

Поспелова А.Ф.

**ОПЕРА “IL DISSOLUTO PUNITO, OSSIA DON GIOVANNI TENORIO”
РАМОНА КАРНИСЕРА: К ИСТОРИИ ИСПАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

**THE OPERA *IL DISSOLUTO PUNITO, OSSIA DON GIOVANNI TENORIO*
BY R. CARNICER: ON THE HISTORY OF SPANISH MUSICAL THEATRE
OF THE EARLY 19th CENTURY**

Аннотация. Статья посвящена возрожденной недавно в исполнительской практике опере «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио» одного из самых известных композиторов романтического периода в Испании Рамона Карнисера. В статье делается попытка представить оперу, написанную на текст Л. да Понте, как важный этап в истории испанского музыкального театра. Подробно рассматривается либретто оперы, выявляются точки соприкосновения с «моцартовским» текстом, раскрываются особенности драматургии и музыкального языка. Особое внимание уделяется рассмотрению традиций моцартианства и россинианства в Испании.

Abstract. The article deals with the famous Spanish romantic composer R. Carnicer's opera *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*. The author analyzes the structural features of the opera and its position in the history of Spanish musical theatre. A special objective is to examine the influence of Mozart and Rossini on Spanish music and musical life.

Ключевые слова: Р. Карнисер, В. А. Моцарт, Дж. Россини, Л. да Понте, «Дон Жуан», опера-семисериа.

Key words: R. Carnicer, W. A. Mozart, G. Rossini, Don Giovanni, opera semiseria.

Первые десятилетия XIX века на испанской музыкальной сцене были отмечены абсолютным торжеством итальянской оперы. Упоминания об этом периоде в истории развития испанской профессиональной музыки в целом окрашены в негативные тона: отмечают упадок национальных традиций, отсутствие проявления черт самобытности у испанских музыкантов. «Наш оперный театр сдался; он не смог соревноваться с итальянским; мы были в порабощении, под иностранным ярмом; мы должны были копировать и приносить в жертву наш народ и наши обычаи»¹, – так охарактеризовал ситуацию испанский композитор Мариано Сориано Фуертес.

Однако с позиции сегодняшнего дня такую оценку вряд ли можно признать справедливой. Ситуация этого рубежного периода в истории европейского музыкального театра была в принципе такова, что специфика национальных музыкальных стилей на оперной сцене еще не находилась в сфере главных интересов композиторов. Романтическая эстетика, акцентирующая идею национальной самобытности, начнет проявляться на музыкальной сцене лишь с 1820-х годов. До этого момента итальянская опера оставалась настоящим «законодателем» и для оперной культуры Франции, и для Германии, и для России. Не стала

¹ Цит. по: Casares Rodicio E. La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales // La música española en el siglo XIX / Ed. Casares Rodicio E., Alonso Gonzalez C. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995. P. 97.

исключением и Испания. Как заметил А. Пенья-и-Гоньи, «лавина россинианы похоронила под своим огромным весом все то, что нашла на своем пути»².

Экспансия европейского вкуса, характеризующая музыкальные реалии того времени, и как следствие вытеснение традиционных испанских жанров тональды и сарсуэлы, является, в сущности, космополитической тенденцией. В основе ее лежит стремление объединить в себе достоинства разных национальных школ, выработать своеобразное музыкальное «эсперанто» классицизма.

Это не означает, что итальянский оперный стиль «пересаживался» на иную культурную почву в своем неизменном виде. Сама практика бытования оперного жанра подсказывает, что адаптация ставшего общеевропейским итальянского стиля различными национальными школами происходила довольно активно.

Утверждению итальянских опер на испанской сцене во многом способствовала деятельность Рамона Карнисера³ (1789–1855) – крупнейшего композитора своего времени, руководителя главных театров Мадрида и Барселоны, почетного профессора Королевской консерватории в Мадриде (Real Conservatorio de Música María Cristina).

В 1816 году Карнисер отправился в Италию (Милан) для приглашения итальянской труппы в театр де ла Крус (Teatro de la Cruz) в Мадриде, что и было осуществлено. После второго итальянского путешествия (в 1820-х) композитор привез в Испанию еще одну труппу, а также тот «дух реформы, который требовался испанскому театру»⁴. Он привозил и оперные партитуры – не только Россини, но и Доницетти, Коччи – и непременно сам редактировал их и руководил постановками.

Адаптация итальянской оперы к новым условиям бытования фактически вменялась в обязанность композитора при испанском дворе: он писал вставные арии к итальянским операм и другим сценическим произведениям в жанре «испанской песни». Рамон Карнисер еще при жизни прославился сочинением не только таких арий, но и увертюры. Наибольшей известностью среди последних и в наше время пользуется его увертюра к «Севильскому цирюльнику» Дж. Россини⁵.

Открытие Королевской консерватории в Мадриде (1830) под руководством Франсиско Пьермарини, итальянского оперного певца и большого поклонника

² Ibid.

³ В западном и отечественном музыковедении литература о Рамоне Карнисере до 90-х годов XX века оставалась немногочисленной. Упоминания о его композиторском творчестве чаще всего имели негативную окраску, а сами сочинения оценивались как эклектичные (см., например: *Мартынов И.* Музыка Испании. М., 1977, *Historia de la musica española. 5. Siglo XIX / Carlos Gómez Amat.* Madrid, 1984). Однако со временем отношение к этому периоду истории испанской музыки, связанному с господством итальянской оперы, было пересмотрено, а произведения Карнисера как своеобразные символы того времени стали возрождаться в исполнительской практике. Интерес к Карнисеру в испанском музыковедении заметно возрос. Современные исследователи утверждают, что Карнисер сыграл значительную роль в истории испанской музыки, был непосредственно вовлечен в формирование национальной оперной школы в Испании, а изучение творчества и музыкального стиля Карнисера позволяет лучше оценить влияние итальянской музыки на испанский музыкальный театр: *Pagán V., de Vicente A.* Catálogo de obras de Ramón Carnicer. Madrid, 1997; *Cobo A.* «Laura y Don Gonzalo»: The First Spanish Opera. URL: <http://www.superopera.com/OpCarnicerEn2.htm> (Дата обращения 28 апреля 2012 года); *Babiloni D.M.* Ramón Carnicer o la pervivencia del italianismo en la ópera española del siglo XIX. URL: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=9b25d018-f80e-4096-953c-596d770b0098> (Дата обращения 28 апреля 2012 года). Краткую биографию и характеристику творческого пути композитора см. в: *Stevenson R.* Carnicer (y Battle) Ramón // *The New Grove Dictionary of Opera.* In 4 vols. / Ed. by S. Sadie. Vol. 1. London, 1998. P. 740–741.

⁴ *Babiloni D. M.* Ramón Carnicer o la pervivencia del italianismo en la ópera española del siglo XIX.

⁵ Стимулом к сочинению увертюры послужила курьезная история: поскольку «Севильский цирюльник» не имеет оригинальной увертюры, а использовать увертюру к другой россиниевской опере, «Елизавета, королева Англии», с огромным успехом шедшей в Барселоне, Карнисер, разумеется, не мог, ему пришлось написать увертюру самому. Партитура этой увертюры уже в наше время постоянно фигурирует в качестве обязательной пьесы на дирижерском конкурсе в Кадакесе (Испания). А в России увертюра Карнисера для «Севильского цирюльника» была впервые исполнена Оркестром Государственного Эрмитажа под управлением Алексиса Сориано 13 октября 2003 года в рамках VI Международного фестиваля испанской музыки «Испанские вечера».

Россини, сыграло значительную роль в утверждении россиниевского стиля в Испании. По выражению Э. Казареса Родисьо, «консерватория стала настоящей резиденцией пения и итальянской оперы»⁶. Карнисер, наряду с другими известными испанскими композиторами и музыкантами, вошел в число 16 первых профессоров консерватории и преподавал в ней до конца жизни.

Из опер Карнисера наибольшей известностью пользовались «Адель Лузиньянская» (“*Adele di Lusignano*”, 1819), «Елена и Константин» (“*Elena e Costantino*”, 1821), «Христофор Колумб» (“*Cristoforo Colombo*”, 1831). Все они связаны с попыткой перенести новые веяния на национальную почву, вплоть до использования национального сюжета, как в опере «Христофор Колумб». Сочетанием испанского сюжета и итальянского стиля отмечена и опера Карнисера «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио» (“*Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*”, 1822)⁷.

Подробных сведений об истории ее создания не сохранилось. Известно, что после премьеры 20 июня 1822 года в барселонском театре Санта Крус⁸ она выдержала несколько спектаклей и более не исполнялась. Есть также сведения, высказанные анонимным критиком в газете “*El Vapor*” (7 июня 1834 года), что опера была воспринята публикой негативно⁹ в течение ее короткой сценической жизни.

В качестве либретто для своей оперы Карнисер взял известный по моцартовской опере текст Лоренцо да Понте. Известно, что легенда о Дон Жуане получила множество вариантов драматургической обработки. Некоторые из них в своем исследовании о Моцарте привел Герман Аберт¹⁰. Среди сочинений, упомянутых Абертом, особый интерес для нас представляет опера «Каменный гость» (“*Convitato di pietra*”, 1787) Джузеппе Гаццаниги на либретто Джованни Бертати. Благодаря удачному, драматургически стройному либретто опера Гаццаниги снискала широкую популярность и за пределами Италии. Заметим, что несомненное знакомство да Понте с текстом Бертати обнаруживает его либретто, специально написанное для оперы Моцарта: главные персонажи, ряд основных сцен, отдельные слова и обороты – все словно скопировано с образца Бертати.

Как видно из списка обработок легенды о Дон Жуане, доведенного Абертом до конца XVIII века, перед Карнисером открывались широкие возможности выбрать текст либретто для оперы. Испанский композитор взял за основу вариант, известный по моцартовскому шедевр.

Однако в опере Карнисера либретто да Понте было заметно изменено. Приведем краткое содержание оперы:

⁶ Casares Rodicio E. La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales // La música española en el siglo XIX / Ed. Casares Rodicio E., Alonso Gonzalez C. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995. P. 98.

⁷ После почти двухвекового забвения опера прозвучала на моцартовском фестивале в Ла-Корунья 9 и 11 июня 2006 года. DVD, Театр Росалии де Кастро, дирижер – Альберто Дзедда, режиссер – Дамиано Микьетто, исполнители главных ролей – Дмитрий Корчак (Дон Жуан), Войтек Герлах (Командор), Анна-Мария дель’Осте (Донна Анна), Хосе Хулиан Фронталь (Лепорелло), Энрика Фабри (Донна Эльвира), Хуан Лук Кармона (Дон Оттавио). 2007, Sello Autor, S.R.L. SA01349.

⁸ В премьерном спектакле участвовали известные барселонской публике певцы: К. Бонольди (Дон Жуан Тенорио), Р. Реморини (Командор), К. Пеллегрини (Донна Анна), Л. Бонольди (Дон Оттавио), Л. Анибальди (Донна Эльвира), Дж. Лайнер (Лепорелло).

⁹ Комментарий анонимного критика, напечатанный в барселонской газете “*El Vapor*” от 7 июня 1834 года, приводится в книге: *Pagán V., de Vicente A. Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid, 1997. P. 151, 162. Отметим, что в статье Р. Стивенсона из оперного словаря Гроува допущена опечатка при указании данных газеты “*El Vapor*”.

¹⁰ См. об этом: Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая: 1787–1791. Второе изд. М.: Музыка, 1990. С. 3–12. Хотелось бы к этому списку добавить произведения о Дон Жуане, сыгравшие важную роль в становлении романтического мироощущения. Это «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона (1818–23), «Дон Жуан и Фауст» Х. Д. Грабе (1828), «Дон Жуан» Н. Ленау (1844) и особенно «Дон Жуан» Э. Т. А. Гофмана (1813), написанный под непосредственным впечатлением от оперы Моцарта.

Действие происходит в Бургосе и его окрестностях.

I акт. Дон Жуан Тенорио, испанский распутный кабальеро, отчаянно влюблен в Донну Анну, дочь Командора ордена Калатрава и невесту Дона Оттавио.

Дон Оттавио вызывает ревность у Дон Жуана, привыкшего завоевывать возлюбленных, добиваться их силой своего желания. Несмотря на подозрения и недоверие Донны Эльвиры, любовницы распутника, совращенной им и тотчас брошенной, Дон Жуан притворяется другом будущего супруга и приходит на свадебное торжество.

Под предлогом празднования бракосочетания Дона Оттавио и Донны Анны Дон Жуан проводит новобрачных в свой дворец. С легкостью отделившись от конкурента, Дон Жуан покушается на целомудрые девушки. Крики Донны Анны о помощи привлекают ее отца Командора, который, чтобы спасти честь дочери, вызывает Дон Жуана на дуэль. Командор оказывается раненым и умирает на руках дочери.

II акт. С помощью друзей Дон Жуану удается скрыться от наказания за совершенное преступление, и он прячется в деревне; между тем Дон Оттавио обещает Донне Анне мстить за смерть ее отца. Дерзость Дон Жуана снова приводит его в город в компании Лепорелло. Сеньор и слуга оказываются на кладбище, где в великолепном мавзолее покоится Командор. Внезапно статуя Командора оживает и начинает говорить. Она упрекает Дон Жуана за беспутную жизнь и объявляет беспощадную кару за преступление. Дон Жуан, пропуская мимо ушей жуткое предупреждение, насмехается над Командором и приглашает его в свой дом на ужин. Статуя является в назначенное время. Командор снова напоминает Дон Жуану о необходимости раскаяния, но Дон Жуан глух к угрозам. Он неожиданно умирает, и фурии увлекают его с собой на вечные мучения.

В опере дословно использованы тексты лишь нескольких фрагментов либретто да Понте¹¹. Перечислим эти сцены в том порядке, в каком они следуют в опере Карнисера: ария Лепорелло «со списком», квартет из I акта "Non ti fidar", эпизод соблазнения Донны Анны Дон Жуаном "Non sperar" и последующая сцена смерти Командора, сцена Дон Жуана и Лепорелло на кладбище, финал "Già la mensa é preparata", последняя сцена "Don Giovanni! A cenar teco...".

Автор данной редакции либретто «Дон Жуана» точно неизвестен. Существует предположение, что она была осуществлена самим Карнисером – эту мысль подтверждают многочисленные упоминания о причастности композитора к работе над либретто в различных письмах и документах¹². Во всяком случае текст да Понте был достаточно хорошо «пригнан» к драматургическим интересам композитора, выразившимся в следовании оперной моде, и значительно дополнен новыми стихотворными и прозаическими эпизодами.

Интерес представляет расхождение сюжетных линий двух текстов. Так, линия крестьянской жизни, создающая важный драматургический контраст в тексте да Понте, у Карнисера вообще пропущена, а единственная из комических ролей в испанской опере представлена образом Лепорелло. Карнисер оказывается в стороне и от традиции "lieto fine", счастливого апофеоза морали и нравственности: его драма завершается появлением фурий, уносящих Дона Жуана в ад.

Еще одним несомненно важным отступлением от текста да Понте является перенесение смерти Командора из первой сцены в конец I акта. Карнисер здесь скорее всего следует более ранним испанским моделям драматургической обработки легенды о Дон Жуане. В пьесе Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» ("El Burlador de Sevilla, y convivado de piedra", 1630) смерть Дона Гонсало «приберегается» до конца второй части, а в «Нет срока, что не исполнялся бы» ("No hay plazo que no se cumpla", 1734) Антонио де Самора переносится в конец первой части. В таком «пересмотре событий» можно увидеть и склонность композитора соответствовать испанской традиции трактовки сюжета, и желание соразмерить баланс драматической напряженности¹³.

¹¹ Таблицу сравнения либретто к операм Моцарта и Карнисера см. в Приложении.

¹² См. об этом: *Pagán V., de Vicente A. Catálogo de obras de Ramón Carnicer. Madrid, 1997. P. 203.*

¹³ Отметим еще одну важную деталь. Аберт пишет, что в драме да Понте «речь идет не о преступлении и наказании, но лишь о том – быть или не быть, и потрясающий трагизм финала имеет в своей основе величие и ужас происходящего, а не триумф нравственного закона над действительным миром» (*Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая: 1787–1791. С. 26*). В либретто Карнисера скорее акцентировано обратное: в испанской опере речь идет о «преступлении и наказании» и триумфе нравственного закона, что в большей степени обусловлено религиозно-морализаторской традицией трактовки этого сюжета.

Изменения в тексте либретто влекут за собой и перемену в трактовке образов персонажей драмы. Донна Анна, унаследовав от моцартовской героини амплу наиболее решительной противницы Дон Жуана, становится у Карнисера по сути единственной главной героиней оперы. Командор представлен Карнисером как любящий и нежный отец в I акте и как беспощадный каратель во II акте. Покинутая жена Донна Эльвира играет лишь роль «ангела мщения» в I акте, а во втором не появляется вовсе. Менее очерчен, чем в опере Моцарта, и характер Лепорелло. Образ Дона Оттавио у Карнисера также не получает развития: этот персонаж остается в тени своей возлюбленной. Но положение протагониста драмы, конечно же, занимает Дон Жуан Тенорио, роковой соблазнитель и “*dissoluto punito*”.

Попутно заметим, что текст испанской оперы о Дон Жуане уже несет отпечаток романтической эпохи. Назовем мотивы предчувствия (Донна Анна предугадывает приход Дона Оттавио; Дон Жуан после убийства Командора говорит о грозящей ему ужасной буре, его мысли путаются, он уже не знает, чего ждать), предсказаний во сне (Командор рассказывает Донне Анне о явлении ему во сне архангела, который предупреждает его о смерти от руки предателя в день, когда Анна свяжет себя счастливыми узами), размышлений о судьбе (Донна Анна говорит, что судьба человека не зависит от его мыслей). Чувство Дона Жуана к Донне Анне из увлечения перерастает в «неизвестную страсть», «неискоренимые мучения», «страдания», словом в то, что принято называть романтическим томлением по идеалу. Текст испанской оперы в таком романтическом истолковании «рифмуется» с уже упомянутой новеллой Гофмана «Дон Жуан» (1814), которую Карнисер теоретически мог знать.

Как видим, атмосфера европейского искусства 1820-х годов, с которой Карнисер был хорошо знаком, дает о себе знать в его сочинении. Но на музыкальном языке оперы это отразилось весьма слабо. Следуя тексту да Понте, Карнисер не мог игнорировать и музыку «Дон Жуана» Моцарта – в “*Il dissoluto*” композитор во многом следует моцартовской драматургической модели. Карнисер не только переносит из либретто да Понте ряд сцен, но и прибегает к драматургическим эффектам, найденным Моцартом, а также обильно цитирует наиболее удачные на его вкус фрагменты моцартовской оперы.

Обращает на себя внимание целый комплекс мотивов, заимствованных из разных опер Моцарта. **Увертюра** в d-moll открывает произведение знаменитой темой Командора “*Don Giovanni! A cenar teco m’invitasti...*” («Приглашение твое я принял...»), звучащей у тромбона. Еще раз та же тема прозвучит при появлении Командора на ужине у Дон Жуана. Кроме того, в квинтете из I акта она промелькнет в устах Дон Жуана.

Хор интродукции включает также короткую цитату из арии Фигаро в финале I акта «Свадьбы Фигаро» (1786) – “*Non più andrai...*” («Мальчик резвый...»). Еще одну квази-цитату можно увидеть и в хоре из квинтета I акта “*Anno di Imeneo...*” («Свяжет узами Гименей...»): тональность этого свадебного хора (C-dur) и четный метр (2/4) связаны с дуэтом “*Amanti costanti...*” («Невесты молодые...») из финала III акта «Свадьбы Фигаро»¹⁴.

Обратим внимание и на то, что Карнисер следует моцартовской модели в плане построения некоторых важных драматургических сцен. Среди таких эпизодов, написанных по моцартовскому образцу, можно назвать арию Лепорелло «со списком» из I акта и, отчасти, терцет в сцене на кладбище во II акте. Важным объединяющим началом служит, конечно, текст да Понте.

¹⁴ В испанском музыковедении уже долгое время продолжаются споры о том, где и когда Карнисер мог изучить оперное творчество Моцарта. До конца XX века считалось, что он узнал произведения Моцарта во время его пребывания на Маоне от инженера Чарльза Эрнеста Кука, предполагаемого ученика Моцарта. Однако, музыковед Хуан Карьера, скрупулезно исследовав различные источники и документы, не нашел ни одного упоминания о Куке – и как ученике Моцарте, и как знакомом Карнисера! Предполагается, что Карнисер мог слышать произведения Моцарта во время своих европейских путешествий – например, в Милане, где влияние венского стиля ощущалось особенно сильно.

Для характеристики Лепорелло Карнисер использует те же средства музыкальной выразительности, что и Моцарт: комическую скороговорку, быстрые аккордовые репетиции, отрывистые звуки то в верхнем, то в нижнем регистре. Карнисер повторяет и композиционный план моцартовской арии: оживленный раздел «Madamina, il catalogo è questo...» («Вот извольте, это список красавиц...») сменяется торжественным «Nella bionda...» («Он в блондинке...»). Интересно, что в этом разделе («Nella bionda...») испанский композитор следом за Моцартом и в соответствии с семантической традицией жанра выбирает для характеристики галантного образа сеньора, соблазнителя женщин менуэт (пример 1).

Пример 1. Начало среднего раздела арии Лепорелло «со списком» из I акта оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера

Используя полный поэтический текст арии и сохраняя, отчасти, стилистику моцартовского музыкального языка, Карнисер, однако, переводит их в более модный план россиниевского стиля. Он выражен не только в виртуозной партии солиста, но и в появлении третьего раздела в арии – стремительной стретты. Ария Карнисера более компактна и почти в два раза короче моцартовской благодаря сокращению репризных разделов.

Особый интерес представляет изумительный терцет в сцене на кладбище, драматическая вершина II акта. С аналогичной сценой в опере Моцарта его сближают интонационное родство тем «O statua gentilissima...» («О статуя почтенная...»), аккордовая фактура и стиль изложения реплик Командора (см. пример 2).

Пример 2. Ариозо Лепорелло «О статуя почтенная» из дуэта Дон Жуана и Лепорелло во II акте оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера

В отличие от Моцарта Карнисер пишет в этой сцене терцет, в котором третьим персонажем выступает Командор, представитель потустороннего мира. Именно противостояние Дон Жуана и Командора в драматургическом плане является главным в ансамбле, в отличие от моцартовского противостояния трусливого Лепорелло и дерзкого Дон Жуана. Это противопоставление реализуется еще и в тембровом аспекте (Дон Жуан у Карнисера тенор, а Командор – бас).

Особенно интересна сцена ужина в доме у Дон Жуана. Ее построение буквально следует форме аналогичной сцены из моцартовского произведения, когда оркестр начинает играть попури из известных оперных мелодий. Карнисер также сохраняет и особенности инструментовки этой сцены – на сцене играет оркестр духовых инструментов. Напомним, что Моцарт здесь использует музыкальные фрагменты, заимствованные из опер других композиторов-современников, – «Редкая вещь» (“Una cosa rara”) испанца Висенте Мартин-и-Солера (1786) и «Двое ссорятся, третий радуется» (“Fra I due litiganti il terzo gode”) итальянца Дж. Сартти (1782), – а также из своей оперы «Свадьба Фигаро». Такое включение знакомой всем музыки призвано создать комический эффект и оттенить драматизм следующей сцены.

Карнисер в своей опере в качестве «застольной музыки» использует те же цитаты из названных опер Мартин-и-Солера и Сартти: это “O quanto un si bel giubilo...” («О сколь велико ликование...») из финала I акта «Редкой вещи» и музыкальный материал арии Миньоны из I акта «Двое ссорятся, третий радуется». Однако в роли третьего фрагмента композитор не цитирует ни себя, ни Моцарта, как можно было бы предположить. Здесь звучит **мелодия качучи** – популярного андалусийского народного танца с кастаньетами, сопровождающегося страстными эксцентричными жестами и позами (пример 3). Качуча создает испанский антураж¹⁵.



Пример 3. Качуча из финала II акта оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера

Эти цитаты и заимствования из опер Моцарта скорее всего не могли быть узнаны испанскими зрителями: опера Моцарта «Дон Жуан» пришла в Испанию поздно. Первое ее исполнение состоялось только 15 декабря 1834 года в мадридском театре де ла Крус и прошло без особого успеха. Можно выдвинуть гипотезу, что цитирование эпизодов из произведений Моцарта было вызвано не апелляцией к слушательской памяти, а желанием опереться на мотивы, уже прошедшие удачную апробацию в европейских театрах.

¹⁵ Испанский колорит, особый дух этой страны в опере создает не только качуча, появляющаяся в финальной сцене, но и известные жанры испанского фольклора, лежащие в основе сольных номеров Дон Жуана. Так, в арии Дон Жуана из интродукции использован жанр сегидильи, а в арии из II акта звучит болеро. Думается, что появление любимой испанцами качучи, в то время еще только завоевывавшей популярность в Европе, а также других испанских танцев в опере Карнисера можно объяснить не только желанием композитора придать музыке истинно испанский характер, но и потребностью с помощью своего национального материала взаимодействовать с общеевропейской театральной традицией.

В отказе от традиции “*lieto fine*” можно также увидеть следование композитора европейской моде. Известно, что в итальянских постановках начала XIX века моцартовский «Дон Жуан» шел без нравственного резюме “*lieto fine*”, а заканчивался трагической сценой гибели Дон Жуана.

Однако современники композитора услышали в музыке оперы следование традициям «немецкой школы»¹⁶. В то время под «немецкой школой» понималась стилистика музыкального классицизма, нашедшая свое воплощение не только в творчестве композиторов венской школы и их последователей, но и в итальянской музыке.

Заметим, что в Испании, особенно в Каталонии, с середины XVIII века активно развивалась симфоническая музыка. В этом репертуаре особой популярностью пользовались произведения итальянских композиторов Б. Галуппи, Н. Йоммелли, Дж. Паизиелло, Дж. Саммартини. Однако к 80-м годам XVIII века предпочтения испанцев изменились. Под влиянием произведений Й. Гайдна и Я. Стамица интерес испанской публики к симфонической музыке композиторов «немецкой»¹⁷ школы начал возрастать. Среди испанских композиторов, которые были вдохновлены музыкой венского классицизма, оказался и педагог Рамона Карнисера Карлос Багер (1768–1808), написавший 19 симфоний.

Среди оперных сочинений, поставленных в Барселоне в конце XVIII века, были признанные шедевры музыкального классицизма: в 1787 году «Севильский цирюльник» Паизиелло; в 1793 году «Тайный брак» Чимарозы; в 1798 году «Так поступают все женщины» Моцарта, а также оперы прославившегося в Европе валенсийца Висенте Мартин-и-Солера «Редкая вещь» (“*Una cosa rara*”), «Древо Дианы» (“*L’arbore di Diana*”), «Добросердечный ворчун» (“*Il burbero di buon cuore*”), «Исправившаяся капризница» (“*La capricciosa corretta*”).

Думается, что Карнисер слышал и знал эти произведения, а возможно и другие работы упомянутых авторов, не только во время его пребывания на Маоне (1808–1814), но и в Барселоне, крупнейшем культурном центре Испании, куда он переехал в 17 лет. Поэтому современники испанского композитора, обладавшие, очевидно, чутким музыкальным слухом, не случайно упрекали Карнисера в следовании «тяжелой гармонии немецкой школы». Влияние венской школы можно проследить на разных уровнях¹⁸, но особую роль здесь, по-видимому, сыграла фигура Моцарта.

Несмотря на явное присутствие в опере Карнисера «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио» элементов музыкального языка венского классицизма, главным стилистическим ориентиром в ней выступает россиниевский стиль. Существовал ли другой путь для оперного композитора того времени? Дж. Пачини, известный итальянский композитор, отрицал эту возможность:

Мои современники, также и я <...> все следовали этой школе, этому стилю, и, следовательно, все были имитаторами Величайшего Светила. Но, боже мой, что еще было делать, если это был единственный путь, чтобы заработать на жизнь?¹⁹.

По-видимому, «Наполеон музыкального вкуса» той поры являлся также единственным его законодателем, а сам термин “*italianismo*”, обозначающий итальянское влияние, постепенно трансформировался в “*rossinismo*”.

Карнисер хорошо знал произведения Россини. Многие его оперы он слышал во время своих путешествий по Италии, некоторыми из них дирижировал в театрах Мадрида и Барселоны. Композиторы были знакомы: их встреча про-

¹⁶ См.: *Babiloni D. M. Más que una imitación de Rossini*. В статье цитируется фрагмент комментария анонимного критика, напечатанного в барселонской газете “*El Vapor*” (7 июня 1834 года): опера не понравилась зрителям из-за решения автора «следовать тяжелым гармониям немецкой школы, услаждая ими пресыщенную публику, привыкшую к итальянской манере».

¹⁷ Под «немецким» в данном случае понималось культурное пространство немецкого языка.

¹⁸ Например, испанские музыковеды отмечают в партитуре оперы “*Il dissoluto*” влияние музыки Й. Гайдна: в инструментовке, в строении стретты в конце I акта, в аккомпанированном речитативе, предшествующем арии Донны Анны во II акте.

¹⁹ Цит. по: *Kimbell D. Italian Opera*. Cambridge, 1991. P. 467.

изошла во время приезда Россини в Мадрид в 1831 году. Вспоминая о ней, Россини уже после смерти Карнисера говорил: «Карнисер, мой бедный Карнисер, я его очень любил, он был большим артистом»²⁰.

Третья опера Карнисера «Дон Жуан Тенорио», как и две предыдущие, «Адель Лузиньянская» и «Елена и Константин», вдохновлены успехом опер «пезарского лебедя». Прежде всего необходимо отметить, что вокальный язык персонажей оперы представлен стилем бельканто, в той его форме, которая характерна для начала XIX века и отточена до блеска в творчестве Россини. Тембровые амплуа персонажей также отражают россиниевскую традицию. Так, главная женская партия Донны Анны поручена меццо-сопрано (здесь можно вспомнить россиниевских меццо «на первых ролях» – Изабеллу из «Итальянки в Алжире», Нинетту из «Сороки-воровки» и Анджелину из «Золушки»), заботливый отец Донны Анны Командор – бас (как и Фернандо из «Сороки-воровки»). Парадоксальным же с точки зрения сегодняшнего восприятия, обусловленного «Дон Жуаном» Моцарта, является то, что партия главного героя, в отличие от моцартовского персонажа, поручена тенору (*tenore di bravura*).

Формы арий и ансамблей также «скроены» по образцу россиниевских. Сольные арии представлены двух-четырёхчастной формой, которую принято именовать *la solita forma* («обычная» форма, «стандартная» форма)²¹. Первый раздел такой формы (как правило медленный и завершающийся короткой каденцией солиста) выдержан в характере *santabile*, а второй представляет собой стретту (которая состоит из кабалетты – построения в форме периода, повторяемого дважды с одним и тем же текстом, – и коды). К примеру, каватина Донны Анны из I акта построена точно по модели россиниевской каватины Нинетты “*Di piacer mi balza il cor*” из «Сороки-воровки» (табл. 1).

Таблица 1

Сравнение форм каватины Нинетты (из оперы «Сорока-воровка» Россини) и каватины Донны Анны (из оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера)

Разделы формы	Схема формы каватины Нинетты		Схема формы каватины Донны Анны	
	Moderato	Allegro	Andante	Allegro
Тональный план	E—E—cis—E	E—E—H—E—E	E—E—cis—E	E—E—H—E—E
Количество тактов	14 (вст.)—14—13— 14	9 (вст.)—16—9— 16—33	28 (вст.)—32— 14—16	24 (вст.)—30—18—31— 33

Композитор не просто копирует структуру арии, но повторяет за Россини тональный план, тактовый размер, ритмические рисунки, интонационные и гармонические обороты, фактурные приемы. Так, каватина Донны Анны, как и каватина Нинетты, открывается протяженным оркестровым вступлением, в котором представлен тематический материал первого раздела арии. Отметим черты сходства в этих темах: обе мелодии, перемещаясь по звукам трезвучия E-dur, начинаются с затакта, имеют остановку на первой доле и пунктирный ритм на слабых долях (пример 4, пример 5). В середине раздела *santabile* Карнисер, сохраняя россиниевские пропорции формы, повторяет и краткое, но эффективное, отклонение в *cis-moll*.

²⁰ Цит. по: Casares E. Carnicer el retorno de un gran lírico // http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/11547/Carnicer_el_retorno_de_un_gran_lirico (Дата обращения 30 апреля 2012 года).

²¹ Термин *la solita forma*, обозначающий формальную структуру музыкального номера в итальянской опере XIX века, ввел итальянский композитор и музыкальный критик Абрамо Базеви (1818–1885). См.: Powers H. S. “La solita forma” and “The Uses of Convention” // *Acta Musicologica*. Vol. 59, Fasc. 1. Jan.–Apr., 1987. P. 65–90; *Beghelli M. The Dramaturgy of the Operas* // *The Cambridge Companion to Rossini* / Ed. by E. Senici. Cambridge University Press, 2004. P. 85–103.

Пример 4. Каватина Нинетты (первый раздел)
из I акта оперы «Сорока-воровка» Россини

Пример 5. Каватина Донны Анны (первый раздел)
из I акта оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера

Еще больше общего в стреттах этих арий. Здесь показательно ритмическое сходство двух тем, их интонационное родство, а также общие гармонические обороты и фактурное изложение (пример 6, пример 7). Коды стретт объединяет общий дух искрящейся виртуозности, полностью отвечающий «закону» итальянской стретты.

Пример 6. Каватина Нинетты (кабалетта) из I акта оперы «Сорока-воровка» Россини

Пример 7. Каватина Донны Анны (кабалетта)
из I акта оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера

Следование россиниевской модели (той же *la solita forma*) в дуэтах позволяет Карнисеру эффектно противопоставить образы. Примерами могут служить дуэты из I акта Донны Анны и Командора «Oh tu che aroggio...» («О ты, кто мне поддержкой...») и Донны Анны и Дон Жуана «Non creder dal mio petto...» («Не верь, моя душа...»).

Интересно сравнение упомянутого дуэта Донны Анны и Командора с дуэтом Нинетты и Фернандо из I акта из «Сороки-воровки». Кажется, что и здесь Карнисер не может «устоять» перед совершенством Россини (см. таблицу 2).

**Сравнение форм дуэта Нинетты и Фернандо
(из I акта оперы «Сорока-воровка» Россини) и дуэта Донны Анны и Командора
(из I акта оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера)**

Разделы формы	Схема формы дуэта Нинетты и Фернандо				Схема формы дуэта Донны Анны и Командора			
	Allegro Moderato	Andantino	Allegro Moderato	Vivace	Andante	Andantino	Allegro con brio	Allero Assai
Тональный план	D	F	F—D	D	A	F	d	A
Количество тактов	68	36	24	102	54	55	54	52×2

Вслед за итальянским композитором повторяя структуру ансамбля, Карнисер соединяет в дуэте не только одинаковые тембры (меццо-сопрано и бас), но и одинаковые ампулы (дочери и отца). Карнисер, как и Россини, старается подчеркнуть лирическое начало в характеристиках Донны Анны и Командора. Заметим, что сравниваемые ансамбли располагаются в симметричных точках относительно общей структуры действия – в середине I акта.

Думается, что все эти пересечения с шедевром Россини нужны были Карнисеру для вхождения в новое для европейской сцены жанровое пространство оперы-семисерии. Ко времени премьеры «Дон Жуана Тенорио» эта жанровая разновидность была представлена сочинениями Россини «Торвальдо и Дорлиска» (“Torvaldo e Dorliska”, 1815), «Сорока-воровка» (“La gazza ladra”, 1817) и «Матильда ди Шабран, или Красота и Железное Сердце» (“Matilde di Shabran, ossia Bellezza e Cuor di Ferro”, 1821)²².

Жанр оперы-семисерии («полусерьезной» оперы) был очень популярен в Италии в первой трети XIX века. Такие оперы отличались от опер-серии и мелодрам главным образом, наличием партии баса-буффо и характерным сюжетом, где «сначала честь героини напрасно подвергается сомнению, а в конце при общем ликовании оправдана»²³. Термин же *opera semiseria* впервые появляется в начале XIX века как итальянский эквивалент французской «комедии со слезами» (*comédie larmoyante*). Первыми образцами жанра семисерии принято считать оперы Фердинандо Паэра «Камилла» (“Camilla”, 1799) и Симона Майра «Элиза» (“Elisa”, 1804)²⁴. Жанр «откристаллизовался» в творчестве Россини, прежде всего в «Сороке-воровке». Как видим, особенности драматургии этого типа итальянской оперы были перенесены в 1810–20-х годах на испанскую оперную сцену и своеобразно претворены Карнисером. Пять из тринадцати опер композитора написаны именно в этом жанре и имеют соответствующий подзаголовок: «Адель Лузиньянская» (1819), «Елена и Константин» (1821), «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио» (1822), «Елена и Мальвина» (1829), «Исмалия, или Смерть от любви» (1838).

Ясно, что стиль в “*Il dissoluto*” выдержан в модном ключе итальянской оперы. Однако Карнисер не выступает здесь «имитатором» Россини или, как его называли соотечественники, «испанским Россини». В опере много «россинизмов», но много и Моцарта (что указывает на глубокое знание Карнисером музыкального

²² Только одно из перечисленных произведений Россини, «Торвальдо и Дорлиска», имеет подзаголовок *melodramma semiseria*. Однако исследователь жанра А. Якобсхаген пишет, что названные оперы (он прибавляет к ним также оперу «Счастливый обман») часто снабжались этим подзаголовком при постановке в итальянских театрах (*Jacobshagen A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München, 2005. S. 220*).

²³ *Budden J. Opera Semiseria // The New Grove Dictionary of Opera [in 4 vols.] / Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London, 1998. P. 697.*

²⁴ См. об этом: *Jacobshagen A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München, 2005. S. 131–205.*

языка венского классицизма), помещенных в «интерьер» испанских танцев и песен. Как заметил Д. М. Бабилони, «музыкальная речь "Дон Жуана" Карнисера, отдаваясь от стиля Россини "исключительностью формы", приближается к Моцарту»²⁵.

Возможно, что именно это сыграло роковую роль в судьбе сочинения. Идея Карнисера, которую можно сформулировать, прибегая к высказыванию его русского современника²⁶, как задачу «сочетать узами священного брака» стилевую идиому Россини, драматургию Моцарта и элементы испанского фольклора, столкнулась с негативным восприятием публики, не пожелавшей оценить ее по достоинству. Скорее всего, современники композитора, подобно вельможному покровителю Моцарта, услышали в опере «слишком много нот», что в их представлении связывалось с традициями «немецкой школы» – при том, что текст да Понте, а в результате и музыкальный текст, написанный Карнисером, сокращен по сравнению с моцартовским почти вдвое. Не смогли они оценить и соответствующие драматургии оперы жанры испанской народной музыки, талантливо введенные в номерах, характеризующих Дон Жуана, не в виде вставных номеров, как это было принято, а в качестве эпизодов в ансамблевой сцене или в арии.

Таким образом, жанр произведения, его драматургическое решение кардинально расходились с ожиданиями зрителей. Однако даже после успешной постановки "Il dissoluto punito" в 2006 году на фестивале в Ла-Корунье опера не смогла закрепиться в исполнительской практике и войти в репертуар испанских театров. Ее место в современном оперном мире оказалось лишь среди тех произведений, которые могут расширить представление современного слушателя об оперных процессах россиниевской эпохи.

²⁵ *Babiloni D. M.* Ramón Carnicer o la pervivencia del italianismo en la ópera española del siglo XIX.

²⁶ Несомненный интерес представляет вопрос слышал ли Глинка во время его путешествия в Испанию произведения Карнисера. Предположительно, он мог быть знаком с операми «Елена и Константин», «Елена и Мальвина», «Христофор Колумб», «Эуфемиио из Мессины». Возможно, что и сами композиторы были знакомы (Карнисер к тому времени уже был почетным профессором мадридской консерватории). Однако документы, подтверждающие эти предположения, нами не найдены.

**Сравнение текстов либретто да Понте
в операх Моцарта и Карнисера**

ОПЕРА МОЦАРТА	ОПЕРА КАРНИСЕРА
Интродукция	Интродукция
	Хор кабальеро "Leporel, del tuo padrone"
	Ария Дон Жуана "Breve è la vita"
Ария Лепорелло "Notte e giorno faticar"	
Командор "Lascia, indegno" и терцет "Ah soccorso"	
Дуэт Донны Анны и Дона Оттавио "Fuggi, crudele, fuggi"	
I акт	I акт
	Каватина Донны Анны "Deh! Vieni al mio sen"
Ария Донны Эльвиры "Ah chi mi dice mai"	
Ария Лепорелло "Madamina, il catalogo è questo"	
	Дуэт Донны Анны и Командора "O tu, che appoggio estremo"
Мазетто, Церлина и хор "Giovinette che fate all'amore"	
Ария Мазетто "Hò capito"	
Дуэтино Дон Жуана и Церлины "Là ci darem la mano"	
	Хор "Anno di Imeneo"
Ария Донны Эльвиры "Ah fuggi il traditor"	
Квартет "Non ti fidar, o misera"	Квинтет "Non vi fidate, o misere"
Ария Донны Анны "Or sai chi l'onore"	
Ария Дона Оттавио "Dalla sua pace"	
	Ария Лепорелло "Madamina, il catalogo è questo"
Ария Дон Жуана "Fin ch'han dal vino"	
	Дуэт Дон Жуана и Донны Анны "Con arte a questo loco", ("Non sperar")
Ария Церлины "Batti, batti, o bel Masetto"	
	Финал I "Lascia, indegno", ансамбль "Ah soccorso"
Финал I "Presto, presto"	

ОПЕРА МОЦАРТА	ОПЕРА КАРНИСЕРА
II акт	II акт
Дуэт Дон Жуана и Лепорелло "Eh via buffone"	
Терцет (Дон Жуан, Лепорелло, Эльвира) "Ah taci, ingiusto core"	
	Хор кабальеро "Silenzio vi prego"
Канцонетта Дон Жуана "Deh vieni alla finestra"	
Ария Дон Жуана "Metà di voi quà vadano"	
Ария Церлины "Vedrai, carino"	
	Ария Дон Жуана "Null'altro affetto"
Секстет "Sola, sola in bujo loco"	
Ария Лепорелло "Ah pietà Signori miei"	
Ария Дона Оттавио "Il mio tesoro intanto"	
	Ария Донны Анны "Oh qual giorno ferale"
Дуэт Церлины и Лепорелло "Per queste tue manine"	
Ария Донны Эльвиры "Mi tradì quell'alma ingrata"	
Дуэт Дон Жуана и Лепорелло "O statua gentilissima"	Терцет (Дон Жуан, Лепорелло, Командор) "Di rider finirai pria dell'aurora" (ариозо Лепорелло "O statua gentilissima")
	Ария Дона Оттавио "No temer, mio caro bene"
Ария Донны Анны "Non mi dir, bell'idol mio"	
Финал II "Già la mensa è preparata"	Финал II "Già la mensa è preparata"
Финал II "Don Giovanni, a cenar teco"	Финал II "Don Giovanni, a cenar teco"

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аберт Г. В. А.* Моцарт. Часть вторая, книга вторая: 1787–1791. Второе изд. М.: Музыка, 1990.
- Мартынов И.* Музыка Испании. М., 1977.
- Babiloni D. M.* Ramón Carnicer o la pervivencia del italianismo en la ópera española del siglo XIX. URL: <http://www.mundoclasico.com>
- Beghelli M.* The Dramaturgy of the Operas // The Cambridge Companion to Rossini / Ed. by E. Senici. Cambridge University Press, 2004.
- Budden J.* Opera Semiseria // The New Grove Dictionary of Opera. In 4 vols. / Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London, 1998.
- Casares E.* Carnicer el retorno de un gran lírico // <http://www.elcultural.es>
- Casares Rodicio E.* La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales // La música española en el siglo XIX / Ed. Casares Rodicio E., Alonso Gonzalez C. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- Cobo A.* “Laura y Don Gonzalo”: The First Spanish Opera. URL: <http://www.superopera.com>
- Historia de la musica española. 5. Siglo XIX / Carlos Gómez Amat. Madrid, 1984.
- Jacobshagen A.* Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München, 2005.
- Kimbell D.* Italian Opera. Cambridge, 1991.
- Pagán V., de Vicente A.* Catálogo de obras de Ramón Carnicer. Madrid, 1997.
- Powers H. S.* “La solita forma” and “The Uses of Convention” // Acta Musicologica. Vol. 59, Fasc. 1. Jan.–Apr., 1987.
- Stevenson R.* Carnicer (y Battle) Ramón // The New Grove Dictionary of Opera. In 4 vols. / Ed. by S. Sadie. Vol. 1. London, 1998