

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.6

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_42

**Е. В. ПАНКИНА, А. С. ПРИВАЛОВА**

*Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки*

## **«СУД ПАРИСА» ТОМАСА АВГУСТИНА АРНА: МЕЖДУ МАСКОЙ И ОПЕРОЙ**

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

*Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90032\19*

Статья посвящена одноактной маске «Суд Париса» («The Judgment of Paris», 1742) на либретто Уильяма Конгрива, принадлежащей одному из наиболее значительных композиторов в истории английской сценической музыки Томасу Августину Арну (1710–1778). Данное произведение весьма показательно для развития упомянутого музыкально-театрального жанра в Англии XVIII века. Целью исследования является анализ маски «Суд Париса» в аспекте ее соответствия жанровой традиции, восходящей к придворным и профессиональным театральным постановкам XVI века, и трактовки данной традиции композитором середины XVIII столетия. Произведение, ставившееся как дивертисмент к оратории Г. Ф. Генделя «Пир Александра» и междуактовая интермедия к маске самого Т. А. Арна «Альфред», содержит ряд черт, существенных для традиции английской театральной маски: мифологический сюжет; содержательная и композиционная автономия по отношению к основному представлению; вставной характер; наличие сцен, отражающих функции антимаски и маски; музыкально-стилистическая неоднородность материала. Вместе с тем, сочинение представляет собой полностью музыкальный спектакль без разговорных сцен, характерных

для данного жанра. В стилистическом отношении музыка упомянутой маски тяготеет к итальянской вокальной традиции, что естественно для творчества лондонского театрального композитора того времени. Основными типами номеров являются речитатив (*secco* или *accompagnato*) и ария; ансамбли немногочисленны, однако во второй половине произведения возрастает количество хоров. Сольные и ансамблевые музыкальные высказывания персонажей насыщены выразительными и изобразительными интонационно-ритмическими оборотами, виртуозными фрагментами, что обуславливается стремлением композитора к созданию индивидуализированных образов. Включение в спектакль дансатной музыки, по-видимому, автором не предполагалось: единственной инструментальной пьесой здесь является увертюра французского типа. Отличительные особенности «Суда Париса» позволяют сделать вывод о межжанровой природе произведения, по строению и музыкальному содержанию более близкого опере, чем маске как таковой.

*Ключевые слова:* Томас Августин Арн, английская музыка XVIII века, национальный музыкальный театр, маска, опера, дивертисмент.

*Для цитирования:* Панкина Е. В., Привалова А. С. «Суд Париса» Томаса Августина Арна: между маской и оперой // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 42–52.  
DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_42

E. PANKINA, A. PRIVALOVA

*M. Glinka Novosibirsk State Conservatory*

### «THE JUDGMENT OF PARIS» BY THOMAS AUGUSTINE ARNE: BETWEEN MASQUE AND OPERA

The article is devoted to a representative of the history of the English musical and theatrical genre of the 18th century work “The Judgment of Paris” – the one-act masque on libretto by William Congreve (1742), composed by one of the most significant composers in the history of theatre music in England Thomas Augustine Arne (1710–1778). The aim of the article is to examine the “The Judgment of Paris” from the standpoint of the work’s correspondence to the genre tradition dating back to court theatre and professional theatrical performances of the 16th century, and its interpretation by the composer of the middle of the 18th century. “The Judgment of Paris”, once staged as a divertissement to Handel’s oratorio “The Feast of Alexander” and an inter-act performance for Arne’s masque “Alfred”, it contains a number of features essential for the tradition of the English theatrical masque: a mythological plot; thematic and compositional autonomy in relation to the main performance; interlude character; scenes which function as masques and anti-masques; musical and stylistic heterogeneity of the material. At the same time, this composition is a completely

musical performance without spoken scenes typical of the masque genre. Stylistically, the music of this masque can be related to the Italian vocal tradition, which is normal for the London theatre composer of that time. The majority of scenes are composed in the forms of recitatives (*secco* and *accompagnato*) and arias; ensembles are rare, but in the second half of the masque there are more choir scenes. Solo and ensemble musical statements of the characters are full of expressive intonation and rhythmic formulas, virtuoso episodes, which are due to the composer’s aim to create individualized imagery. Apparently, the author did not intend to include instrumental dance music in the performance the only instrumental scene of the masque is an overture of the French type. Distinctive features of “The Judgment of Paris” allow us to conclude about the inter-genre nature of the work, which is closer in structure and musical content to the opera than to the masque *per se*.

*Key words:* Thomas Augustine Arne, English music of the 18th century, national musical theatre, masque, opera, divertissement.

*For citation:* Pankina E., Privalova A. “The Judgment of Paris” by Thomas Augustine Arne: between masque and opera // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 42–52.  
DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_42

В 1742 году в театре «Друри-Лейн» состоялась премьера одноактной пасторально-мифологической маски «Суд Париса» («The Judgment of Paris»), принадлежащей молодому, но уже приобретшему известность театральному композитору Томасу Августину Арну (Thomas Augustine Arne, 1710–1778). Маска была написана и поставлена как дивертисмент к оратории Георга Фридриха Генделя «Пир Александра» («Alexander’s Feast»). Год спустя Т. А. Арн поставил «Суд Париса» в один вечер со своей же маской «Альфред», что подтверждает изначальный замысел первой как сочинения автономного и вместе с тем вставного [1]. Исследуемое произведение лаконично, в то же время полностью положено на музыку. Несмотря на то, что театральные постановки *all-sung* были не вполне обычными для жанра английской маски, сочинение Т. А. Арна без разговорных диалогов

оказалось достаточно популярным, пережив периоды известности, забвения и возрождения на протяжении творческой карьеры композитора. Сюжет довольно прост и основан на греческом мифе о яблоке раздора:

*Молодому пастуху Парису является посланник богов Меркурий. Он сообщает, что Парису предстоит решить, кто из богинь – Юнона, Афина Паллада или Венера – прекраснее и достойна получить яблоко. Появляются богини, и каждая из них пытается склонить пастуха на свою сторону: Юнона сулит власть над миром, Паллада предлагает воинскую славу, а Венера – любовь самой красивой женщины на земле. Парис отдает яблоко богине любви, и хор возвещает о ее триумфе.*

Маска «Суд Париса» создана на либретто знаменитого драматурга Уильяма Конгрива, «английского Мольера» (William Congreve, 1670–

1729). Происхождение либретто интересно само по себе, поскольку первоначально оно было написано в 1700 году как обязательная пьеса, на которую следовало создать музыку для участия в конкурсе «Музыкальная премия» («Musick Prize»). Предполагалось, что конкурс вызовет большой интерес к жанру оперы у композиторов и спрос на него у публики, однако ожидания не оправдались, и «Музыкальная премия» не стала регулярным событием в жизни лондонских музыкантов. По результатам состязания первую премию получила постановка с музыкой Джона Уэддона, второе, третье и четвертое места заняли Джон Эклз, Дэниел Перселл и Генри Фингер соответственно. По словам исследователя Й. Спинка, «постановка Дэниела Перселла, явно обязанная музыкальному языку его брата, особенно в речитативах, на самом деле была довольно тяжелой и старомодной. Эклз был гораздо более интригующим и предвосхищал мелодичность, свойственную более поздней английской театральной музыке XVIII века. Версия Уэддона, которая содержала несколько эффектных хоровых эпизодов (*choruses*), была написана под влиянием нового итальянского стиля, и это, возможно, сделало его победителем. Как ни странно, его постановка никогда не появлялась в печати, хотя полные партитуры сочинений Эклза и Перселла были опубликованы Уолшем в 1702 году» [2, р. XIV]. Вероятно, Арну, как и публике, была ближе музыкальная трактовка Уэддона, чью арию Юоны «*Let Ambition fire thy Mind*» он включил спустя 20 лет в свою оперу «Любовь в деревне».

В первое издание партитуры «Суда Париса», датированное 1745 годом, вошли только увертюра, вокальные номера, обозначенные как песни, и сопровождающие их речитативы *accompanato*, но не речитативы *secco*, хоры или инструментальные пьесы (если они вообще имелись). Масштабы и характер этих упущений были вполне нормальными для публикаций такого рода. Редакция партитуры, выполненная Й. Спинком<sup>1</sup>, содержит реконструкцию отсутствовавших музыкальных номеров, о чем сообщается в предисловии. Отметим, что восстановленный материал не содержит двух инструментальных номеров, указанных в тексте либретто маски, – симфоний перед появлением на сцене Венеры с арией и перед арией Паллады. Вероятно, их функцию выполняли вступительные разделы названных номеров. В Приложении приведен композиционный план маски, построенный нами на основе названного издания (Таблица 1).

<sup>1</sup> Arne T. A. *The Judgment of Paris: Orchestral Score*. London: Stainer and Bell Ltd., 1978. 108 p. (*Musica Britannica: A National Collection of Music*. Vol. 42.)

Миф о суде Париса, довольно распространенный в европейской музыкальной театральной культуре, начиная с «Золотого яблока» Антонио Чести, в английском искусстве воплощался нечасто. Помимо четырех конкурсных версий маски У. Конгрива 1701 года, из которых до наших дней не сохранилась только музыка Г. Фингера, и маски Т. А. Арна, среди англоязычных сочинений на данный сюжет можно отметить балладную оперу 1731 года «Суд Париса, или Триумф красоты» на анонимное либретто, а также одноименные пастораль Джузеппе Саммартини на либретто У. Конгрива (1740), бурлетту Франсуа-Ипполита Бартелемона на либретто Ральфа Шомберга (1768) и комическую оперу Джона Вулрича на либретто Патрика Барлоу (1991). Все указанные произведения (помимо либретто У. Конгрива) объединяет развлекательная «несерьезность», в чем наблюдается определенный стереотипный взгляд на раскрытие сюжета о Парисе в английском театре: «Активно осваивающийся поздним средневековьем в куртуазном ключе сюжет, архетипичный по отношению к популярным “судам любви”, органично вошел в галантную культуру XVII–XVIII вв., живо реагируя на пикантные возможности представленной в мифе ситуации» [3, с. 18]. Подразумевается та ситуация, когда Парис, ослепленный красотой богинь, просит дать возможность оценить их не всех вместе, а по очереди и без одеяний. Но поскольку в либретто У. Конгрива нет ремарок об обнажении богинь по просьбе Париса (хотя сама просьба Парисом озвучена), то мы можем только догадываться, как именно этот момент был отражен в постановке<sup>2</sup>. В либретто же «Суда Париса» У. Конгрива исследователи отмечают политическую подоплеку [4, р. 19]: это подтверждается особым интересом принца Уэльского к данному произведению (что стало поводом к созданию сочинения Дж. Саммартини) и, возможно, способствовало успешному приему маски Т. А. Арна, хотя ничего не говорит об отношении самого Т. А. Арна к данной теме.

Мифологический сюжет оказался удачно распределен в соответствии с нормативными композиционно-драматургическими этапами маски (аллегорический пролог – антимаска профессиональных актеров – смена декораций – маска представителей знати – общие увеселения (*revels*) благородных зрителей и актеров – эпилог [6, с. 58]), а именно с функциями разделов антимаски (сцены с участием персонажей низкого происхождения) и маски (сцены благородных

<sup>2</sup> Более вероятно, что сцена была завуалирована, поскольку во введении к изданию Й. Спинк говорит об арновском «Суде Париса» как о серьезном сочинении [2, р. XIV].

персонажей). Поскольку стиль высказывания богов и простого смертного в данном случае одинаково высокий, то к антимаске можно отнести номера с участием Париса и Меркурия как посланника богов, а номера богинь – к собственно маске.

Маска Т. А. Арна в музыкальном отношении оказалась более близкой итальянской вокальной традиции, нежели английской (как пишет Й. Спинк, «с такой темой и таким либретто это было почти неизбежно» [2, р. XVI]), что подтверждается наличием речитативов *secco* и *accompanato* в либретто и полным отсутствием разговорных эпизодов, казалось бы, неотъемлемых от самого жанра маски [6, р. 1].

Как отмечено в предисловии Й. Спинка к вышеупомянутому современному изданию партитуры, многие номера (речитативы и хоры) были реконструированы редактором данного издания по записям Т. А. Арна или по материалу соседних номеров, поэтому нет точной уверенности в том, что в оригинале они звучали именно так. Здесь необходимо отметить, что обычной практикой нотной печати XVIII века было купирование хоровых номеров и речитативов в изданиях масок. Соответственно, музыкальное решение Т. А. Арна наилучшим образом воплощается в ариях, аккомпанированных речитативах, дуэте и трио, а также в увертюре французского типа (отметим, что если рассматривать увертюру с далее звучащими подряд Менуэтом и Жигой, то образуется «франко-итальянская» модель с чередованием темпов «медленно–быстро–медленно–быстро» и развернутым фуигированным вторым разделом) [7].

Автономным инструментальным номером в «Суде Париса» является только увертюра. Отсутствие в пьесе танцев, характерных для жанра маски, можно объяснить тем, что У. Конгрив изначально писал либретто для оперы, подобной итальянской, где танцы не были необходимым компонентом. Соответственно, в либретто не планировались сцены, в которые можно было бы включить танцы, не нарушив логику развертывания сюжета.

Речитативы *accompanato* в «Суде Париса» даны не всем персонажам маски: Меркурий и Юнона изъясняются речитативами *secco*, не предшествующими напрямую ариям этих персонажей. Речитативы Париса «I yield, I yield, O take the Prize» и Венеры «Stay, lovely Youth» в партитуре лишь обозначены *accompanato*, но не являются таковыми. Поэтому только два речитатива: «O Ravishing Delight» (Парис) и «Awake, awake, thy Spirits raise» (Паллада) – представляют собой действительно *accompanato* с развернутой партией оркестра и выразительной мело-

дической линией, изложенные индивидуально в зависимости от характера высказывания. Так, речитатив Париса начинается с раздела *secco*, предваряющего собственно *accompanato*, в то время как речитатив Паллады, звучащий перед ее арией, сразу начинается с активных пассажей и пульсирующих триолей в оркестре, а также мелодических скачков, призывающих к пробуждению (Пример 1).

В речитативе Париса (Пример 2) показана смена аффектов в четырех контрастных разделах: раздел *secco*, в котором появляются короткие скрипичные пассажи (словно медленное проникновение идеи в сознание); второй раздел, где пульсация струнных становится фоновой (осознание слов Меркурия, зарождающееся волнение), и два быстрых раздела (от мысли, что ему предстоит быть судьей, оценивающим красоту богинь, Париса охватывает волна разных чувств), прерываемые кратким замедлением. Особенно показательны, что в обоих быстрых разделах на слове «радость» (*joy*) вокальная мелодия «расцветается» объемными колоратурными пассажами, причем в первом случае колоратура приходится на репетиции струнных (прерывистое от возбуждения дыхание), а во втором – «кружащиеся» мотивы в оркестре, воплощающие повтор мысли и уверенность.

Далее обратимся к ариозным сольным номерам. Максимальное количество арий (три и две соответственно) в этой маске отводится победительнице состязания Венере и судьбе Парису как ключевым персонажам. У остальных, помимо речитативов и ансамблей, имеется по одному сольному номеру.

Арии Венеры, написанные Т. А. Арном для его супруги, певицы Сесилии Арн<sup>3</sup>, абсолютно разнохарактерные, в то же время приблизительно равны по уровню сложности. Первая ария «Gentle Swain! Hither turn thee» – медленная и гипнотическая: Венера еще ничего не предлагает, но старается убедить Париса, что она – та самая, кому предназначена победа. Это впечатление создается благодаря изобилующей украшениями и распевами крайне прихотливой мелодии, которая переплетается с мелодией солирующей виолончели (Пример 3). Вторая ария «One only Joy mankind can know» предварена развернутым речитативом, в котором Венера приводит причины, почему ни судьба правителя, ни слава воина не могут стать для Париса источником настоящего счастья. В самой же арии повторя-

<sup>3</sup> Первоначально идея маски возникла у Т. А. Арна на представлении в Кливленде его маски «Альфред» совместно с пасторалью «Суд Париса» Дж. Саммаргини: Т. А. Арн решил, что роль Венеры его жена исполнила бы лучше.

ется мысль: «Только одну радость человечество может знать, и любовь одна может ее даровать». Любопытно, что указанные слова звучат сначала в C-dur, а второй раз в a-moll (ария написана в двухчастной форме), то есть в тональностях чистых, отражающих невинность, благочестие, словом, совершенно не предполагающих корыстной цели персонажа – склонить чашу весов в свою пользу. Мелодика арии проста и прозрачна (в отличие от предыдущей арии), что также подчеркивает абсолютную «незаинтересованность» Венеры и объективность ее высказывания. Особенно обращает на себя внимание распев на «alone» (Пример 4).

Третья ария Венеры «Nature fram'd thee sure for Loving», явно танцевального характера, по словам Й. Спинка, представляет собой песню-менуэт, воплощающую английскую традицию [2, р. XVI]. Кружащаяся, словно в танце, мелодия украшена большим количеством форшлагов; куплетная форма тоже придает ощущение «движения по кругу». Это последняя ария, в которой Венера, наконец, предлагает Парису любовь прекрасной Елены в обмен на его признание богини любви и красоты лучшей. Вокальная линия практически дублируется в партии первой скрипки, а в первой части куплета звучат только голос и две скрипки (Пример 5).

Парисом исполняются две арии: «Distracted I turn» и «Forbear, O Goddess of Desire», – которые по жанровому наклонению совпадают с ариями Венеры. Первая создана явно в итальянской традиции: четырехчастная, со вступлением и заключением, большим количеством украшений и мелодическими распевами. Здесь Парис смущен и сбит с толку, не представляя, как можно сделать выбор среди равно прекрасных богинь: внутри происходит смена метра с двухдольного на трехдольный, а пульсация меняется с дуольной на триольную и обратно (Пример 6).

Вторая ария (как гласит ремарка *non giga ma moderato*), возможно, является ответом танцевального характеру арии Венеры «Nature fram'd thee sure for Loving», за которой она следует. «Кружащиеся» фигуры восьмых также напоминают музыку последней арии Венеры, только не на 3/4, а на 6/8 и в более динамичном темпе (Пример 7).

У остальных персонажей, несмотря на меньшее по сравнению с Венерой и Парисом количество сольных выходов, арии не менее выразительные и требующие исполнительского мастерства. Например, ария Меркурия «Fear not, Mortal» – первый сольный номер маски, задающий стилистический тон всему произведению. Это масштабная виртуозная итальянская

ария *da capo*, полная колоратурных пассажей и возможностей для введения вокальных каденций, больше декоративная, чем раскрывающая характер персонажа.

В сольных номерах Юноны и Паллады выявляются их индивидуальные черты. Арии богинь, обращающихся к Парису с предложением награды, контрастируют между собой и по характеру полностью соответствуют предложенным дарам. Ария Юноны «Let Ambition fire thy Mind» – спокойная и размеренная, в темпе гавота, двухчастная (с репризами обеих частей), с модуляцией в доминанту, а затем возвратом в основную тональность – идеальный образ уверенности и стабильности положения будущего правителя Азии, которое сулит Парису богиня. С ее мелодической линией тесно переплетается партия скрипок, что сближает арию Юноны с ариями Венеры (хотя мелодии Венеры более витиеваты и «расцвечены» мелизмами).

В противоположность ей, ария Паллады «The glorious Voice of War», пообещавшей пастуху славу воина-победителя, пронизана острыми пунктирными ритмами и призывными интонациями, которые заключены в отрывистые вокальные фразы, перемежающиеся имитацией трубных сигналов в оркестре. К тому же если оркестровка арий Юноны и Венеры более камерная, ограничивающаяся ансамблем струнных и облигатными инструментами (скрипки, виолончель), то ария Паллады сопровождается оркестром *tutti* с включением литавр и труб – атрибутов военной тематики в музыке. D-dur логично дополняет привычный слуху комплекс выразительных средств, передающих воинственный настрой.

Ансамблевых номеров в «Суде Париса» немного, но они не уступают ариям по качеству музыкального материала. И дуэт, и трио обрамлены оркестровым вступлением и заключением, причем мужской ансамбль сопровождают гобой и фагот, а женский – флейты. В дуэте мелодические линии Париса и Меркурия то соединяются в параллельных терциях и секстах, то разворачиваются самостоятельно, являя собой при этом ансамбль согласия. Партии Париса и Меркурия насыщены разнообразием ритмических фигур и украшений, когда пунктир, триоли и синкопы, «расцвеченные» мордентами, трелями и форшлагами, перемежаются с ровным движением восьмых и четвертей; в сравнении с ними мелодика Венеры, Юноны и Паллады гораздо сдержаннее.

Трио, по сути, тоже представляет собой ансамбль согласия, хотя и несколько иного плана, чем в дуэте. Три богини являются соперни-

цами, но их объединяет мысль, которую они (каждая о себе) стараются донести до Париса: «Я – та самая» (*I am she*). Нельзя сказать, что партии богинь индивидуализированы: они интонируют одни и те же мелодические обороты, повторяют их друг за другом, словно эхо. Обычно это происходит попарно (Юнона повторяет за Венерой, Венера за Палладой и т. д.), кроме тех моментов, когда они поочередно скандируют призыв «ко

мне» и сливаются в хоральной фактуре на призыве «повернись» (*turn to me*) (Пример 8).

Таким образом, несмотря на обозначенную самим композитором принадлежность «Суда Париса» к жанру маски, данное произведение по своему строению и музыкальному изложению все же значительно ближе опере, что, на наш взгляд, в некоторой степени может быть обусловлено сюжетом, содержанием и стилистикой либретто.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Holman P., Gilman T.* Arne, Thomas Augustine // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. S. Sadie. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

2. *Spink I.* Introduction // Arne T. A. *The Judgment of Paris: Orchestral Score*. London: Stainer and Bell Ltd., 1978. Pp. XIII–XVII. (*Musica Britannica: A National Collection of Music*. Vol. 42.)

3. *Саськова Т. В.* «Суд Париса»: пасторальные аспекты сюжета и их образно-смысловое воплощение в литературно-театральных опытах второй половины XVIII века // *Пастораль: бегство от действительности или приближение к ней?* Сб. научн. тр. М.: ГКА им. Маймонида, 2018. С. 18–29.

4. *Winkler A. E.* «O ravishing delight»: the politics of pleasure in «The Judgement of Paris» // *Cambridge Opera Journal*. 2003. Vol. 15. No. 1. Pp. 15–31.

5. *Перевалова А. В.* Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2013. 263 с.

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

7. *Климчук А. С.* Жанровые наклонения увертюры Томаса Арна // *Искусство глазами молодых: материалы VIII Международной (XII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых*. Красноярск: КГИИ, 2016. С. 51–54.

### REFERENCES

1. *Holman P., Gilman T.* Arne, Thomas Augustine. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie. London, 2001. 1 CD-ROM.

2. *Spink I.* Introduction. In: Arne T. A. *The Judgment of Paris: Orchestral Score*. London: Stainer and Bell Ltd., 1978. Pp. XIII–XVII. (*Musica Britannica: A National Collection of Music*. Vol. 42.)

3. *Sas'kova T.* «Sud Parisa»: pastoral'nye aspekty syuzheta i ikh obrazno-smyslovoe voploshchenie v literaturno-teatral'nykh opytakh vtoroy poloviny XVIII veka [“The Judgment of Paris”: pastoral aspects of the subject and their figurative and semantic embodiment in literary and theatrical experiments of the second half of the 18th century]. In: *Pastoral': begstvo ot deistvitel'nosti ili priblizhenie k nei? [Pastoral: Escape or Approach to Reality?]: collected research works*. Moscow: Maimonides State Classic Academy, 2018. Pp. 18–29.

4. *Winkler A. E.* «O ravishing delight»: the politics of pleasure in «The Judgement of Paris». In: *Cambridge Opera Journal*. 2003. Vol. 15. No. 1. Pp. 15–31.

5. *Perevalova A.* Traditsii zhanra maski v angliyskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroi poloviny XVII veka (na materiale proizvedeniy po p'esam Uil'yama Shekspira) [Traditions of the mask genre in the English musical and drama theatre of the second half of the 17th century (based on works by William Shakespeare)]: Ph. D. Thesis. Novosibirsk, 2013. 263 p.

6. *Timms C., Wood B.* Introduction. In: *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Pp. 1–4.

7. *Klimchuk A.* Zhanrovye nakloneniya uvertyr Tomasa Arna [Genre types of overtures by Thomas Arne]. In: *Iskusstvo glazami molodykh [Art through the eyes of the young people]: materials of the 8th International (the 12th All-Russian) research conference of students, postgraduate students and young scholars*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Institute of Arts, 2016. Pp. 51–54.

### Композиционный план маски «Суд Париса»

№ п/п	Композиционная единица	Текстовый инципит	Персонажи
1	Увертюра		
2	Речитатив	«From high Olympus»	Меркурий Парис
3	Аkkомпанированный речитатив	«O Ravishing Delight»	Парис
4	Ария	«Fear not, Mortal»	Меркурий
5	Дуэт	«Happy I of Human Race»	Парис Меркурий
6	Речитатив	«Saturnia, Wife of Thundering Jove am I»	Юнона Паллада
7	Ария	«Gentle Swain! Hither turn thee»	Венера
8	Трио	«Hither turn thee, gentle Swain»	Венера Юнона Паллада
9	Ария	«Distracted I turn»	Парис
10	Ария	«Let Ambition fire thy Mind»	Юнона
11	Хор	«Let Ambition fire thy Mind»	
12	Аkkомпанированный речитатив	«Awake, awake, thy Spirits raise»	Паллада
13	Ария	«The glorious Voice of War»	Паллада
14	Хор	«O how glorious 'tis to see»	
15	Аkkомпанированный речитатив	«Stay, lovely Youth»	Венера
16	Ария	«One only Joy mankind can know»	Венера
17	Хор	«One only Joy mankind can know»	
18	Ария	«Nature fram'd thee sure for Loving»	Венера
19	Аkkомпанированный речитатив	«I yield, I yield, O take the Prize»	Парис
20	Ария	«Forbear, O Goddess of Desire»	Парис
21	Большой хор	«Hither all ye Graces»	
22	Большой хор	«Sing and spread the joyful news»	

# Проблемы музыкального театра

Пример 1

Арн Т. А. «Суд Париса»  
Речитатив Паллады «Awake, awake,  
thy Spirits raise», тт. 7–11

thy spi-rits raise, Waste not thus thy youth - ful days, thy youth - ful

*p* *f* *p* *p* *f* *p*

$\frac{4}{2}$   $\frac{6}{6}$   $\frac{p}{6}$   $\flat 6$   $\frac{3}{6}$  *f*  $\flat 7$  *p*  $\frac{6}{4}$   $\frac{2}{7}$

The musical score for Example 1 consists of five systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings and articulation are indicated throughout.

Пример 2

Арн Т. А. «Суд Париса»  
Речитатив Париса «O Ravishing Delight»,  
тт. 20–25

Save me from ex cess, ex - cess of joy, ex -

The musical score for Example 2 consists of five systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings and articulation are indicated throughout.

Пример 3  
 Арн Т. А. «Суд Париса»  
 Ария Венеры «Gentle Swain! Hither turn  
 thee», тт. 9–11

swain, Let not Ve - nus sue in vain; let not Ve - nus sue in

Пример 4  
 Арн Т. А. «Суд Париса»  
 Ария Венеры «One only Joy  
 mankind can know», тт. 1–6

*Andante*

*p* One on-ly joy man-kind can know, And love a-lone can that be stow.

Пример 5  
 Арн Т. А. «Суд Париса»  
 Ария Венеры «Nature fram'd thee sure  
 for Loving», тт. 9–16

*p* 1. Na - ture fram'd thee sure - for lov - ing Thus - a - dorn'd - with ev - ry grace;

## Проблемы музыкального театра

Пример 6  
Ари Т. А. «Суд Париса»  
Ария Париса «Distracted I turn», тт. 54–60

three at a time there's no mor - tal can bear;

The musical score for Example 6 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings. The piano accompaniment is in bass clef and includes a left-hand part with chords and a right-hand part with a more active melodic line. The lyrics are: "three at a time there's no mor - tal can bear;"

Пример 7  
Ари Т. А. «Суд Париса»  
Ария Париса «Forbear, O Goddess of Desire»,  
тт. 31–39

the rag - ing fire, And be, and be pro - pi tious, pro

The musical score for Example 7 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings. The piano accompaniment is in bass clef and includes a left-hand part with chords and a right-hand part with a more active melodic line. The lyrics are: "the rag - ing fire, And be, and be pro - pi tious, pro"

Пример 8  
Ари Т. А. «Суд Париса»  
Трио Венеры, Паллады и Юноны  
«Hither turn thee, gentle Swain», тт. 89–95

Venus  
me for I am she, to me, turn, turn to

Pallas  
turrito me to me turn

Juno  
to me to me turn, turn, turn to

The musical score for Example 8 features three vocal lines for Venus, Pallas, and Juno. The vocal lines are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. Venus's line starts with a trill (tr) and includes the lyrics "me for I am she, to me, turn, turn to". Pallas's line includes the lyrics "turrito me to me turn". Juno's line includes the lyrics "to me to me turn, turn, turn to".

**Панкина Елена Валериевна**

доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
Россия, 630099, Новосибирск  
*2mikep@mail.ru*  
ORCID: 0000-0003-4527-055X

**Elena V. Pankina**

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

**Привалова Анастасия Сергеевна**

специалист по работе с электронными ресурсами  
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
Россия, 630099, Новосибирск  
*nasik1993@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-3275-5665

**Anastasiya S. Privalova**

Electronic resources specialist  
M. Glinka Novosibirsk State Conservatory  
Russia, 630099, Novosibirsk  
*nasik1993@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-3275-5665

