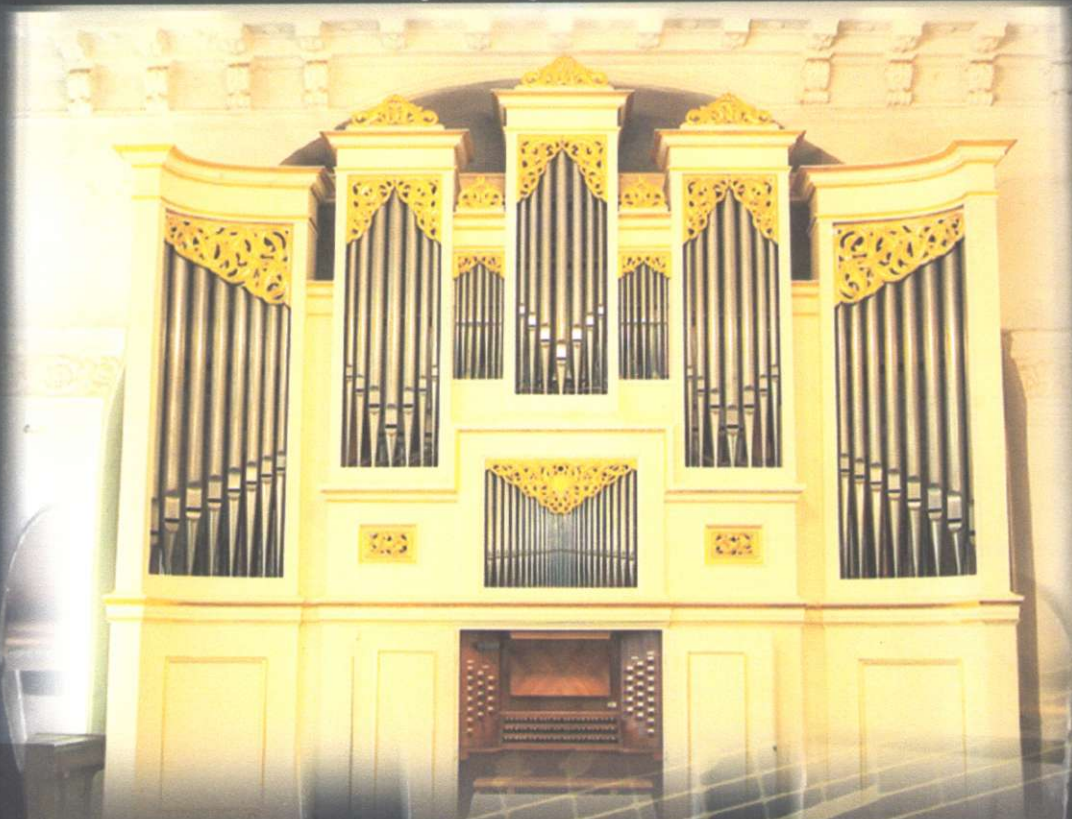


ISSN 2220-1769



*Актуальные проблемы
высшего музыкального
образования
№1 (35) 2015*



Нижний Новгород

**ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ
И ИСТОРИИ МУЗЫКИ****Бочкова Т. Р.** Органные сонаты Й. Г. Райнбергера: к проблеме интерпретации жанра 3**Куранова Ю. А.** Особенности воплощения мистерий в либретто музыкального представления «Потоп» И. Ф. Стравинского – Р. Крафта 9**Железнова Т. Я.** Особенности композиции оперы «Испанский час» М. Равеля 14**Родионова И. А.** Жанр мессы в творчестве Петра Эбена в контексте литургической реформы 1965 года. «Missa cum rorulo» 19**Васильев Р. Н.** К анализу хоровой композиции «Сопереживание Душе» А. Изосимова 23**Резник Арк. Л.** Жанр сонаты в творчестве Игоря Рехина (на примере Сонаты № 2 для гитары) 28**Сунь Лу.** Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века 30**Шинкарева М. И.** Современная полифония как предмет музыковедения: кристаллизация новой дисциплины 35**ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА****Василенко Ю. О.** Современные проблемы интерпретации фортепианных произведений Прокофьева (на примере цикла «Мимолетности» ор. 22) 42**Резник Ан. Л.** Выдающийся современник Рахманинова, Скрябина, Метнера, крупнейший представитель русского зарубежья (творческая биография С. Э. Борткевича) 46**Грязнов В. В.** Альфред Брендель в контексте мирового пианизма второй половины XX века 50**Чжао Мин.** Пьесы для баяна китайского композитора Ли Ючу: некоторые проблемы интерпретации 54**Меркулов А. М.** К. Ф. Э. Бах в истории каденции солиста 61**РЕЦЕНЗИИ****Гун Вэй.** Книга Т. Юдовиновой-Гальпериной «За роялем без слез, или я — детский педагог» 67**Климовицкий А. И., Никитенко О. Б.** Новое знание о китайских ладах: представляем монографию Пэн Чэна «Ладовая система юнь-гун-дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века» (СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 220 с.) 71

2. *Марек Дж.* Рихард Штраус. Последний романтик. М.: Центрполиграф, 2002. 397 с.
3. *Нюрнберг А.* Органное творчество Ф. Мендельсона. Рождение романтической органной сонаты // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран. Казань: Изд-во Казанской государственной консерватории, 2003. С. 190–212.
4. *Austin M.* An exploration into the integration of opposites [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://michaelaustin.dk>>ESW/Files/Jo_Rheinb.doc (дата обращения: 02.02.2015).
5. *Grace H.* The organ works of Rheinberger. London, 1925. 130 p.
6. *Rheinberger J. G.* // The New Grove Dictionary of music and musicians. Oxford: University Press, 2001 (электронная версия).
7. *Ternant de A.* Josef Rheinberger in private life // The Musical Times. 1926. September. P. 812–814.
8. *Weyer M.* Die Orgelwerke Josef Rheinbergers. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1994. 213 S.

© Куранова Ю. А., 2015

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ МИСТЕРИИ В ЛИБРЕТТО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ПОТОП» И. Ф. СТРАВИНСКОГО – Р. КРАФТА

В статье рассматривается либретто «Потопа», составленное Р. Крафтом. Основное внимание уделяется вошедшим в него текстам Йоркского и Честерского циклов мистерий XV века. Выявляются особенности работы с первоисточниками и некоторые черты мистерии в сочинении.

Ключевые слова: либретто, мистерия, мистериальность, Йоркский цикл мистерий, Честерский цикл мистерий, пьеса, рассказчик

Пристальное внимание культуры XX века к своему прошлому актуализировало многие жанры, имеющие длинную историю, насчитывающую века и даже тысячелетия. Одним из таких жанров является мистерия. Дух и принципы строения мистерии воплощены в музыкальном представлении «Потоп» И. Ф. Стравинского на ветхозаветный сюжет о Ноевом ковчеге. Произведение основано на подлинных текстах английских мистерий Йоркского и Честерского циклов XV века, что бросает отсвет на весь его жанровый облик¹.

Наследие Стравинского с точки зрения мистериальности в отечественном музыковедении практически не изучалось. Наиболее важными для нашей темы работами являются статья Г. С. Алфеевской «"Персефона" как образец неоклассического творчества Стравинского» [1] и книга Е. Д. Кривицкой «Музыка Франции: век двадцатый» [6], в которых поднимается проблема мистериальности и ее воплощения в музыке.

В настоящей статье рассматриваются особенности использования средневековых мистерий в либретто «Потопа», созданном Р. Краф-

том. В соответствии с существующими научными представлениями под мистерией в данной работе имеется в виду жанр западноевропейского религиозного театра XIV–XVI веков², а под мистериальностью — некоторые его черты, выявляемые в произведении. Следует оговорить, что термин «мистерия» в эпоху Средневековья уже существовал, но в Англии, в отличие, например, от Франции, не употреблялся вплоть до XVIII века и, как правило, отождествлялся с другим жанром средневекового театра — мираклем [3, с. 457].

Основу для анализа либретто составили тексты английских мистерий XV века, опубликованные на сайте «NeCastro, Gerard. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama» [9], а также перевод текста либретто, выполненный автором статьи³.

Сочинение состоит из семи частей, не обозначенных в партитуре номерами, но имеющих названия. Приведем композиционный план музыкального представления «The Flood» — «Потоп» с названиями в подлиннике и переводе:

- Prelude — Прелюдия;
- Melodrama — Мелодрама;
- The Building of the Ark (Choreography) — Строительство ковчега (Хореография);
- The Catalogue of the Animals (Каталог животных);
- The Comedy (Noah and his wife) — Комедия (Ной и его жена);
- The Flood (Choreography) — Потоп (Хореография);
- The Covenant of the Rainbow — Завет радуги.

Сцены, на которые реально делятся эти части, не выделены композитором в партитуре, но легко вычлняются при анализе. Условные названия эпизодов и разделов сцен, встречающихся в статье, даны ее автором для ясности изложения.

В действии принимают участие несколько персонажей. Главные из них — Бог (God), Люцифер (Lucifer), ставший Сатаной (Satan) и Ной (Noah). Образ Бога воплощается дуэтом басов в первой, второй и заключительной частях сочинения. Для партии Люцифера-Сатаны избран тембр тенора. Он появляется в «Прелюдии» и «Завете Радуги». Ной наделен разговорной партией. Его речь звучит в четырех из пяти частей, в которых есть говорящие и поющие персонажи: в «Мелодраме», «Каталоге животных», «Комедии» и «Завете Радуги». Среди второстепенных действующих лиц назовем Жену Ноя (Noah's Wife) и Сыновей Ноя (Noah's Sons) из «Комедии». В либретто есть также Глашатай (Caller, в альтернативном переводе это «аукционист» или «зазывала») и Рассказчик (Narrator). О них будет сказано позднее.

Прежде чем обратиться к анализу либретто, следует оговорить некоторые употребляемые в работе термины. Это мистериальный цикл и пьеса. Ряд самостоятельных и законченных пьес на христианские сюжеты, предназначенных для разыгрывания разными гильдиями (цехами) ремесленников, были объединены в Англии XV века в мистериальные циклы. Словом «пьеса» в данном случае филологи называют театральные представления, входившие в цикл. Так, Йоркский цикл состоит из 48 пьес и одного фрагмента, а Честерский — из 25 пьес и двух фрагментов [4].

Поэтической основой «Прелюдии» (I ч.) являются фрагменты пьес Йоркского цикла мистерий, а «Каталога животных» (IV ч.) и «Комедии» (V ч.) — Честерского. В «Мелодраме» (II ч.) и «Завете Радуги» (VII ч.) обнаруживается принцип смешенного цитирования.

Либретто «Прелюдии» складывается из нескольких источников. Помимо гимнов «Te Deum» и «Sanctus», а также стихов из первой главы «Бытия» сюда входят отрывки Йоркских пьес. Для басово-дуэтного эпизода «A skilful beast will I make» («Разумное животное я создам», т. 83–115), исполняемого Богом, извлечены реплики пьесы «God Creates Adam and Eve» («Бог творит Адама и Еву») [11]. Крафт избирательно подходит к тексту источника, а также изменяет последовательность двух строк, которая по смыслу более логична в этом монологе (в качестве примера можно сравнить 42-ю и 43-ю строки пьесы с текстом либретто в тактах 101–104 и 105–109; см. таблицу 1)⁴.

Таблица 1

Пьесы Йоркского цикла с номером цитируемой строки	Либретто «Потопа» с указанием тактов и части произведения	Подстрочный перевод либретто «Потопа»
<p>God Creates Adam and Eve</p> <p><i>Deus:</i> 041 Takys now here the gast of lyffe</p> <p>042 And ressayue bothe youre saules of me;</p> <p>043 þis femall take thou to thi wyffe,</p> <p>044 Adam and Eue your names sall be.</p>	<p>Prelude</p> <p><i>God:</i> т. 97–100 Take thou now the spirit of Life</p> <p>т. 101–104 With the female thou shalt have to wife,</p> <p>т. 105–109 And receive you both your souls from Me;</p> <p>т. 110–115 Adam and Eve your names shall be.</p>	<p>Прелюдия</p> <p><i>Бог:</i> Прими сейчас дух жизни</p> <p>Женщина будет тебе женой,</p> <p>И примите оба души от Меня;</p> <p>Адам и Ева будут ваши имена.</p>

На основе пьесы «The Creation and the Fall of Lucifer» («Сотворение мира и падение Люцифера») в партитуре написан эпизод о возникновении и низвержении ангела из первой части [10]. Он занимает значительный раздел «Прелюдии» и включает в себя партии Бога «I make thee master, mirror of my might» («Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи», т. 116–126) и самого Люцифера «The beams of my brightness burn so bright Like a lord» («Лучи моего света сияют так ярко как сам Господь», т. 130–151). Из содержания ясно, что Бог создает себе двойника, не желавшего быть ему равным и ставшего его антитепой — Сатаной.

Образ Сатаны «Потопа» создается путем выборочного цитирования пьесы «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека») [12]. Его ариозо «God made the world for love» («Бог сотворил мир для любви», т. 152–164) корреспондирует с начальным разделом диалога Всевышнего и Ноя «I, God, that all the world have wrought» («Я Бог, который весь мир сотворил», т. 180–207), которые звучат в «Прелюдии». Возникающая здесь вербально-смысловая параллель демонстрирует двойничество образов.

В обоих эпизодах говорится об уничтожении человечества. Сатана определяет

ся в своих намерениях: «God betray, Take from Him man, my prey» («предавать Бога, забирать у него человека как свою добычу», т. 161–164). Бог повествует о поступках и помыслах людей, которые грешны: «Man that I made I will destroy» («человека, которого я создал, я истреблю», т. 180–207).

«Каталог животных» (т. 335–370) и «Комедия (Ной и его жена)» (т. 371–394) базируются на пьесе «Noah's Flood» («Ноев Потоп») теперь уже Честерского цикла [13]. Среди особенностей «Каталога» отметим, что перечисление животных, которым суждено спастись во время всемирного наводнения, поручено Глашатаю, в отличие от пьесы, где этим заняты сыновья Ноя (Сим, Хам, Иафет), их жены и Ноева жена. Одной из причин такого решения, возможно, является то, что сыновья Ноя в «Потопе» — обезличенные персонажи, говорящие «хором» (т. 383–386), а их жены как действующие лица и вовсе отсутствуют в сочинении.

«Каталог животных» — очень динамичная сцена. Речь Глашатая напоминает детскую считалочку. Прием пропуски последней строки каждого четверостишия пьесы, Крафт создает ощущение бесконечности стремительно сменяющихся друг друга названий (см. фрагмент сцены в таблице 2).

Таблица 2

Noah's Flood	The Catalogue of the Animals	Каталог животных
<p><i>Sem:</i> 161 SEM. Syr, here are lions, leopardes in; 162 horses, mares, oxen, and swynne, 163 geates, calves, sheepe, and kyne 164 here sytten thou may see.</p>	<p><i>Caller:</i> т. 338–341 Here are lions, leopardes in, Horses, mares, oxen, swine, Goats, calves, sheep and kine. —</p>	<p><i>Глашатай:</i> Здесь львы, леопарды, Кони, кобылы, быки, свиньи, Козы, телята, овцы и коровы.</p>

В «Комедии», то есть в пятой части произведения, выявляется любопытный способ работы либреттиста с литературным памятником. Автор «выдергивает» из пьесы разрозненные высказывания героев, что видно

из нумерации цитируемых строк, и компонуется диалоги бытовой сцены со строптивой женой Ноя, не желающей войти в ковчег вместе со всеми (см. фрагмент сцены в таблице 3).

Таблица 3

Noah's Flood	The Comedy (Noah and his wife)	Комедия (Ной и его жена)
<p><i>Noe:</i> 193 NOE. Wyffe, come in. Why standes thou there? 194 Thou arte ever frowarde; that dare I sweare.</p> <p><i>Noes wiffe:</i> 103 By Christe, not or I see more neede, 104 though thou stand all daye and stare.</p>	<p><i>Noah:</i> т. 371–372 Wife, come in! Why stand'st thou there? т. 372–373 It is time to go or drown, that I swear.</p> <p><i>Noah's wife:</i> т. 373–374 I see no need, though thou stay all day and stare.</p>	<p><i>Ной:</i> Жена, заходи! Почему ты стоишь там? Пришло время отправляться, или утонем, клянусь.</p> <p><i>Жена Ноя:</i> Я не вижу в этом необходимости, несмотря на то, что ты стоишь весь день и глазеешь.</p>

Особого внимания заслуживают «Мелодрама» и «Завет Радуги». Большую часть «Мелодрамы» занимает диалог Бога и Ноя, в котором условно выделяются три раздела. Крайние из них (т. 180–215, 238–247) представляют собой отрывки Честерской пьесы «Noah's Flood» («Ноев Потоп»). Здесь Бог заявляет о желании уничтожить грешный мир человечества, предсказывает Ною строительство ковчега и чудесное спасение.

В диалоге встречается выражение «my servant, free» («мой свободный слуга», т. 209), которое принадлежит к числу характерных для текстов английских мистерий XV века. Это констатирует исследователь Н. А. Богодарова, подчеркивая, что подобными высказываниями стремились сблизить ветхозаветный сюжет с английской действительностью [2, с. 185–187]. Ной, как правило, изображался ремесленником. Обязательным было включение в жанровую сцену постройки ковчега детального описания работы, чего нет в Библии. Сцена была призвана показать повседневный труд и быт семьи простого ремесленника тех времен [там же, с. 185–187]. В произведении Стравинского–Крафта этой сцене соответствует хореографическая часть «Строительство ковчега», изобилующая звукоподражанием строительным шумам.

Словесный текст среднего раздела диалога (т. 216–238) взят из пьесы Йоркского цикла «The Building of the Ark» («Строительство ковчега») [14]. В нем выражается неуверенность Ноя в своем божественном предназначении. Помимо точного следования литературному образцу, Крафт использует перефразирование, иногда в предложении меняет слова местами.

В финальной части произведения («Завет Радуги»), наряду с гимнами «Te Deum», «Sanctus»

и первым стихом девятой главы «Бытия», использованы тексты обоих циклов мистерий. В последних, включая «Бытие», провозглашается мистериальная идея о Вечной жизни и Возрождении через продолжение рода. Речь Бога (т. 458–475) взята из пьесы Честерского цикла «Noah's Flood» («Ноев Потоп»), а речь Ноя (т. 479–489) — из пьесы Йоркского цикла «Noah and his Wife, the Flood and its Waning» («Ной и его жена, потоп и его окончание») [15].

Сфокусируем внимание на значении Рассказчика в сочинении. Отметим, что в пьесах обоих циклов, к которым обращается Крафт, создавая либретто, есть ремарки с кратким комментарием на латыни к происходящему действию, например, «Satanas incipit dicens» (Сатана начинает говорить); «Accipit et comedit» (Получает и съедает)⁵ и т. д. Такие ремарки предполагают рассказчика или чтеца, участвовавшего в мистериальных зрелищах Средневековья, в обязанность которого входило комментировать и повествовать, устанавливая связи между эпизодами и местами действия [5, с. 62–65; 8, с. 188]. Роль рассказчика в «Потопе» в этом смысле традиционна, но звучит не на латыни, а на английском языке. Его главная функция сводится к пересказу, необходимость которого в сочинении обусловлена тем, что Крафт собирает либретто из целого ряда источников, которые используются с серьезными сокращениями. Пересказ дает возможность связать различные сюжеты воедино и составить представление об их содержании. Эта функция раскрывается прежде всего в «Прелюдии», когда Рассказчик излагает библейский сюжет о сотворении мира, человека (в т. 62–81 выборочно цитируются стихи из I главы «Бытия») и Люцифера (разговорная вставка без музыкального сопровождения между т. 115 и 116).

Краткие комментарии, подобные средневековым мистериальным пьесам, встречаются в произведении несколько раз. Так, в «Прелюдии» Рассказчик дает краткую характеристику Люциферу: «But Lucifer was vain, Lucifer was proud, Lucifer was ambitious» («Но Люцифер был тщеславен, Люцифер был горд, Люцифер был честолюбив», т. 127–129); а затем и Сатане: «And Satan (Lucifer no more) burns in bale and smothers in smoke smouldering» («И Сатана (больше не Люцифер) пылает злобой и задыхается в дыму тлеющей золь», разговорная вставка без музыкального сопровождения между т. 151 и 152).

В начале «Мелодрамы» обнаруживается еще одна ипостась Рассказчика. Он воспроизводит диалог между Евой и Сатаной из сцены искушения запретным плодом, начиная ее словами: «In a worm's likeness will he wend» («В образе змия он направился в путь», т. 168). В отличие от пьесы «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека»), откуда берется текст, речь персонажей произносит сам Рассказчик.

Воплощенную ситуацию Рассказчик заканчивает пересказом библейского сюжета о проклятии Богом змия и земли, а также об изгнании Адама и Евы из Эдема (т. 172–179).

Итак, в сочинении, составленном из текстов средневековых мистерий, остается принцип полисюжетного представления, свойственный жанру. Сочетание нескольких народных и канонических текстов, бытовых и библейских сцен складывается благодаря тонкому обращению с первоисточниками. И. Стравинский и Р. Крафт максимально им следуют, сохраняя в произведении подлинный мистериальный дух. Незначительные отступления от оригинала, а также его выборочное цитирование образуют более сжатое, лаконичное звучание старинных текстов, что отвечает, в свою очередь, характеру мышления Стравинского.

Примечания

¹ Кроме мистерий в сочинении использованы и другие текстовые источники. Это гимны «Te Deum» и «Sanctus» в обрамлении (хор, т. 8–59, т. 527–579) и фрагменты 1 и 9 глав ветхозаветной Книги Бытия (партия Рассказчика, т. 62–80 и т. 519–525). Последнее указано в титуле сочинения.

² См. следующие источники: [3, с. 457; 7, с. 611].

³ Текст либретто анализируется и цитируется по партитуре [16].

⁴ В таблицах приводятся фрагменты текста первоисточника и либретто на английском языке и в русском переводе.

⁵ См. тексты пьес «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека») из Йоркского цикла [12] и «Noah's Flood» («Ноев Потоп») из Честерского цикла [13].

Литература

1. *Алфеевская Г. С.* «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1975. С. 280–302.
2. *Богодарова Н. А.* Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. М.: Наука, 1975. Вып. 39. С. 179–195. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://annales.info/evrope/england/misterii.htm> (дата обращения: 07.01.2015).
3. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / отв. ред. С. Л. Кравец. М.: БРЭ, 2012. Т. 20: Меотская археологическая культура — Монголо-татарское нашествие. 767 с.
4. История английской литературы / ред. М. П. Алексеев и др. Вып. 1. М.; Л.: Академия наук СССР, 1943. Том I. 390 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-anglijskoj-literatury/misterii-i-mirakli.htm> (дата обращения: 07.01.2015).
5. *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
6. *Кривицкая Е. Д.* Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.; СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
7. Музыкальная энциклопедия / глав. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3: КОРТО – ОКТОЛЬ. 1104 с.
8. *Лави П.* Словарь театра / пер. с фр. Л. Баженова, И. Бахта, О. Васильева, А. Горячев, С. Иванов, Е. Разлогова, В. Стариков. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
9. *NeCastro G.* From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).

10. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 1 — The Creation and the Fall of Lucifer. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
11. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 3A — God Creates Adam and Eve. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
12. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 5 — Man's Disobedience and Fall from Eden. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
13. *NeCastro G.* The Chester Cycle Play 3 — Noah's Flood. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
14. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 8 — The Building of the Ark. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
15. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 9 — Noah and his Wife, the Flood and its Waning. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
16. *Stravinsky I.* The Flood. A musical play. Boosey & Hawkes Music Publishers Limited London New York Bonn Sydney Tokyo. Printed by Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England. 80 p.

© Железнова Т. Я., 2015

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ ОПЕРЫ «ИСПАНСКИЙ ЧАС» М. РАВЕЛЯ

Опера «Испанский час» представляет собой творческое обновление опера buffa, внося в нее признаки декламационно-речитативной оперы со сквозным развитием. Наряду с краткостью сцен и калейдоскопичностью их чередования, концентричность строения, логика интонационных и тональных связей придают композиции оперы уникальное единство и целостность.

Ключевые слова: М. Равель, опера «Испанский час», опера buffa, композиция, драматургия контрастов, концентричность

*Памяти учителя,
профессора Беллы Федоровны Егоровой*

Начало XX века — время интенсивных экспериментов в сфере музыкального театра. Возможности обновления оперы видели в сближении ее со смежными видами искусства, смежными жанрами (балет, кантата, оратория), возрождением commedia dell'arte и других старых оперных форм. В этой ситуации вновь возрос интерес к жанру комической оперы. Один из первых образцов его реабилитации — «Испанский час» М. Равеля (1907), в основу либретто которого положена комедия М. Франк-Нозна. В водевильном неприязнительном сюжете Равель увидел возможность осуществления своей давней мечты о комическом музыкальном сочинении. «То, что я по-

пытался сделать — довольно смело: я хотел возродить итальянскую опера buffa, — вернее, только ее принципы», — писал композитор [2, с. 60].

Действительно, опера продолжает традиции buffa в музыкальном языке, композиции, драматургии. Стержнем действия является легкая, веселая любовная интрига. Перед нами Испания, Толедо, часовая мастерская и забавные ситуации, в которые попадают незадачливые поклонники Консепсион, веселой жены часовщика Торквемады — поэт Гонсальве, банкир Дон Иниго Гомес и погонщик мулов Рамиро, более удачливый из них. Опере присуща яркая театральность, увлекательная, стремительно