

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПЕСЕННОГО ЖАНРА

С возвращением Карла II в 1660 году был аннулирован запрет на театральные постановки, и двери театров широко распахнулись перед зрителем. В тот же год Томасу Киллигрю и Уильяму Давенанту был дарован патент на организацию двух театральных трупп под патронажем короля и его младшего брата герцога Йоркского. Спектакли начали ставиться в новых театрах – Друри Лейн и Дорсет Гарден.

Большинство драматических пьес этого периода потребовали включения самой разнообразной вокальной музыки – от простых песен и кэтчей до оперных арий. Вокальная музыка использовалась в тех сценах, в которых была откровенно ожидаема зрителем: в застольях или сценах обольщения, для серенад или колыбельных, чтобы отпраздновать победу или оплакать чью-либо смерть, или просто для развлечения. Для певцов были уготованы роли музыкантов, слуг, солдат, пастушек, священников или каких-либо сверхъестественных существ, персонажей традиционных в довоенных пьесах и масках. Питер Холман упоминает интересную деталь из практики исполнения песен в театре: «Певцы аккомпанировали себе на теорбе или гитаре, обходясь без постороннего исполнителя continuo. Клавесин не был обязательной частью театрального реквизита даже после 1700 года, и похоже, что “incidental music” обычно исполнялась без continuo» [5, p. 191].

Исполнители главных ролей иногда пели lamento на основе речитатива или «безумные песни» (mad songs). Последние служили для увеселения публики, поскольку безумие считалось потешным. «Эти песни, – пишет Роберт Мур, – очень популярные в драме эпохи Реставрации, являются предком знаменитых сцен сумасшествия в опере XIX века» [6, p. 9].

Не обойдется без этого жанра и Пёрселл, который сочинит несколько «mad songs» для комедий Томаса Дурфи (1653–1723).

Поскольку законы сугубо музыкальной драматургии только начинали постигаться английскими композиторами, в театральной практике сохранялась традиция называть сольные вокальные номера драматических спектаклей «песнями». Не отличаясь поначалу ни по форме, ни по содержанию от традиционных песен для домашнего музицирования, театральная песня ощутимо меняется в музыкально-сценических произведениях последних десятилетий XVII столетия, начиная органично встраиваться в драматургическую канву сочинения и становясь неотъемлемой частью музыкально-драматического действия. Отсюда и метаморфозы её характера и формы, особо ощутимые в сочинениях Генри Пёрселла. Именно в музыкально-сценических произведениях английского мастера песня приобретает новые стилевые и жанровые черты, выполняя особые драматургические функции.

Чтобы осознать исключительность достижений Пёрселла в этой области, целесообразно осветить традиции использования песни в музыкально-театральных представлениях Англии XVII века. Эти традиции безусловно уходят корнями в жанр придворной «маски».

В XVI–XVII веках «маска» или, как её ранее называли в Англии, «disguising» (маскировка), была исключительно популярным времяпрепровождением королевского двора и, по определению Дж. Уэстрепе, представляла собой «смешанную форму развлекательного представления, объединявшую речь, пение и танец» [4, с. 79].

Музыкальные номера, сохранившиеся от «масок» начала века, представляют собой соль-

ные арии и имеют очевидное сходство с вокальными сочинениями того времени – полифонической лютневой песней и гомофонной песней с басом continuo, объединившей танцевальные и декламационные песни. С позиций структуры маски можно говорить о приоритетном использовании тех или иных разновидностей существующих тогда песен в определённых частях представления. Речь идёт прежде всего о глобальном разделении на основную маску и предваряющую её антимаску. Поскольку героями антимаски были фантастические персонажи или люди из низших сословий, то песни если и появлялись здесь, то отличались преимущественно бытовым характером. Чтобы создать ощутимый контраст с основной маской, песни в антимаску часто вообще не включали, отдавая предпочтение шутовским танцам.

В фантастическом сюжете маски песни, как правило, появлялись в моменты волшебных трансформаций. Подобный драматургический приём имел конкретное философско-эстетическое обоснование, трактующее музыку как основу миропорядка. Такими песнями сопровождалось всякого рода прозрения, воскресения, освобождения или превращения. В подобных случаях текст насыщался глаголами в повелительном наклонении, поскольку один из героев произносил, точнее – пел, заклинание. И тогда открывались входы пещер, разверзлась земля, рыцари освобождались из плена, а цветы превращались обратно в людей. По мнению Питера Уоллса, «все эти песни отражали идею musician-as-vates (идею обладания музыкантами тайного знания. – Н. Д.)» [7, р. 45]. Сходные по функции песни использовались и при переходе от антимаски к маске, когда необходимо было изгнать злые силы и помочь возторжествовать добродетели. Такие песни имели важное композиционное значение, так как их исполнение приводило к очередной трансформации, восстановлению гармонии и порядка, а следовательно, появлялась возможность начинать основную маску. Наряду с ними, композиционно важными можно назвать заключительные песни, которые представляли собой утренние серенады. Последние исполнялись божествами, олицетворяющими рассвет (например, Авророй), и выражали сожаление по поводу завершения представления.

Отношение к композитору как к лицу второстепенному в театрализованном представлении стало, возможно, одной из причин небрежного отношения к музыкальным рукописям. На сегодняшний день большая часть музыки к ранним стюартовским маскам утрачена. Однако сохранившиеся тексты часто

дают возможность представить, а по возможности – и реконструировать их музыкальное оформление.

Одним из самых распространенных жанров стюартовской маски была echo song (песня-эхо). Исследователи полагают, что появление этих песен в дворцовых представлениях отражало мировоззренческие идеи того времени и эхо трактовалось прежде всего как реакция высших сил на мольбу человека, как отклик небесной гармонии, лишь благодаря которой всё в мире сохраняется и поддерживается. Ключевым моментом песни-эха было усечение текста при повторении (отклике), что порой изменяло смысл строки на противоположный. В книге «Музыка в английской придворной маске» (1996) Питер Уоллс приводит показательный пример из «Маски Черноты», где эхо превращается в игру слов:

Daughters of the subtle floud,
Doe not let earth longer intertayne you;
Ecch. Let earth longer intertayne you.
Ecch. Longer intertayne you [7, p. 45].

Усечение текста в третьей и четвёртой строках превращает отрицание («Пусть земля больше не веселит вас») в утверждение («Пусть земля больше веселит вас. Больше веселит вас»). С музыкальной точки зрения echo songs давали возможность композитору пользоваться приёмами антифонного письма, чему способствовали и пространственные условия воплощения маски. Музыка echo songs не сохранилась, но, судя по текстам и ремаркам о способах исполнения, эти песни выполняли различные функции.

Песни-эхо дали прочные всходы в музыке более поздних поколений композиторов. В творчестве Пёрселла мы находим пример использования элементов echo song в песне «Draw near, you lovers». Здесь звуки заключительного «хора» создают почти мистический эффект. Отдаваясь «эхом» под сводами склепа, они создают иллюзию отклика потусторонних сил в ответ на стенания лирического героя.

Как дорогой королевский дивертисмент, маска прекратила своё существование после 1642 года с началом гражданской войны и возродилась в эпоху Реставрации с возвращением на престол Карла Стюарта в 1660 году. Поистине головокружительный успех на театральных подмостках Дорсет Гарден имела опера-маска Пёрселла «Королева фей» (1692). Литературной основой этого сочинения стала комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь», «улучшенная» по традиции того времени до неузнаваемости. Несуразность текста не помешала Пёрселлу

создать масштабное художественно цельное сочинение, включавшее больше пятидесяти номеров и ставшее подлинным фейерверком песен.

Представляя собой развёрнутую маску, которая делится на более мелкие маски, это сочинение использует песни в соответствии с законами данного театрального жанра. Однако мелодика этих песен головокружительно разнообразна, а драматургические приёмы их использования исключительно изящны. Раздробленность на мелкие маски позволила композитору включать в них песни, замыкая на определённой образной сфере, со всеми характерными для этой сферы выразительными возможностями. Как правило, песни в отдельной маске объединяет настроение, тональность, часто звуковая изобразительность и обязательный контраст с последующей маской или эпизодом. Так, второй акт полу-оперы распадается на две сказочные маски – одну, воссоздающую лесную идиллию с участием птиц и муз, и другую, связанную с аллегориями ночи. Номера первого цикла объединяет праздничное, светлое настроение, тональность C-dur и тематизм, порождённый изобразительными ассоциациями – шорохом крыльев, щебетом птиц, эффектами лесного эхо. В музыке это выражено частыми повторными приглушёнными аккордами у струнных на ритмах мелких длительностей, быстрыми синкопами, высоким регистром, самобытным мелодическим складом. Здесь тембры красочны, динамические противопоставления подчёркнуты, а структуры ритмически организованы.

Персонажи второй маски живут в мире теней и мрака – это Ночь, Загадка, Тайна и Сон. Тональность c-moll, объединяющая эту сцену, уже в XVII веке закрепила за собой семантику образов скорби и страдания. Четыре песни выстраиваются по мере понижения тесситуры голосов, обеспечивая сгущение и затемнение красок. Таинственности прибавляет песня Сна, мелодия которой насыщена драматическими паузами. По словам английского дирижера Антони Луиса, «трудно вспомнить другое произведение, где бы тишина производила столь сильное впечатление» (цит. по: [1, с. 164]).

Несомненной оригинальностью отмечена песня Пьяного Поэта в конце первого акта. Пёрселл рисует неразумность поведения пьяницы теми же средствами, коими изображали сумасшествие. Публике такие песни нравились, и зрители от души веселились. В качестве основного выразительного приёма используется нерегулярный и неожиданный сбой ритма. Мелодия как бы спотыкается, но при этом сохраняет удивительно светлое звучание, подсказывая зрителю, что умопомрачение преходяще.

Наряду с небольшими изящными, но лишёнными виртуозности песнями (песня Загадки из второго акта), в «Королеве фей» встречаются вокальные номера, насыщенные изощренной орнаментикой и отмеченные сильным влиянием итальянского оперного стиля. К ним относятся, например, «Ye gentle spirits» («Вы, духи добрые») из третьего акта, «Hark, the ach`ing air» («Слушай, как эхо звучит») и «Thus the gloomy world» («Настолько мрачный мир») из пятого акта. Значительно выделяются песни, связанные с мотивом скорби (песня Ночи из второго акта, песня Зимы из четвертого, песня «Жалоба» из заключительного действия). Их основными признаками станут формообразование на основе basso ostinato и присутствие интонаций стиля *lamento*.

«Королева фей» стала одним из лучших сочинений Пёрселла, предназначенных для театра. От первого музыкально-сценического опыта композитора её отделяют всего лишь 12 лет. Когда в 1680 году в театре Дорсет Гарден была поставлена пьеса Натаниэля Ли (Nathaniel Lee, 1653–1692) «Феодосий, или Сила любви» («Theodosius, or The Force of Love»), Пёрселл сочинил к спектаклю девять прекрасных песен. Несмотря на драматический сюжет, они следуют традициям *dance songs*, написаны в строфической форме и отличаются светлым колоритом и лирической непосредственностью. Мелодия в песнях движется с большим изяществом, лёгкостью и непринуждённостью. Дж. Уэстреп считает, что песни «Стремясь под мирта сень» («Hail to the myrtle shade») и «О жестокий рок» («Ah cruel, bloody fate») «превосходят высшие достижения предшественников Пёрселла. При всей живости и изяществе “Психеи” Локка, она не выдерживает сравнения с “Феодосием”, а песни Хамфри к “Буре” покажутся просто вялыми и скучными» [4, с. 115].

Очень скоро вслед за «Феодосием» будут написаны две песни, заслуживающие внимания, – это тонкая по выразительности «Я бренный покидаю мир» («Retired from any mortal’s sight») для пьесы Наума Тэйта «Сицилийский узурпатор» («The Sicilian Usurper», 1680) и «Вей, вей, Борей» («Blow, Boreas, Blow») для комедии Томаса Дурфи «Сэр Барнаби Виг» («Sir Barnaby Whigg», 1681). С 1660 по 1689 годы Пёрселл создал буквально мизерное количество сочинений для театра: кэч «У моей жены есть язычок» («My Wife Has a Tongue») для «Английского адвоката» («The English Lawyer», 1685) Эдварда Равенскрофта и восемь песен для «Предпочтения дурака» («A Fool’s Preferment», 1688) Томаса Дурфи.

По-настоящему театральная карьера Пёрселла начнётся лишь в 1689 году, когда композитору исполнится тридцать лет и свет увидит его опера «Дидона и Эней». Песня представлена здесь во всем многообразии жанра и выполняет важные драматургические функции. В первом акте песен всего две – песня Дидоны и песня Белинды. Во втором акте – две песни Белинды, которые подхватывает хор, и песня Дамы из свиты в традициях *dance song*. В третьем акте – песня моряков, песня Духа и заключительная песня Дидоны. Если песни Дидоны демонстрируют откровенную преемственность с итальянской ариозностью, то песня Дамы из свиты, исполненная на манер английской баллады, близка ренессансному фольклору. Песня Белинды выделяется энергичными, волевыми интонациями, присущими «героической» итальянской арии, а разухабистая песня подвыпивших моряков пронизана интонациями шотландского фольклора. Каждая из песен является ядром, вокруг которого группируется музыкальный материал. Интересно, что в трагедийной сфере оперы ведущим музыкально-выразительным приемом становится далеко не речитатив, а именно песенность.

Песни «Дидоны» испытали на себе очевидное влияние английского фольклора. Эта характеристика подробно описана М. Роднянской в её диссертации «Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла». Автор называет «наиболее типичные интонационно-ритмические признаки “Дидоны”, имеющие народно-песенное происхождение» [3, с. 10]. Так, в песне Белинды из II акта исследователь отмечает трёхдольное движение в сочетании с ритмической фигурой ♪♪|♪♪ в песне Дидоны «Ah, Belinda» из I акта и в песне Белинды на охоте из II акта – «раскачивающееся движение мелодии от V ступени к I

или от I к V с возвращением к опорному звуку и его опеванием» [3, с. 11]. Интересны наблюдения М. Роднянской в сфере музыкальной образности песен Дидоны, где обозначены параллели со старинной английской балладой. В доказательство приводится текст из популярной баллады «Королева Дидона»:

Дидона, бедная, гляди,
Уж, верно, смерть твоя близка,
Уходят в море корабли,
А в сердце раненом – тоска...

Освещая в статье некоторые аспекты «жизни» песни в театральных произведениях Пёрселла, мы остановились главным образом на двух сочинениях, ставших вершинами музыкально-сценического искусства английского мастера. Индивидуальность почерка композитора, отточенность композиторских методов позволяют отчётливо проследить стилевые и жанровые особенности песни, а также определить её роль в драматургии музыкального произведения. Даже поверхностный взгляд отмечает обилие разнохарактерных образов и широкий диапазон эмоций – это светлые, лирически непосредственные танцевальные песни «Феодосия», умопомрачительная песня подвыпившего поэта из «Королевы фей», трагедия жизни и любви в заключительной песне Дидоны, разухабистые песни моряков и песня Дамы из свиты на манер ренессансной баллады. Театральные песни Пёрселла характеризует разнообразие форм и мелодических приёмов, будь то кэтч, строфическая *dance song*, виртуозные арии *da capo* или арии на основе *basso ostinato*. Песня становится тем ядром, вокруг которого группируется музыкальный материал, а сама песенность – одним из главных музыкально-выразительных приёмов прежде всего трагической сферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Конен В.* Пёрселл и опера: исслед. М.: Музыка, 1978. 264 с.
2. *Перевалова А.* Традиции жанра «маски» в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2013. 26 с.
3. *Роднянская М.* Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1986. 25 с.
4. *Уэстреп Дж. А.* Генри Пёрселл. Л.: Музыка, 1980. 240 с.
5. *Holman P.* Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press, 1994. 250 p.
6. *Moore R. E.* Henry Purcell and the Restoration Theatre. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1961. 250 p.
7. *Walls P.* English Courtly Masque: 1604–1640. Oxford: Clarendon Press, 1996. 372 p.

REFERENCES

1. *Konen V.* Pyorsell i opera [Purcell and Opera]: research work. Moscow: Muzyka Press, 1978. 264 p.
2. *Perevalova A.* Traditsii zhanra «maski» v angliyskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroy poloviny XVII veka [The Traditions of the Masque Genre in the English Musical-Dramatic Theatre in the Second Part of the XVIIth century]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Novosibirsk, 2013. 26 p.
3. *Rodnyanskaya M.* Angliyskie natsional'nye traditsii v muzykal'no-dramaticheskikh proizvedeniyakh Pyorsella [National English Traditions in Musical-Dramatic Compositions by Purcell]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 1986. 25 p.
4. *Uestrep Dzh. A.* Genri Pyorsell [Henry Purcell]. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 240 p.
5. *Holman P.* Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press, 1994. 250 p.
6. *Moore R. E.* Henry Purcell and the Restoration Theatre. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1961. 250 p.
7. *Walls P.* English Courtly Masque: 1604–1640. Oxford: Clarendon Press, 1996. 372 p.

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПЕСЕННОГО ЖАНРА

В статье рассматриваются индивидуальные особенности творческого метода Пёрселла в работе с жанром театральной песни. Дается характеристика сольных вокальных номеров в драматических пьесах эпохи Реставрации. Автор акцентирует внимание на жанровом разнообразии сценических песен, характеризует роли певцов в драматических спектаклях, а также особенности исполнения сольных номеров. Для демонстрации изменчивости жанра песни в исторической перспективе автор даёт характеристику традиционного для английского придворного быта жанра маски, в котором песня представлена в двух основных разновидностях и несёт в театрализованном представлении определённую драматургическую нагрузку. Освещаются вопросы преемственности и развития драматургических приёмов использования

песни в музыкально-сценической музыке Генри Пёрселла. Основным материалом анализа становятся песни из оперы-маски «Королева фей» и оперы «Дидона и Эней». Песни анализируются в аспекте их драматургической функции в опере и полу-опере. Автор пишет о выразительных возможностях песен, объединённых единой образной сферой в отдельные замкнутые маски, и о влиянии последних на формирование общей драматургической линии развития. Приводятся примеры откровенной преемственности с итальянской мелодикой и влияния английского фольклора в песнях Пёрселла.

Ключевые слова: театральная песня, музыкально-сценические произведения, музыкальная драма эпохи Реставрации, жанр маски в Англии XVII века, опера-маска «Королева фей», «Дидона и Эней».

—•————— **MUSIC STAGE WORKS BY HENRY PURCELL** —•—————
IN THE LIGHT OF THE SONG GENRE

The article deals with the individual characteristics of a creative method by Purcell in the genre of theatre songs. The characteristic of the solo vocal pieces in the dramatic plays of the Restoration is given. The author focuses on the variety of genres of stage songs, describes the role of the singers in dramatic performances, as well as the features of the performing of the solos. To demonstrate the variability of the genre of the song in a historical perspective the author gives a description of the traditional for the English court life masque genre in which the song is available in two main varieties, and carries a certain dramatic pageant load. The article addresses the issue of the continuity and development of the dramatic methods in the usage of the song in the musical-theatrical

music by Henry Purcell. The songs from the operamisque «Fairy Queen» and the opera «Dido and Aeneas» are the basic material for the analysis. Songs are analyzed in terms of their dramatic function in the opera and semi-opera. The author writes about the expressive possibilities of the songs joined by one sphere and shaped in the separate masks, and the impact of the latter on the formation of a common line of dramatic development. The examples of Italian melodic continuity and influence of English folklore in songs by Purcell are given.

Key words: theatrical song, musical-theatrical works, musical drama of the Restoration, masque genre in the XVIIth-century England, opera masque «Fairy Queen», «Dido and Aeneas».

Nota bene: данная статья публикуется в редакции А. В. Крыловой

**Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ
научного проекта № 15-04-00051 «Светское и духовное творчество
Генри Пёрселла в музыкальной культуре Англии»**

Дуда Наталья Викторовна

аспирант кафедры теории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: hp1659@mail.ru

Duda Natalya V.

postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: hp1659@mail.ru

