей, и прибежавшие на шум родители были поражены увиденным чудом. Случай заставил Амфитриона призадуматься и обратиться к прорицателю Тиресию за помощью. Вещий старец предсказал Гераклу невероятную жизнь, полную подвигов и приключений, а в конце жизни – достижение бессмертия. Осознав, какая слава ждёт приёмыша, Амфитрион решил дать ему прекрасное образование. Геракла учили управлять колесницей, читать, писать, петь и играть на кифаре. Правда, занятия музыкой не увенчались успехом. Геракл убил учителя ударом кифары по голове и отчим, боясь новых неприятностей, отправил юношу в леса Киферона пасти овец.

Из всей биографии Амфитриона античные и последующие авторы отдавали предпочтение единственному эпизоду жизни героя – появлению в его доме Зевса, выдававшего себя за мужа Алкмены. Самой ранней из сохранившихся драматических версий этого сюжета является пьеса Плавта (ок. 254–184 до н. э.) «Амфитрион». Юпитеру в ней помогает Меркурий, выдающий себя за раба Амфитриона Сосия. Основу сюжета составляет цепь комических эпизодов, в которых Юпитер и Меркурий появляются перед Алкменой в обличьях Амфитриона и Сосия, чередуясь с настоящими героями, и вносят невыразимую сумятицу в происходящее. Пьеса заканчивается рождением близнецов, появление на свет которых сопровождается громом и молниями спустившегося на землю Юпитера. Верховный бог заявляет Амфитриону, что Алкмена не виновна, поскольку находится в полном неведении, а один из

близнецов – сын бога. Амфитрион говорит, что ему вовсе не обидно половиной благ делиться с Громовержцем и просит зрителей поаплодировать Юпитеру.

Сюжет античной комедии оказался неувядаемым. В 1668 году Мольер написал нового «Амфитриона». Французский драматург несколько расширил состав участников: добавил в помощь Меркурию Ночь, заменил служанку Бромия на служанку Клеантиду, жену Сосия, и ввёл ещё несколько второстепенных персонажей. В целом линия развития сюжета осталась неизменной.

Вдохновлённый успехом сочинений Плавта и Мольера, Джон Драйден создал собственную версию «Амфитриона», премьера которой должна была состояться 30 апреля 1690 года. Драйден приурочил пьесу к официальному празднованию дня рождения Королевы Марии. Однако ни королева, ни её приближённые не почтили своим присутствием спектакль, а появились в Королевском театре лишь на постановке комедии в начале октября 1690 года¹.

В «Обращении» («The Epistle Dedicatory») к Сэру Уильяму Левесон-Гауэру, предваряющему печатное издание «Амфитриона», Драйден признался, что многое заимствовал у римского и французского драматургов. Однако, как замечает он далее, «публика с лёгкостью обнаружит, что больше половины текста принадлежит мне, остальная же часть – лишь слабое подражание их [Плавта и Мольера. – *Н. Д.*] достоинствам, нежели просто перевод» [8, р. 10].

В список действующих лиц английской комедии были добавлены бог Феб и продажный судья Грипиус. Немолодая и лишённая привлекательности Бромия стала женой Сосия, а к Алкмене приставили молодую служанку цыганку Федру, женские прелести которой по

достоинству оценил Меркурий. Новые герои сообщили сюжету большую яркость и остроту, и на потребу публики внесли в тексты реплик и диалогов ошутимую долю грубости и пошлости. Однако балансируя на грани фарса (особенно в сценах с Меркурием и Социем, Меркурием и Федрой), Драйден насытил пьесу здоровым остроумием и скрытой сатирой. Исследователь пишет, что Меркурий и Федра оказались персонажами, способными «доставить зрителю удовольствие от наблюдения за их изящными, полными юмора словесными дуэлями <...> Их остроумие проявляется не столько в словесных дуэлях любовного характера, сколько в сатирических комментариях по поводу других персонажей» [4, с. 108].

В то же время комедия не лишена драматических и эмоционально напряженных сцен. Их участники – Юпитер, Алкмена и Амфитрион. Алкмена – пылкая женщина, искренне выражающая свои чувства в монологе ещё до появления Юпитера. И хотя драматург лишает комедию мольеровского романтического флёра, реплики Алкмены отличаются большой долей экспрессии.

Нет сомнений, что драматургическая канва событий и характеры персонажей пьес Мольера и Плавта претерпели изменения в соответствии со вкусами публики и в духе современной Драйдену комедиографии. Последняя отражала свободные нравы аристократии и нисколько не осуждалась драматургами, принадлежавшими той же социально-культурной среде. По словам английского писателя Чарльза Лема, комедийные персонажи театра эпохи Реставрации «не нарушают никаких законов и велений совести, ибо они им неведомы. Они удалились из христианского мира в страну адюльтера, в Утопию галантности, где долг заклю-

чается в наслаждении, а нравственность – в полной свободе <...> безраздельное стремление к незаконному наслаждению – единственное дело их краткого существования... Эти люди живут в состоянии хаоса... Они не нарушают семейного покоя, ибо у них нет семейных уз. Они не оскверняют чистоты брачного ложа, ибо у них её не существует... Глубокое чувство и брачная верность не растут на этой почве. Здесь нет ни добра, ни зла, ни благодарности, ни её противоположности; ни прав, ни долга, ни отцовской, ни сыновней любви» (цит. по: [3, с. 532–533]).

Пьеса имела шумный успех, во многом, как полагал сам Драйден, благодаря музыке Пёрселла. В вышеупомянутом обращении к Сэру Уильяму Л. Гауэру, драматург написал: «Всё, чего не хватало моей работе, было с лихвой восполнено великолепным сочинением мистера Пёрселла, в лице которого мы, наконец, обрели английского композитора, равного лучшим мастерам за границей. Во всяком случае, моё мнение о нём, сложившееся после удачного представления последней оперы [«Пророчица, или История Диоклетиана». – Н. Д.] и после моего личного знакомства с ним, которое состоялось во время его работы над музыкой к трём песням из “Амфитриона”» [5, с. 53].

В печатном издании пьесы Драйдена на последних листах были опубликованы три вокальных номера, написанные Пёрселлом специально для третьего и четвертого актов. То, что тексты песен Драйдена частично не совпадали с текстами песен Пёрселла, похоже, книгоиздателей не волновало.

Песня «Целия, с которой я когда-то был счастлив» («Celia, that I once was blest») звучала в третьем акте в момент появления Зевса под балконом Алкмены. В театре времен Пёрселла эту песню исполнял широко известный в Лондоне



актёр и певец Боуман (Bowman). Он же играл и роль Феба.

Согласно текстовой ремарке («Зевс подаёт знак музыкантам. Песня и танец»), Громовержец исполнял свою серенаду в сопровождении музыкантов и танцоров. По сюжету Зевс пытается умиловить Алкмену, которая после ухода Амфитриона пребывает в дурном расположении духа. В песне поётся о прекрасной и жестокой Целии, которая вначале любила, а затем оставила своего воздыхателя.

Анализ мотивов мелодии песни о Целии обнаруживает их определённое сходство с песней 1682 года «Та, что завладела моим бедным сердцем» («She, who my poor heart possesses»). Помимо очевидного совпадения в тональности (соль минор) и размере (4/4) наблюдается не менее очевидное сходство в строении и одинаковом положении двух мелодических мотивов (см. мотив 1 и мотив 2 в тактах 3 и 9 (13) обоих примеров). Мотив 3 из «She, who my poor heart possesses» в несколько видоизменённом варианте образовал новую двутактную комбинацию с мотивом 2 в «Celia, that I once was blest».

Безусловно, в песне о Целии все вышеупомянутые мотивы претерпевают определённые изменения мелизматического характера. В контексте новых гармоний и мелодических линий они звучат изящно и свежо (пример № 1).

Пример № 1 Генри Пёрселл. «Celia, that I once was blest»

Ce-*lia*, that I once was blest, is now the torment of my Breast; Since thou'st me,
 you bereave me of the pleasure I possess't; Cruel Creature to deceive me! First to love and
 then to leave me! Cruel Creature to deceive me! First to love and then to leave me!

Пример № 2 Генри Пёрселл. «She, who my poor heart possesses»

She, who my poor heart possesses, Is of late so fickle grown; She to every fop that dresses
 Still is parting with her own. Once, if any chanc'd to name her, I all ravish'd
 did appear; Now I blush lest they defame her With some truth I dare not hear.

Использование мотивов из более раннего сочинения становится возможным в силу общности структурных особенностей композиций обеих песен, построенных в целом из двутактных фраз песенно-танцевального характера с кадансом. В «Celia, that I» эти двутакты последовательно объединяются в четырёхтакты. Одновременно в песне о Целии обнаруживаются попытки расширения формы и совершенствования методов развития вокальной линии, что является характерным признаком стиля композитора в 1690-е годы.

Учитывая все изменения, происшедшие в творческом стиле Пёрселла в так называемый «театральный период» (1690–1695), аллюзии с внетеатральной песней из далёкого прошлого весьма примечательны. «She, who my poor heart possesses» в определённом смысле отличается от вокальных сочинений, которые писал Пёрселл в начале 1680-х годов. Говоря современным языком, она более «классическая» по сравнению с другими любовными танцевальными песнями, в которых наблюдается свободное «блуждание» гармоний и ярко выраженный модальный колорит. Композитор часто складывает мелодию из отдельных певучих фраз, отстоящих друг от друга на широкие интервалы, что создаёт специфически пёрселловскую угловатость

вокальных партий, или, наоборот, насыщает мелодии разливами колоратур. Ещё меньше шансов найти вышеупомянутые мотивы в развёрнутых песнях декламационного характера.

Вероятнее всего, при сочинении песни для «Амфитриона» композитору требовалась яркая и запоминающаяся мелодия, зёрна которой и содержались в таком обилии в её предшественнице – песне о Той, кто завладела сердцем героя. Стоит добавить, что песня «She, who my poor heart possesses» пользовалась, в свою очередь, внушительной популярностью, поскольку переиздавалась в разных сборниках трижды только за 1682 и 1683 годы.

Возвращаясь к песне про Целию из «Амфитриона», столь полюбившуюся английским меломанам, скажем, что очень скоро на её мотив стали распевать уличные баллады (*broadside ballads*). Внешняя простота вокальных интонаций песни вуалировала широкий спектр их выразительных возможностей: мелодия одинаково хорошо прилегалась к различным текстам стихотворных повествовательных баллад, характер образов которых варьировался от шуточно-лирических до драматических. Не последнюю роль играла и квадратность фраз песни, и чёткий танцевальный ритм хорея, позволяющие мелодии легко ложиться на поэтические строфы баллады.

Так, появились баллады о верной Клорис, потерявшей жениха в Ирландии и покончившей жизнь самоубийством («Constant Cloris, OR, Her lamentation for Mirtillo, Who was killed in Ireland, before he was married to her, and she for Grief and Despair stabbed herself»), о плачущей Нимфе, покинутой безжалостным Стрефоном («The Forsaken Nymphs Complaint, for the Unkindness of Her Strephon»), а также о «Лживом любовнике, который

ухаживал за девушкой из Вудз-Клоуз недалеко от Сент-Джонс-стрит, но после того, как получил её Любовь, оставил её и женился на другой. Горе разбило её сердце, и она была похоронена в приходе Сент-Джеймс Клеркенуэлл к невыразимому горю её родственников» («The False-hearted Lover, Who Lately courted a Damsel in Wood's-Close near St. John's-street, and after he had obtained her Love, left her and Married another, at which she broke her Heart with very Grief, and was buried in the Parish of St. James Clerkenwell, to the unspeakable Grief of her Relations»). В каких-то балладах Целию заменила Лусинда («The Lovers Lamentation: Or, a New MOCK-SONG, On the Cruelty of Coy Lucinda»), а в других уже и не вспоминали имя героини, а рассказывали историю о верном друге и невесте по ошибке («The Mistaken Bride: OR, The faithful Friend»).

Появление уличных баллад, как ни что другое, подтверждало невероятную популярность песни Пёрселла, которая в подзаголовках печатных листков фигурировала либо под своим оригинальным названием («To the Tune of, Celia, that I once was blest»), либо как «Отличный новый театральный мотив» («To an excellent New Play-House Tune»). Повсеместно в Лондоне и его окрестностях звучала нежная музыка Британского Орфея. Её хотелось петь, и в балладе о жестокостях кокетливой Целии («Coy Celia's Cruelty; OR, The Languishing Lover's Lamentation») оригинальный текст Драйдена удлиннили с трёх до десяти строф.

Помимо песни «Celia, that I was blest» в пьесе Драйдена предполагалось ещё два вокальных номера. Они звучат в сцене Федры и Меркурия, который демонстрирует цыганке свои магические способности. В ремарке уточняется, что «он топает ногой; из-под земли и кулис



появляются танцоры: Песня и фантастический танец». В драматической сцене первый вокальный номер обозначен как «Песня Меркурия Федре» («Mercury's Song to Phaedra»).

Выше уже говорилось, что текст в пьесе Драйдена частично не совпал с текстом песни Пёрселла, которая в сборниках печаталась по названию первой стихотворной строки – «Я тоскую по Ирис» («For Iris I sigh»). Сквайр полагает, что разночтения в тексте одной и той же песни, напечатанной дважды в одной книге, говорит о небрежности книгоиздателей того времени [7, p. 497]. Сравните:

**Fair Iris I love, and hourly I dye,
But not for a Lip, nor a languishing Eye:
She's Fickle and false, and there we agree;
For I am as false, and as fickle as she,**
(Драйден)

**For Iris I sigh, and hourly I dye,
But not for a Lip, nor a languishing Eye:
She's Fickle and false, and there we agree;
Or these are the Virtues that Captivate me.**
(Пёрселл)

Нельзя не согласиться с оценкой событий Сквайром, возмущившимся искажением подлинника. Стихотворение Драйдена на самом деле было очаровательным.

Я Ирис люблю, скорбя ежечасно,
Не губы, не томные очи прекрасны,
Но ветреный нрав у вруньи прелестной,
И я также ветрен, и вру повсеместно:
Друг другу не верим, ни я, ни подруга,
Не веря, скрываем мы всё друг от друга...
(Перевод А. В. Лукьянова)²

Однако если проанализировать песню Пёрселла с позиций взаимодействия слова и музыки, то можно предположить преднамеренную замену текста Драй-

дена, тем более что данный случай является не единичным в творчестве композитора³. По счастливой случайности, или по желанию самого композитора, но второй вариант лучше ложится на музыку⁴. Предлог *for* безударный и, в отличие от слова *Fair* (прекрасная) является идеальным затактом. То же касается и слова *sigh* (вздыхать), традиционно выраженным в музыке нисходящим секундовым ходом, ритмизованным подходящим для данного случая «кокетливым» пунктиром. Слова *Captivate me* более органично ложатся на музыку каденции, чем *fickle as me* в силу краткости слова *fickle* и обилия в нём согласных.

Пример № 3 Генри Пёрселл. «For Iris I sigh»



В целом вокальное сочинение можно отнести к жанру любовной танцевальной песни со всеми её типичными признаками: кружащаяся трёхдольность, квадратность 8-тактных построений, присутствие характерных песенно-танцевальных ритмических фигур (как на словах *sigh* [and] в 3-м такте примера № 3 и *captivate* – в 7-м). Куплету предшествует 10-тактное вступление, квадратность структуры которого практически не нарушена расширением в начале (имитацией в 1–2 тактах) и в конце (в кадансе). Тональный план песни отличается мягкими «блужданиями» из ля минора в ми минор, оттуда – в До мажор и возвращением в ля минор.

Вопреки откровенным намёкам в тексте, композитор создал нежный музыкальный образ, пленяющий закруглённостью и мягкостью интонаций, родственные которым можно найти в инструментальных ариях Пёрселла из

театральных спектаклей скорее, чем в его внетеатральных песнях.

В продолжение сцены Меркурия и Федры звучит «Пасторальный диалог Тирсиса и Ирис» («A Pastoral Dialogue betwixt Thyrsis and Iris»). Пастушок Тирсис очарован прелестями Ирис и просит её подарить ему поцелуй. Девушка говорит, что женский пол часто обманывают обещаниями о большой любви, и если Тирсис хочет получить поцелуй, ему надо долго-долго за ней ухаживать. Тирсис просит сжалиться над ним, и Ирис поддается уговорам. Сцена завершается гармоничным любовным дуэтом.

Диалог покорила публику. Уэстреп упоминает отзыв самого Драйдена «о “многочисленном хоре прекрасных дам”, которые присутствовали на исполнении “Амфитриона” и сердечно одобрили музыку, особенно оценив очаровательный пасторальный диалог между Тирсисом и Ирис» [5, с. 55].

По сравнению с двумя предыдущими вокальными номерами «Диалог Тирсиса и Ирис» представляет собой небольшую оперную сцену, которая завершается любовным дуэтом. Текст диалога состоит из пяти строф, четыре из которых поются героями поочередно в декламационной манере, а пятая представляет собой полноценный дуэт. В конце четвёртой строфы композитор использует приёмы имитации, и голоса героев постепенно сливаются в едином звуковом потоке на словах «I'll never kiss and tell». Пятая строфа обозначена в тексте как *Rondeau* и в своём музыкальном воплощении имеет форму ААВАСА. Интонации рефрена вызывают определённые аллюзии с дуэтом Белинды и придворной дамы из 1-го акта «Дидоны» – та же трёхдольность с характерной ритмической фигурой $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, практически по тем же звукам (ре – ми – фа второй октавы), то же

ощущение радости и ликования в предвкушении наслаждения, наличие некоторых параллелей в текстах, в которых к чувствам любви героев примешивается смутное ощущение опасности: *Fear not danger to ensue* / Не бойся опасности, героиня любит тебя так же, как и ты его («Дидона»); *Thus at the height we love and live, and fear not to be poor* / Так мы будем любить и жить на холме и не бояться бедности («Амфитрион»).

В музыке диалога используется столь любимая Пёрселлом слово-изобразительность (*word-painting*). Невыносимо томительное ожидание Тирсисом поцелуя Ирис на словах *longer, and longer yet, and longer* (дольше, ещё дольше, ещё дольше) передаётся в музыке восходящим хроматическим ходом с остановками на длиннотах. Этот же приём используется и в партии Ирис, которая передразнивает Тирсиса и говорит о том, что он должен очень долго готовиться, прежде чем получить её. Традиционная колоратура появляется и на словах о любви – «By granting love too soon».

Все три вокальных номера играют заметную роль в драматургии пьесы. По традиции театра времён Реставрации вокальная музыка использовалась в тех сценах, в которых была откровенно ожидаема зрителем и являлась несомненным украшением спектакля. Нет сомнения, что эти вокальные номера были специально уготованы для певцов, обладающих необходимым вокально-исполнительским мастерством. Доподлинно известно, что песня «Я тоскую по Ирис» предназначалась миссис Батлер, которая с 1689 года в течение нескольких лет была примой Пёрселла. Судя по всему, искусство миссис Батлер горячо принималось лондонской публикой, что укрепляло репутацию Пёрселла, как непревзойдённого композитора-песенника.



Песни из «Амфитриона» были напечатаны в отдельных сборниках и составили Британскому Орфею посмертную славу. По мелодике и гармонии они заметно отличаются от любовных танцевальных песен, не предназначенных для театра. С одной стороны, этого требовала публика, которой нравились мелодии, легко ложащиеся на слух и быстро запоминающиеся, с другой – сам Пёрселл постепенно отходил от декламационного стиля, от некой английской угло-

ватости мелодий, столь характерных для песен предшествующего периода. Это связано с влиянием приёмов итальянской музыки, со стремлением к созданию мелодий более закруглённых, по-европейски изящных и гармонически уравновешенных. В этом смысле вокальную музыку из «Амфитриона» можно считать в определённом смысле этапной, прокладывающей путь к шедеврам вокального искусства – ариям из пёрселловских семи-опер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения о премьере почерпнуты из статьи британского музыковеда, музыкального директора Accademia Monteverdiana Дениса Стивенса, представленной в буклете к коллекции CD Henry Purcell (1659–1695): Music for the London Theatre [6].

² Драйден Дж. Песня из пьесы «Амфитрион» / пер. А. В. Лукьянова.
URL: <https://stihi.ru/2007/04/05-1761> (дата обращения: 07.01.2021).

³ Пёрселл позволял себе менять слова и в текстах более серьёзных. Достаточно вспомнить духовные тексты Уильяма Фуллера, о которых было написано в статье «Духовные песни Генри Пёрселла» и те изменения, которые собственноручно производил композитор в оригинале с целью углубить текст и сделать его более волнующим [1, с. 39].

⁴ В статье о литературных источниках светских сольных песен Пёрселла упоминалось о том, что в своих песнях композитор отдавал предпочтения текстам мастерски отшлифованным и лишённым тяжеловесности, легко переключаемым на музыку и дающим возможность создавать на их основе чарующие мелодии [2, с. 98]. По всей вероятности, именно это стремление к гармоничному сочетанию слова и вокальной партии заставило Пёрселла «улучшить» текст Драйдена и ввести в него слова, которые по известному выражению Уэстреп, «прилегли бы, как перчатка к руке».

ЛИТЕРАТУРА

1. Дуда Н. В. Духовные песни Генри Пёрселла // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2015. № 6 (85). С. 37–41.

2. Дуда Н. В. Литературные источники светских сольных песен Генри Пёрселла в контексте поэтической культуры Англии XVII века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2015. № 2. С. 94–99.

3. История западноевропейского театра. В 8 т. Т. 1 / ред. Г. Н. Бояджиев. М.: Искусство, 1956. 752 с.

4. Ладная О. А. Художественное своеобразие комедии Джона Драйдена «Амфитрион» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 104–111.

5. Уэстреп Дж. А. Генри Пёрселл / пер. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980. 240 с.

6. Henry Purcell (1659–1695): Music for the London Theatre. BMC 10 – Henry Purcell: Incidental Theatre Music and Chamber Works. CD Booklet.

URL: <http://www.baroquemusic.org/cdtext6810.pdf> (07.01.2021).

7. Squire W. Barclay. Purcell's Dramatic Music // Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft. 1904. Vol. 5. No. 4, pp. 489–564.

8. The Works of John Dryden, Now First Collected in Eighteen Volumes. Illustrated with notes, historical, critical and explanatory, and A Life of the Author, by Sir Walter Scott, Bart. 2nd ed. Vol. VIII. Edinburgh, 1821. 464 p.

Об авторе:

Дуда Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия),

ORCID: 0000-0002-8576-7774, hp1659@mail.ru

REFERENCES

1. Duda N. V. Dukhovnye pesni Genri Persella [The Sacred Songs of Henry Purcell]. *Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki* [Humanities, Social-Economic and Social Sciences]. 2015. No. 6 (85), pp. 37–41.

2. Duda N. V. Literaturnye istochniki svetskikh sol'nykh pesen Genri Persella v kontekste poeticheskoy kul'tury Anglii XVII veka [The Literary Sources of the Secular Solo Songs by Henry Purcell in the Context of the Poetic Culture of England in the 17th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 2, pp. 94–99. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.094-099.

3. Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra. V 8 t. T. 1 [The History of Western Theatre. In 8 Vol. Vol. 1]. Ed. by G. N. Boyadzhiev. Moscow: Iskusstvo, 1956. 752 p.

4. Ladnaya O. A. Khudozhestvennoe svoeobrazie komedii Dzhona Draydena «Amfitrion» [The Artistic Originality of John Dryden's Comedy "Amphitryon"]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury* [Journal of Historical, Philological and Cultural Studies]. 2008. No. 19, pp. 104–111.

5. Uestrep Dzh. A. *Genri Persell* [Westrop G. A. Henry Purcell]. Tr. from English by A. Kochnev. Leningrad: Muzyka, 1980. 240 p.

6. Henry Purcell (1659–1695): Music for the London Theatre. BMC 10 – Henry Purcell: Incidental Theatre Music and Chamber Works. CD Booklet.

URL: <http://www.baroquemusic.org/cdtext6810.pdf> (07.01.2021).

7. Squire W. Barclay. Purcell's Dramatic Music. *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft*. 1904. Vol. 5. No. 4, pp. 489–564.

8. *The Works of John Dryden, Now First Collected in Eighteen Volumes*. Illustrated with notes, historical, critical and explanatory, and A Life of the Author, by Sir Walter Scott, Bart. 2nd ed. Vol. VIII. Edinburgh, 1821. 464 p.

About the author:

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