

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.36>

Хаменок Вера Ивановна

[Сайнете "Бунтарка" Руперто Чапи как реализация принципа синтетического взаимодействия искусств в испанском музыкальном театре](#)

Цель исследования - определить жанровые характеристики сарсуэлы и то, как они проявляются в сайнете "Бунтарка" Р. Чап?. Научная новизна статьи обусловлена практически полным отсутствием на русском языке работ о сарсуэле. Важнейшие темы, затронутые в исследовании, - жанры чико и сарсуэла. Особое внимание уделяется изучению принципов взаимодействия музыкального, драматического и сценического решений в "Бунтарке". Предпринимается попытка декодировать сайнете как семиотическое единство, изучается роль ремарок, проксемики, мелодико-динамических характеристик произведения. Полученные результаты свидетельствуют о наличии синтеза как краеугольного камня, на котором строится "Бунтарка".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/6/36.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 187-192. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/6/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

The European Compositional Techniques and the Chinese Colour in the Piano Suite “Duo Ye” by Chen Yi

Xu Qingling

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
494861201@qq.com

The article examines the piano suite “Duo Ye” by the modern Chinese female composer Chen Yi. The research objective includes identifying specificity of the suite’s intonational-rhythmic and stylistic arrangement. Scientific originality of the study lies in the fact that it is the first Russian-language publication in which the composition is analysed taking into account integration of the Chinese tune and modern compositional techniques. The research findings are as follows: the composer’s techniques of working with folk material are identified, principles of integration of national elements and XX-century compositional techniques are revealed.

Key words and phrases: Chen Yi; modern compositional techniques; duo ye song; texture; rhythm; trichord; Beijing opera; multi-tonality; suite.

УДК 7; 78.782.91

Дата поступления рукописи: 07.04.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.36>

Цель исследования – определить жанровые характеристики сарсуэлы и то, как они проявляются в сайнете «Бунтарка» Р. Чапи. **Научная новизна** статьи обусловлена практически полным отсутствием на русском языке работ о сарсуэле. **Важнейшие темы, затронутые в исследовании**, – жанры чико и сарсуэла. Особое внимание уделяется изучению принципов взаимодействия музыкального, драматического и сценического решений в «Бунтарке». **Предпринимается попытка декодировать сайнете как семиотическое единство, изучается роль ремарок, проксемики, мелодико-динамических характеристик произведения. Полученные результаты** свидетельствуют о наличии синтеза как краеугольного камня, на котором строится «Бунтарка».

Ключевые слова и фразы: сарсуэла; жанр чико; сайнете; Руперто Чапи; синтез; проксемика; ремарка; семиотика.

Хаменок Вера Ивановна, к. филол. н.

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
verakhamenok@gmail.com

Сайнете «Бунтарка» Руперто Чапи как реализация принципа синтетического взаимодействия искусств в испанском музыкальном театре

Испанский музыкальный театр – оригинальное и самобытное явление, которое, тем не менее, в русскоязычной искусствоведческой литературе остается малоизученным. **Актуальность** исследования заключается в том, что, несмотря на живой интерес русской публики и композиторов к испанской культуре и музыке, один из ярчайших жанров испанского театра – сарсуэла – до сих пор остается настолько незнакомым, что, в большинстве случаев, максимум информации, которой обладают те, кто отвечает на вопрос о том, что такое сарсуэла, – короткая фраза из музыкального энциклопедического словаря: «Сарсуэла – испанский национальный музыкально-драматический жанр, близкий к оперетте. Хоровые и сольные номера сарсуэлы чередуются с разговорными диалогами и танцами» [1, с. 485]. Однако на самом тексте «Бунтарки» автором указано более точное определение жанра: «лирический сайнете в одном акте», – имеющее большое сходство с жанром драматической основы произведения – «лирический сайнете в одном акте, разделенном на три картины» [12, р. 211].

Важнейшая **задача**, стоящая в статье, – исследование жанровых особенностей произведения Р. Чапи в рамках развития жанра чико и сарсуэлы. Использование литературоведческих и музыковедческих **методов исследования**, а также опора на **теоретическую базу** указанных дисциплин позволяют рассмотреть «Бунтарку» с разных сторон. Так, обращение к оригинальным изданиям на испанском языке (музыковедческой, культурологической, критической литературе, партитуре и драматическому тексту сайнете) открывает возможность глубокого проникновения в замысел либреттистов и композитора, а также позволяет вписать изучаемое произведение в историко-культурный процесс, существовавший в конце XIX века в Мадриде.

Практическая значимость проведенного исследования состоит в том, что материалы статьи могут послужить примером разбора сайнете (сарсуэлы) и войти в лекционный и/или практический курс по истории зарубежной музыки и испанского музыкального театра. Кроме того, данная статья может быть полезна режиссерам и актерам в ходе постановки сарсуэлы на сценах российских театров.

Итак, словарь сарсуэлы определяет сайнете как субжанр в рамках сарсуэлы, имевший большую популярность с момента появления малой (в противоположность большой) сарсуэлы в 1880 году [8, р. 641]. С самых первых дней существования испанского театра употреблялись три термина: «пасо», «интермедия»

и «сайнете», – каждый из которых представлял собой краткое театральное произведение развлекательного характера [Ibidem]. Изначально, в XVIII веке, сайнете показывались между вторым и третьим актами больших спектаклей и заменяли собой танцы.

Вторая жизнь сайнете наступила в начале XIX века. Произведение вновь предложили вниманию публики, не внося в него, тем не менее, каких-либо существенных изменений, Рамон де ла Крус и Х. И. Гонсалес дель Кастильо. Но на рубеже XIX и XX веков восприятие сайнете претерпевает значительную трансформацию – впервые данный жанр обретает независимость и начинает самостоятельную сценическую жизнь. В это время сайнете – наиболее широко представленный в рамках сарсуэлы субжанр.

«Бунтарка» – одноактное произведение для музыкального театра. Написанная в 1897 году Руперто Чапи в сотворчестве с Карлосом Фернандесом Шоу (поэтом, драматургом и журналистом) и Хосе Лопесом Силва (поэтом и драматургом, после 1915 года ставшим импресарио), «Бунтарка» относится к сарсуэлам в силу традиции, сложившейся не только в Мадриде, но и распространенной в Барселоне примерно в то же время. Так, 59% проанализированных Селестино Лаэра Айнето произведений, написанных в жанре чико (особая разновидность произведений для музыкального театра, появившаяся в конце XIX века в Испании; основной чертой данного жанра было то, что представление длилось не более часа), называются «сарсуэлами» [5].

К ключевым родовым особенностям возрожденного сайнете, входящего в чико, относится то, что они состоят из одного акта, никогда не обращаются к коллизиям исторической направленности, демонстрируют со сцены простых людей из народа в привычной для них атмосфере (чаще всего – в Мадриде), наполнены комизмом, обрамляющим несложную историю, рассказанную разговорным языком. Финал у сайнете всегда счастливый.

Следует отметить, что чико сделал театр значительно доступнее для жителей Испании и ее колоний. Так, согласно рубрике ежедневной газеты «Эль Паис», посвященной анонсам представлений различных театров на каждый день, в январе 1898 года цена на билет варьировалась от 50 сентаво до полутора песет [9]. Сопоставление со средним уровнем дохода мадридца за один день (две с половиной песеты) показывает, что у жителя столицы появилась возможность не только иметь деньги на пропитание, но и посетить вечернее представление в музыкальном театре [11].

Премьера «Бунтарки» состоялась 25 ноября 1897 года в театре Аполо. Посвященный изображению образа жизни людей во дворах Мадрида, сайнете Чапи превращает обобщенное представление о таком дворе в одно из ключевых действующих лиц произведения.

В центре «Бунтарки» стоит героиня с именем Мари Пепа, темперамент которой и дал название сайнете. Привлекая красотой внимание множества мужчин, Мари Пепа вызывает, с одной стороны, их восторги, с другой – ненависть и презрение их жен. Однако у нее есть официальный жених, который сходит с ума от ревности и считает ее для себя практически потерянной, тогда как она лишь стремится к любви, признанию и хочет убедиться в искренности чувств своего настоящего возлюбленного. В сущности, нехитрая фабула практически полностью ограничивается данной интригой. Можно было бы предположить, что предельная простота произведения привела бы к его неизбежному провалу, однако, по мнению Л. Иберни, существенное влияние на общественное мнение оказали комментаторы и критики, подкрепившие своими публикациями восторги зрителей [10, р. 248]. В пользу успешности творческого союза Р. Чапи, К. Ф. Шоу и Х. Л. Силва высказались М. Эспада, Л. Габальдон, Аримон и другие на страницах «Геральда Мадрида», «Черного и белого», «Иберии», «Эль Паис», «Либерал» и других.

К достоинствам «Бунтарки» причислялись самые разные элементы: от успешного синтеза музыкального и литературного текста высочайшего уровня до великолепно прописанных диалогов и хора, который уже не является «хором имбецилов» [Ibidem, р. 249]. Столь резкая формулировка была использована критиками, чтобы показать: теперь хор не только бездумно не повторяет сказанное и спетое солистами, но и может выражать самостоятельное мнение входящих в него героев второго плана. Инструментовка – объект особых похвал Аримона [Ibidem, р. 250].

Определение жанровой принадлежности «Бунтарки» также стало предметом обсуждения в периодических изданиях того времени. Так, неизвестный комментатор из «Испанской и африканской иллюстрации» настаивает на том, что данный сайнете стоит гораздо выше, чем простая одноактная сарсуэла, но является «настоящей комической опереттой с поистине испанским и народным вкусом и кроем» [Ibidem], что, по мнению автора заметки, становится неоспоримым преимуществом «Бунтарки» во время упадка жанра чико.

Авторство музыки Р. Чапи всегда легко определяется. Так, Энрике Сепульведа в «Новом Мире» пишет, что «Бунтарка» оригинальна и обладает чертами модернистского произведения [Ibidem].

Симфония, она же прелюдия, встреченная шквалом оваций публики, в день премьеры была исполнена на бис. Однако это был не единственный номер, вызвавший бурный энтузиазм зрителей. Например, дуэт Фелипе и Мари Пепы. Важно отметить, что присутствие на спектакле именитых гостей (Камиля Сен-Санса и итальянского дирижера, Луиджи Манчинелли) не ускользнуло от внимания публики и критиков. Этот факт широко обсуждался в различных кругах, в то же время современным исследователям «Бунтарки» он помогает понять, насколько большим событием стала премьера сайнете Р. Чапи.

Нельзя сказать, что «Бунтарку» предлагали вниманию лишь столичной публики. Театры Каталонии, хоть и с опозданием на несколько месяцев, тоже открыли двери для поклонников жанра чико. Если в Аполо «Бунтарка» впервые была показана в конце ноября 1897 года, то в Барселоне ее премьера состоялась 9 апреля 1898 года в театре Эльдорадо. Сайнете находился на третьем месте по популярности среди сарсуэл (134 показа), ставившихся в Барселоне в 1898 году, и уступал лишь «Старушке» М. Фернандеса Кабальеро (339 показов)

и «Воде, подсластителям и настойке» Ф. Чуэка (218 показов) [5, p. 122]. Важно отметить, что все творчество Р. Чапи пользовалось большой популярностью у публики Барселоны. Так, за 1898 год было поставлено 17 его произведений, в общей сложности показанных на сцене 421 раз [Ibidem, p. 127].

«Бунтарка» – наиболее известное произведение Р. Чапи, которое остается в репертуаре по сей день. Она состоит из прелюдии, пяти номеров и финала. В ходе инструментовки Чапи пользовался ярчайшими красками; состав оркестра был следующим: флейта пикколо, флейта, гобой, два кларнета, фагот, две валторны, два рожка в ля, три тромбона, литавры, ударные, треугольник, кастаньеты, скрипки (дивизи), альты, виолончели, контрабасы. Однако, несмотря на состав оркестра, количество музыкантов в нем было очень невелико. Так, Л. Иберни указывает, что их было не более 40 [10, p. 252].

Даже беглого взгляда на партитуру достаточно для того, чтобы увидеть, насколько значимо присутствие духовых в прелюдии к «Бунтарке». Однако принцип ее создания не был применен Чапи впервые. Так, уже в «Барабанщике гренадёров» музыкант успешно реализовал подобный творческий замысел: проведенная медными в ре мажоре и размере $\frac{3}{4}$, начальная тема отсылает к первой сцене и фразе женского хора «Если бы не было таких женщин-сплетниц...» [6, p. 217]. Важно отметить, что эта фраза находится в следующем контексте: мужчины ссорятся с женщинами, но в центре – горечь Фелипе оттого, что он не может достичь тихого счастья с возлюбленной. Таким образом, Чапи намекает в прелюдии на будущий конфликт не только между конкретными мужчиной и женщиной, но и на столкновения между двумя полами.

Прелюдия «Бунтарки» – полноценный музыкальный номер, который может исполняться отдельно от сайнете и служить великолепной демонстрацией того, как тематизм и оркестровка находят свою реализацию в рамках жанра чико. Композитор, тем не менее, и здесь сохраняет свой индивидуальный стиль – яркость произведения не вредит балансу между наиболее значимыми голосами и подголосками.

Р. Чапи, пользуясь теми же принципами, что режиссер кино, монтирует различные элементы встык [2; 4], не пытаясь скрыть точку соприкосновения контрастных мелодических элементов. Однако, по мнению С. М. Эйзенштейна, именно такие стыки являются наиболее важными для восприятия, т.к. они привлекают к себе внимание зрителя (в нашем случае – слушателя). В результате, прелюдия превращается в калейдоскоп, в котором причудливо сочетаются различные краски.

Первый номер «Бунтарки» представляет собой идеальный синтез сценографии, драматического и музыкального. Мария дель Кармен Бобес Навес в своей работе «Семиотика сцены. Сравнительный анализ драматических пространств в европейском театре» пишет: «...сценарий и произведение создают глубокую семиотическую связь между драматическими и сценическими, между игровыми и сценографическими пространствами...» [7, p. 11].

Также исследовательница выделяет четыре типа пространства в театре: «сценическое» [Ibidem, p. 12], представляющее собой физическое здание театра либо любого места, где обычно проходят представления; «драматическое» [Ibidem] – пространство вымысла; «сценографическое» – пространство, воспроизводимое с помощью декораций в соответствии с эстетикой, близкой конкретному сценографу или режиссеру [Ibidem, p. 13]; и, наконец, «игровое – пространство, создаваемое актерами за счет их движений, обусловленных сценографическими элементами, оговоренными в сценарии» [Ibidem].

Итак, игровое пространство располагается в типичном мадридском дворике Кандидо, Фелипе и Тиберио играют за столом, Атенедро у своей двери бречит на гитаре (что сопровождается пиццикато в оркестре); Горгония, так же сидя возле своей двери, расчесывает своего ребенка. Персонажи разговаривают между собой, однако важнейшей характеристикой их речитативного текста становится то, что Р. Чапи не только указывает, в каком ритме тот или иной герой должен это делать, но и демонстрирует, как и когда их фразы наслаиваются друг на друга (все это четко прописано в партитуре). Хор постепенно входит в игровое пространство, где оказывается полностью к первой вокальной фразе Атенедро.

Великолепие номера настолько велико, что Л. Иберни подчеркивает: первый номер вполне мог стать предшественником “Sprechgesang” Шёнберга [10, p. 253]. «Сцена и сегидильи, “Под твоё окно я прихожу, чтобы петь для тебя”» – так называется первая часть сайнете. Р. Чапи наделяет своих главных героев комическими голосами: Фелипе (центральный баритон) и Мари Пепа (средний дискант) [Ibidem]. Тут, однако, следует сделать оговорку. В книге Рохера Альера «Сарсуэла» голоса определяются несколько иначе. Например, о голосе, которым должна обладать исполнительница роли Мари Пепы, написано: «Роль для подвижного меццо-сопрано с крайними нотами ля (си-бемоль, опционально)» [6, p. 189]. Мари Пепа, таким образом, за счет голосовой характеристики и определенного сюжетом стиля поведения является персонажем-аллюзией к Кармен, впервые появившейся на сцене «Опера-комик» на 22 года раньше.

Исполнитель роли Фелипе – лирический баритон, доходящий до фа, Кандидо – легкий тенор, Соледад – контральто, Горгония – характерное меццо-сопрано, синьор Канделас – баритон, Атенедро – комический тенор [Ibidem].

Хор играет здесь, как и во всем произведении, очень важную роль. Он не вторит героям, но выражает свое мнение, причем мнение мужчин зачастую кардинально отличается от мнения женщин, однако ни те, ни другие, по испанскому обыкновению, за словом в карман не полезут. Не случаен, в таком случае, выбор композитора: именно кодой хора с оркестром в темпе *vivo* и на *ff* завершается первый номер.

Особого внимания в данном сайнете заслуживают ремарки. Действительно, многочисленные и очень точные ремарки – неотъемлемая часть не только драматического, но и музыкально-театрального текста «Бунтарки».

Ремарки в произведении можно условно разделить на две большие группы: содержащиеся вне текста и вписанные внутрь диалогов [7, р. 9]. Обе они довольно обширны, однако, в свою очередь, могут быть разделены на подгруппы.

Так, внетекстовые ремарки включают в себя комментарии сценографической, темпоральной и проксемической направленности. Проксемика в текущей работе понимается как способ кодировки, применявшийся в спектаклях уже А. Витезом, М. Эрманом: расположение артистов относительно друг друга на сцене не только может иметь значение, но и должно его иметь. Иллюстрацией для первого типа может служить следующая ремарка: «Лестница, ведущая на первый этаж, в котором есть коридор, выходящий во двор» [12, р. 213].

Внутритекстовые ремарки включают в себя: ремарки, связанные с определением образа и направления действия, в чем они сближаются и даже часто смешиваются с проксемическими («входя» [Ibidem], «спускаясь по лестнице» [Ibidem, р. 218], «в гневе разрывая письмо» [Ibidem, р. 215], «у подножья лестницы и рассматривая играющих» [Ibidem, р. 219]); объекта обращения в диалоге («Горгонии» [Ibidem, р. 215], «Фелипе, устраваясь позади [играющих] и рассматривая игру» [Ibidem, р. 223]).

Следует подчеркнуть, что все ремарки амбивалентны. С одной стороны, они очень четко определяют, кто, что, как и когда делает (или не делает, так как в тексте также указаны точные места пауз в речитативах [Ibidem, р. 221]), что позволяет с очень высокой точностью воссоздать именно такой спектакль, как его задумали изначально. С другой стороны, обилие ремарок практически не оставляет режиссеру пространства для творчества.

К вышесказанному стоит добавить, что в тексте либретто содержатся отметки о том, когда драматический текст произносится параллельно со звучащей в оркестре музыкой и когда он поется: «Музыка. (Речитативом)» [Ibidem, р. 214].

Следующий аспект, заслуживающий пристального внимания, – номинация персонажей. Так, в разделе «Действующие лица», редакция 1898 года [Ibidem, р. 212], несколько героев названы по именам (Мари Пепа, Фелипе, Кандидо, Тиберио, Атенедро), несколько – по имени с указанием семейного положения (Горгония, жена Кандидо, Энкарна, жена Тиберио, Соледад, невеста Атенедро), один – по имени и роду деятельности (Чупитос, подмастерье портного Кандидо), один – по фамилии (синьор Канделас), один – с указанием родства, но без имени (мальчик, сын Кандидо и Горгонии), а также несколько героев, не имеющих каких-либо особых дифференциальных признаков (соседка, две девушки, сосед), и смешанный хор.

Становится очевидным, что герои разделены и названы таким образом неслучайно. Так, Тиберио, чье имя означает «подвыпивший», в ходе игры выбрасывает пикового валета, означающего в картах Таро посланника, приносящего вести о грядущих переменах. Фелипе поднимает ставки, но взрослый Кандидо оказывается более опытным и в карточной игре – он побеждает. Данная игра обладает большой смысловой нагрузкой: с одной стороны, Х. Л. Силва и К. Ф. Шоу, обращаясь к мотиву игры, показывают, что описываемая ситуация несерьезна, с другой стороны, таким образом подчеркивают, что игроки, увлекаясь процессом, могут ради победы зайти очень далеко [3].

Центральные герои «Бунтарки» также имеют неслучайные, семантически нагруженные для мадридцев имена. Фелипе – имя пяти испанских королей (в 2014 году на трон взошел шестой), из которых Фелипе II был женат на Марии Английской, Фелипе IV – на Марианне Австрийской, а Фелипе V – на Марии Габриэлле Луизе Савойской. Последний Фелипе правил в Испании в XVIII веке, а последняя королева с именем Мария на испанском престоле была женой Альфонса XII, умершего в 1885 году, незадолго до премьеры сайнете. Примечательно, что этот король носил прозвище «Миротворец» за то, что активно пропагандировал мирное решение проблем в конце Третьей Карлистской войны, а правление его пришлось на время второй Реставрации.

Следует отметить, что далеко не все коды могут быть дешифрованы современным русским зрителем очень быстро. Например, причина, по которой мать расчесывает мальчика, кроется не только в обычном желании побыть с сыном, и даже не в том, что он не может этого сделать самостоятельно. Она вычесывает у него вшей, на что нет прямых указаний, но есть довольно прозрачные намеки: один из мужчин просит мать мальчика оставить его в покое, потому что «эту штуку может подцепить любой» [12, р. 214], и пытается заручиться поддержкой Тиберио, который явно не хочет обращаться к неприятной для него теме. Так, лишь за счет одной фразы можно понять сразу несколько моментов: мальчик много времени проводит со старшим товарищем Тиберио, у которого в недавнем прошлом тоже были вши, кроме того, наличие паразитов демонстрирует зрителю, насколько низкий социальный статус у героев сайнете.

Еще один код, скрытый в первой же сцене, но который русскому зрителю дешифровать довольно трудно, – отправка мальчика отцом за неким пакетом с пятнадцатью штуками чего-то. Разгадка появляется значительно позже – в диалоге мужа с женой ближе к середине сайнете: Кандидо держит в руках подвешенные на проволоке чуррос, которые, по испанской и мадридской традиции, в особенности, принято есть, окуная в горячий шоколад. Также, вероятно, чуррос и в конце XIX века было принято угощать даму. Однако на данный момент это лишь гипотеза. Принимая во внимание тот факт, что отец просит сына Чупито сбежать за чуррос еще в середине игры, становится понятно, что он явно надеется на сладкие (во всех смыслах) моменты в жизни.

Второй номер – комический квартет, в котором три поклонника пытаются добиться внимания Мари Пепы. С музыкальной точки зрения, этот номер довольно прост (обилие пауз, нисходящее движение восьмыми, которое дублируется оркестром на стаккато и постоянно прерывается, как дыхание, которое сперло у восторженных мужчин), но представляет особый интерес в качестве комического. Здесь соотношение драматического текста с музыкальным значительно изменяется в сторону увеличения разговорной части.

Мужчины долгое время обсуждают достоинства женщин, среди которых Мари Пепа – прекрасный цветок. Вполне ожидаемо, что вокальный номер начинается практически сразу после появления героини на сцене – драматического текста недостаточно для выражения эмоций. Мари Пепа играет с мужчинами, как кошка с мышками, в чем она прекрасно отдает себе отчет. И чтобы они даже не пытались вырваться из западни, перед уходом она обещает вскоре дать ответ о том, кого из них выберет.

Мотив игры пронизывает весь сайнете. Действительно, и далее в тексте будут встречаться фразы: «Послушай, ты объявляешь начало игры!» [Ibidem, p. 223], которую можно читать также как «ты объявляешь мне дуэль», только дуэль будет шуточной; Тиберио говорит, увидев Мари Пепу: «Оле! Игра началась!» [Ibidem, p. 226]. Все это свидетельствует о том, что игра – ключевой элемент в «Бунтарке», ведь и бунтует она не всерьез, лишь чтобы позлить Фелипе. Она лишь играет роль другой, вздорной, себя.

Как только героиня покидает игровое пространство, появляются жены дыхателей, что приводит к скандалу на почве ревности (полностью драматический текст). Одна из ключевых особенностей «Бунтарки» – большая концентрация сарказма и иронии, а также наличие довольно двусмысленных шуток.

Помня о том, что сайнете – небольшое по продолжительности произведение, Р. Чапи, тем не менее, оставил режиссерам возможность смены декораций. Так, после квартета он пишет “Mutación”, являющуюся специально предназначенной для этих целей музыкой, – всего 18 тактов инструментального звучания, которое плавно перетекает в третий номер.

Именно теперь, во имя сохранения баланса, Р. Чапи отдает на откуп оркестру самую трудную и интересную задачу выражения авторского замысла в следующем, третьем, номере. Так, оркестровая интермедия подразделяется на две части: интермедию, которая, тем не менее, не тождественна интермедии в привычном значении термина: на 80-м такте инструментального произведения меняются фактура, ритм, размер, оркестровка, появляются женские голоса, первый из которых принадлежит Соледад, сначала поющей за сценой. Позже к ней присоединяется хор, а затем и Канделас с Горгонией. Женщин беспокоит, что их возлюбленные совсем потеряли голову.

Чапи, Шоу и Силва в «Бунтарке» применяют прием остранения, разрушение «четвертой стены» и мнимый выход актерами из игрового пространства. Например, в интермедии хор и солисты исполняют свои роли, но в определенный момент, за 20 тактов до гуахиры (музыкального номера в рамках «Бунтарки»), Соледад недоуменно спрашивает, что происходит, имея в виду продолжающуюся музыку. На это хор ей без сомнений отвечает, что есть еще куплеты, и рекомендует именно ей их исполнить: «Спой их ты», на что она отвечает: «Ну, значит, продолжаем...». После чего темп меняется на более сдержанный, стаккато сменяется легато, шестнадцатые – восьмыми у вокалистов (Соледад с хором) и заливочными нотами в оркестре, а двухдольность начинает сочетаться с трехдольностью.

В гуахире оркестр *tutti* входит на *ff* и без солистов, размер вновь меняется (на 6/8), фа мажор переходит в соль мажор. Однако уже во втором такте динамические оттенки становятся кардинально другими: *p* внезапно вытесняет собой *ff*. Следует отметить, что данный музыкальный номер, с одной стороны, характеризуется большим разнообразием динамических оттенков и изобразительных приемов: крещендо ровно раз в два такта, форшлаги, стаккато, легато, пассажи – все встречается с завидным постоянством, но именно это и представляет собой оборотную сторону гуахиры: мелодические паттерны, каждый из которых равен одному такту, выстраиваются друг за другом в цепочку, но данная последовательность повторяется многократно. Однако наличие такого строения вполне предсказуемо, когда речь идет о танцевальном жанре. Более того, гуахира, изначально привезенная с Кубы, начинала исполняться испанцами в несколько видоизменной манере, а также часто оказывалась вписанной во фламенко. Следует напомнить: фламенко и жанр чико нередко настолько тесно переплетаются, что складывается ощущение, будто чико без этого танца не существует.

Следующим музыкальным номером является дуэт Мари Пепы и Фелипе, находящийся в точке золотого сечения: это четвертый номер из пяти (если учитывать прелюдию, то пятый из шести). Подобное расположение не случайно – это лирический центр «Бунтарки». И хотя с вокальной точки зрения особых трудностей дуэт не представляет ни для кого из героев, синтез музыки и слова здесь достигает своей высшей точки (в рамках указанного сайнете и, пожалуй, жанра чико конца XIX века).

Р. Чапи удается простейшими музыкальными средствами передать богатую гамму чувств, испытываемых возлюбленными. Фелипе и Мари Пепа задают друг другу вопросы, которые тревожат их обоих: почему он смотрит на нее с таким презрением, почему она мучит его. Но, наконец, они решаются спросить то, что знать нужнее всего: любит ли он, любит ли она. После того, как прозвучал положительный ответ от обоих, начинается дуэт согласия: они несколько фраз поют в терцию либо вторят друг другу, в точности повторяя одни и те же слова. Чапи использует обманчивый прием: *ritardando* вместе с *diminuendo* в сопровождении треугольника в оркестре внезапно сменяются двумя форте. Финал дуэта вбирает в себя ритмы сегидильи.

Но идиллия не может длиться долго – только что ворковавшие голубки ссорятся, потому что Мари Пепа по своему обыкновению начинает смеяться над Фелипе, чем вызывает его обиду.

Пятый номер преисполнен комизма. Здесь тесно переплетены элементы испанского национального колорита, достижения Дж. Россини и Дж. Верди. Так, в начале номера выходят четыре мужчины, каждый из которых надеется получить свое. Однако в их фразах порой проявляются лексические переключки и мелодическое сходство с музыкой «Фальстафа» Верди. В сущности, данная сцена – перевернутый и сжатый сюжет оперы Верди: четверем женщины из «Фальстафа» здесь соответствуют три мужчины, а Джону Фальстафу – Мари Пепа, только и действия групп героев меняют заряд с минуса на плюс и наоборот (в «Бунтарке» одна

женщина прочила четырех мужчин, а в «Фальстафе» хитрец оказывается обведенным вокруг пальчиков («веселых виндзорских подруг»).

Кроме того, именно женщины, как в опере «Верди», устраивают западню для мужчин. Мужчины делают вид, что уходят, чем освобождают сцену для лирического порыва Фелипе, который, в конечном итоге, решается подняться на балкон Мари Пепы. Мужчины возвращаются один за другим, надеясь на то, что им удалось обмануть соперников. Фелипе останавливает синьора Канделаса в момент, когда тот стучит в дверь девушки. Суматоха завершается тем, что интрига раскрыта, а обвиненная в легкомысленности Мари Пепы оправдана и ожидает переезда в дом Фелипе.

В финале номера вновь на первый план выходят хор и оркестр, в котором повторяется оригинальная тема, звучавшая в начале сайнете. Таким образом, можно с уверенностью говорить о наличии кольцевой композиции.

Выводы. Исследуемый сайнете – пример синтетического взаимодействия театральных, музыкальных и литературных приемов. Несмотря на относительно небольшое время представления, «Бунтарка» содержит номера, которые сделали ее знаменитой, а семантическая нагрузка различных элементов оказывается тем большей, чем глубже может проникнуть исследователь. Так, несмотря на то, что лирическим центром сайнете, как нередко бывало до этого, остается дуэт возлюбленных, также в «Бунтарке» трансформируется функция хора – он становится более самостоятельным, большое значение имеют ремарки, с помощью которых обозначаются не только действия, расположение героев, но и паузы. Порой герои убирают четвертую стену, раздвигая тем самым рамки игрового пространства.

Следует отметить, что мотив игры – один из стержневых элементов сюжета «Бунтарки»: здесь есть игра в карты, игра в любовь, игра в кошки-мышки и, наконец, игра в жизнь. Комизм, многоуровневая система кодов, реализуемые не только в драматическом, но и музыкальном тексте, – все это создает неповторимый национальный колорит, в который вписано творчество Р. Чапи, Х. Л. Силва и К. Ф. Шоу. И вопреки мнению некоторых исследователей, лишаящих сарсуэлу (а сайнете, как мы помним, в нее входит) права называться настоящим большим искусством, долгая и достаточно благополучная сценическая жизнь «Бунтарки» доказывает обратное фактом своего существования, а также открывает новые горизонты для отечественного музыковедения, исследующего зарубежную музыку.

Данная статья открывает серию публикаций автора о сарсуэле и иных произведениях для испанского музыкального театра, поскольку указанное явление представляет собой настолько значимую культурно-историческую сферу, что не может более оставаться без внимания.

Список источников

1. **Музыкальный энциклопедический словарь** / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
2. **Раппопорт А. Г.** К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // *Монтаж: литература, искусство, театр, кино* / сост. М. Б. Ямпольский. М.: Наука, 1988. С. 14-23.
3. **Хёйзинга Й.** *Homo ludens*. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 413 с.
4. **Эйзенштейн С. М.** *Монтаж*. М.: ВГИК, 1998. 192 с.
5. **Aineto Celestino L.** La recepción de la zarzuela en la Barcelona de 1898 [Электронный ресурс]. URL: <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000200/00000041.pdf> (дата обращения: 18.08.2019). DOI: 10.2436/20.1003.01.24.
6. **Alíer R.** La zarzuela. *MA NON TROPPO*, 2002. 502 p.
7. **Bobes Naves M. del Carmen.** *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros, 2001. 583 p.
8. **Casares Rodicio E.** *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica: en 2 volúmenes*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2006. Vol. 2. 1110 p.
9. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id%3A0001648645&lang=es> (дата обращения: 18.08.2019).
10. **Ibèrni L. G.** *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009. 575 p.
11. **Montagut E.** El salario mínimo y el coste de la vida en Madrid a fines del XIX, según Juan José Morato [Электронный ресурс]. URL: <https://www.eduardomontagut.es/mis-articulos/historia/item/632-el-salario-minimo-y-el-coste-de-la-vida-en-madrid-a-fines-del-xix-segun-juan-jose-morato.html> (дата обращения: 21.08.2020).
12. **Rico Domenech F.** *La zarzuela chica madrileña*. Comunidad de Madrid, 1998. 350 p.

Saynète “La Revoltosa” (“The Troublemaker”) by Ruperto Chapí as Realization of Synthesis of Arts Principle in the Spanish Musical Theatre

Khamenok Vera Ivanovna, Ph. D. in Philology
Schnittke Moscow State Institute of Music
verakhamenok@gmail.com

The article aims to identify the zarzuela genre features and to analyse specificity of their manifestation in the “La Revoltosa” (“The Troublemaker”) saynète by Ruperto Chapí. Scientific originality of the study is determined by the fact that the zarzuela genre has not been previously investigated in the domestic musicology. The research objective includes analysing the chico and zarzuela genres. Special attention is paid to studying principles of interaction of musical, dramatic and scenic elements in “La Revoltosa”. The paper considers the saynète as semiotic integrity, examines the role of the author’s remarks, proxemics, melodic and dynamic components. The research findings allow concluding that “La Revoltosa” is based on the synthesis of arts principle.

Key words and phrases: zarzuela; chico genre; saynète; Ruperto Chapí; synthesis; proxemics; remark; semiotics.