

Л.В. Кириллина  
Larissa V. KIRILLINA

**ВОЗВРАЩЕНИЕ «ИДОМЕНЕЯ»:  
БЫТОВАНИЕ ОПЕРЫ В. А. МОЦАРТА  
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА**

**THE RETURN OF *IDOMENEO*: MOZART'S OPERA IN THE MUSICAL  
CULTURE OF THE LATE 18TH AND EARLY 19TH CENTURY**

**Аннотация.** Опера Моцарта «Идоменей», успешно поставленная в Мюнхене в 1781 году, при жизни композитора прозвучала лишь один раз, в частном спектакле 1786 года в Вене. О непростой сценической судьбе «Идоменея» говорится, в частности, в недавнем издании: *Mozart Studien Band 28: Mozarts "Idomeneo"*. Hrsg. M. H. Schmid. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2021. Однако автор доклада рассматривает проблему в ином ракурсе, выявляя бытование «Идоменея» в музыкальной культуре 1791 — начала 1810-х годов на разных уровнях и в разных вариантах. Благодаря изданиям трех вариантов клавирусцуга (1797, 1798, 1799) и партитуры (1806) музыка «Идоменея» стала доступной, а некоторые номера завоевали популярность. Наряду с немногими сценическими постановками (Кассель, 1802; Вена и Берлин, 1806; Штуттгарт, 1810), «Идоменей» звучал в концертах как частично (увертюра, отдельные арии и ансамбли), так и целиком (Прага, 1792; Франкфурт-на-Майне, 1806; Лейпциг, 1811–1812). Фрагменты из «Идоменея» иногда использовались в театральных постановках на другие сюжеты («Кориолан» Г. Й. фон Коллина, «Каллироэ» А. Филистри). Таким образом, опера, которая ставилась очень редко и обычно разочаровывала публику, вовсе не принадлежала к забытым произведениям и возбуждала прежде всего музыкальный интерес. Анализ имен и биографий музыкантов, исполнявших «Идоменея» полностью или во фрагментах, показывает, что поначалу это были родные и друзья Моцарта (жена Констанца, ее сестра Алоизия Ланге, Йозефа Душек), а также певцы, знавшие Моцарта и работавшие с ним (сестры Кристиана и Доротея Кайльхольц, Мария Маркетти Фантоцци); но в 1810-х годах к ним присоединились также почитатели Моцарта, не входившие в его круг общения. Мнение знатоков создавало высокую репутацию «Идоменея» как юношеского шедевра Моцарта, что впоследствии привело к прочному возвращению оперы в театральный репертуар.

**Ключевые слова:** Моцарт, Идоменей, опера-серия, музыкальный театр, Констанца Моцарт, Бетховен, Лейпциг, Вена, музыкальная практика начала XIX века

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Кириллина Л. В. Возвращение «Идоменея»: бытование оперы В. А. Моцарта в музыкальной культуре конца XVIII — начала XIX века // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 77–89. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-077-089>

**Abstract.** The opera *Idomeneo*, which was successfully staged in Munich in 1781, was performed only once during the composer's lifetime, in a private performance in Vienna in 1786. The complex stage history of *Idomeneo* is discussed, in particular in the recent publication *Mozart Studien Band 28: Mozarts 'Idomeneo.'* Hrsg. M. H. Schmid. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2021. However, this essay takes a different view, shedding light on the musical culture of the time period from the year 1791 to the early 1810s, covering different levels and modifications of *Idomeneo*. As the result of the publication of three versions of the piano-vocal score (1797, 1798, 1799) and the orchestral score (1806), the music of *Idomeneo* became commonly accessible and some fragments of it gained popularity. Along with a small number of stage productions (Kassel, 1802; Vienna and Berlin, 1806; Stuttgart, 1810), *Idomeneo* was performed in concerts both in part (the overture, a few arias and ensembles) and in full (Prague, 1792; Frankfurt am Main, 1806; Leipzig, 1811–1812). Fragments from *Idomeneo* were sometimes used in theatrical productions on other plots (*Coriolan* by Heinrich Joseph von Collin and *Callirhoe* by Antonio de Filistri). Thus, the opera, which was produced rarely and usually disappointed the audiences, did not pertain to neglected works and aroused mostly purely musical interest. An analysis of the names and biographies of the musicians who performed *Idomeneo* in full or in fragments shows that at first these were Mozart's relatives and friends (his wife Constanza, her sister Aloysia Lange, his friend Josefa Dušek) and singers who knew Mozart and worked with him (the sisters Christiana and Dorothea Keilholz, Maria Marchetti Fantozzi), but in the 1810s among the performers there were also admirers who did not belong to Mozart's close circle. The opinions of connoisseurs created a high reputation for *Idomeneo* as Mozart's early masterpiece, which subsequently led to a lasting return of the opera to the theatrical repertoire.

**Keywords:** Mozart, *Idomeneo*, opera *seria*, musical theatre, Constanze Mozart, Beethoven, Leipzig, Vienna, musical practice of the early 19th century

#### «ИДОМЕНЕЙ»: ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ

Опера «Идоменей, царь Критский», увенчавшая ранний период творчества Вольфганга Амадея Моцарта и поставленная в январе 1781 года в придворном театре Мюнхена, была чрезвычайно дорога композитору. По свидетельствам современников, он ценил ее практически наравне с «Дон Жуаном» [5, с. 253, 257]. Композитор мечтал увидеть «Идоменей» на сцене венского придворного Бургтеатра, но это по разным причинам оказалось невозможным. Друзья и поклонники Моцарта из числа венских аристократов устроили 13 марта 1786 года приватное исполнение «Идоменей» во дворце князя Карла Ауэрсперга. Для этого единственного исполнения Моцарт сделал новую редакцию оперы, добавив несколько номеров и заменив в партии Идаманта кастрата тенором.

После смерти Моцарта «Идоменей» отнюдь не канул в Лету. Материалы по истории издания оперы и ее исполнений содержатся, в частности, в специальном выпуске *Mozart Studien* за 2021 год [16, S. 15–22]. Однако настоящая

статья лишь отчасти соприкасается с этим трудом. Мы ограничимся более узким периодом — от смерти Моцарта до 1811–1812 годов. На примере этого двадцатилетия, в течение которого происходил переход от классической эпохи к романтической, будет рассматриваться процесс постепенного проникновения «Идоменея» в музыкальную практику на самых разных уровнях, включая разные виды театрального искусства.

Важную роль в судьбе «Идоменея» сыграли люди из ближайшего окружения Моцарта: его жена Констанца и друг семьи, аббат и композитор Максимилиан Штадлер, который помогал Констанце разбирать архив покойного мужа. К числу поклонников «Идоменея» принадлежали и другие родственники Моцарта. Это чета Ланге (сестра Констанцы — примадонна придворной оперы Алоизия Ланге, и ее муж, выдающийся актер Йозеф Ланге, а также, вероятно, другая сестра, Йозефа Хофер, во втором браке Майер, первая Царица ночи в «Волшебной флейте»).

После смерти мужа Констанца, обладавшая хорошим сопрано, но никогда ранее не выступавшая публично (кроме исполнения сольной партии в Мессе *c-moll* в 1783 году в Зальцбурге), начала карьеру концертирующей певицы. Иногда вместе с ней ездила на гастроли ее знаменитая сестра Алоизия Ланге. Репертуар Констанцы обращал на себя внимание подчеркнутой серьезностью. Помимо прочего, Констанца вставляла в программы номера из «Идоменея» [1, с. 419]. По-видимому, она пела в концертах в числе прочего и арию Илии из второго акта, *Se il padre perdei*, которую очень ценил сам Моцарт [5, с. 257]. Любовь Констанцы к этой опере была настолько сильна, что, устроив в 1805 году в Вене концерт своего сына, 13-летнего Франца Ксавера (Вольфганга Амадея-младшего), Констанца составила почти всё второе отделение из фрагментов «Идоменея», и лишь последним номером значились фортепианные вариации Моцарта-сына на тему менуэта из «Дон Жуана». В прессе отмечалось, что Марш жрецов из «Идоменея» был бисирован по требованию публики [7/1805, S. 504].

Другая нить тянулась из Праги, где жила приятельница Моцарта, певица Йозефа Душек. Она также исполняла в концертах фрагменты из «Идоменея». Более того, как установила Милада Йонасова, Душек организовала концертное исполнение оперы в 1792 году в Театре Ностица (Театре Сословий) в Праге и выделила средства на первое издание клавира (Лейпциг, *Schmidt und Rau*, 1797 [16, S. 19]). Автором переложения был пражский органист Иоганн Венцель, оно получило в Праге известность примерно с 1795 года [14, p. 128]. В Страховом монастыре, где Моцарт играл на органе, сохранилась рукописная копия партитуры «Идоменея», и 13 номеров из оперы, которые, по практиковавшемуся в Чехии обычаю, исполнялись в церквах, будучи подтекстованы латинскими текстами — эти источники выявила Йонасова [10, S. 189–224; 11, S. 107–126].

Распространению «Идоменея» в конце XVIII – начале XIX века способствовало появление первых полных изданий оперы. Помимо упомянутого клавира Венцеля (1797), спонсированного Душек, в том же году издательством *Breitkopf und Härtel* был выпущен клавир в переложении Августа Эберхарда Мюллера, а в 1798 еще один клавир появился в боннском издательстве Николауса Зимрока [16, S. 21–22]. В 1799 году издательство *Breitkopf und Härtel* в рамках начатого издания Полного собрания сочинений Моцарта еще раз опубликовало «Идоменея» в виде клавира с итальянским и немецким текстом и отдельно – увертюру в переложении для фортепиано в четыре руки [7/1799, S. 86]. В 1806 году у Зимрока вышла в свет анонсированная годом ранее партитура «Идоменея» [7/1806, S. 47], а вслед за ней — переложение оперы для струнного квартета. Благодаря этим изданиям опера стала доступной как музыкантам-профессионалам, так и любителям, которые могли исполнить ее на фортепиано или камерным ансамблем.

#### ВОЗВРАЩЕНИЕ НА СЦЕНУ: КАССЕЛЬСКИЙ ОПЫТ

Первая попытка вернуть «Идоменея» на сцену была предпринята в Кассельском придворном театре. *Zeitung für die elegante Welt* сообщала 11 февраля 1802 года: «В первые дни наступившего года в Касселе с полным великолепием была поставлена опера Моцарта «Идоменей». Мнения о достоинствах этой музыки сильно разнятся. Знатоки и ценители композиции причисляют ее к шедеврам этого великого мастера наравне с «Дон Жуаном», а целый класс музыкантов, предпочитающих вятность итальянской мелодии немецкой гармонии, относятся к ней критически. Они считают, что стиль арий и речитативов противоречит стилю хоров; последние относятся не к оперному, а к церковному стилю. Дилетанты же в прямом смысле этого слова находят тут мало приятного; в произведении нет ни одной темы, которую потом захочется напевать, и, вдобавок к упреку в излишней серьезности, музыка страдает другим грехом — она чересчур длинна. <...> Очень скучно наблюдать, как в течение трех актов Идоменей борется с Нептуном, а чрезвычайно вялая любовная линия между Илией и Идамантом не позволяет удержать внимание публики. <...> «Идоменей» как таковой в этом представлении проигрывает, однако музыка Моцарта к «Идоменею» оказалась в выигрыше» [24/1802, S. 144].

В *Allgemeine musikalische Zeitung* от 17 февраля 1802 года была напечатана более развернутая рецензия на кассельскую премьеру, которая оценивалась как «очень удачная» (*mit viel Glück*), однако указывалось, что скромные возможности кассельского театра не позволили набрать ровный по силе состав солистов [7/1802, S. 342–343].

Благодаря этой рецензии мы знаем имена ведущих солистов и некоторые другие подробности. Так, в роли Электры выступила известная певица

Кристиана Магдалена Элизабет Хасслох, урожденная Кайльхольц (*Haßloch, geb. Keilholz*, 1764–1829), создавшая яркий сценический образ Электры (ее костюм, по свидетельству рецензента, подражал «греческим» нарядам леди Эммы Гамильтон), но нередко форсировавшая голос. Ее супруг, Карл Хасслох (1769–1829), обладавший голосом огромного диапазона, от баса-баритона до тенора, пел партию Идаманта. Младшая сестра Кристианы Хасслох, Доротея Кайльхольц, в замужестве Ваксмут (*Wachsmuth*), исполнившая партию Илии, удостоилась весьма благосклонного отзыва. Как ни странно, в рецензии совсем не упомянут певец, выступивший в заглавной партии Идоменея. Однако, судя по фамилиям певцов, можно предположить, что инициатива постановки «Идоменея» могла исходить от семей Хасслох и Ваксмут, причем, по иронии судьбы, как и на мюнхенской премьере 1781 года, в ролях героинь-соперниц выступили две сестры.

Как отмечал Декстер Эдж [8], сестры Кайльхольц неоднократно выступали ранее вместе в моцартовском репертуаре: так, в 1790 году в Мангейме они пели соответственно Констанцу (Кристиана) и Блонду (Доротея) в «Похищении из сераля», Донну Анну (Кристиана) и Церлину (Доротея) в «Дон Жуане», Сюзанну и Керубино в «Свадьбе Фигаро», причем в прессе отмечалось незаурядное актерское дарование старшей и живое вдохновенное исполнение младшей. По предположению Декстера Эджа, одним из мангеймских представлений «Свадьбы Фигаро» в 1790 году мог дирижировать Моцарт; по крайней мере, на репетициях он присутствовал, и значит, сестры Кайльхольц могут считаться носительницами аутентичной манеры исполнения его музыки [8].

Хотя в репертуаре Кассельского театра «Идоменей» не удержался, музыка оперы получала все большее распространение. Увертюра часто исполнялась в концертах и упоминалась в прессе наравне с моцартовскими увертюрами к «Милосердию Тита» и «Дон Жуану». В частности, юный Карл Мария фон Вебер (кузен Констанцы и ее сестер) открыл увертюрой к «Идоменею» свой концерт, состоявшийся 27 июля 1805 года в Бреслау (Вроцлаве) [21]. Сама опера приравнивалась некоторыми критиками к самым смелым и причудливым (*wildesten*) симфониям Моцарта [7/1798, S. 54], [7/1800, S. 30]. Видимо, в ней сильно ощущалось прежде всего инструментальное начало.

#### ДВЕ «КАЛЛИРОИ»

Музыка «Идоменея» проникала и в драматический театр. В Берлине 3 марта 1805 года была поставлена «феспийская трагедия» придворного поэта Антонио Филистри «Каллироя» [9]. Под «феспийской трагедией» автор понимал возвращение к архаическим временам греческого поэта Фесписа, когда в представлении участвовали лишь два актера и хор. «Каллироя» ставилась как бенефис примадонны королевского театра, актрисы и певицы Марии Маркет-

ти-Фантоцци, которая фактически создала моноспектакль, сыграв заглавную и единственную роль (вторая роль в пьесе была сделана мимической). Маркетти-Фантоцци, как известно, была первой Вителлией в «Милосердии Тита» Моцарта в 1791 году в Праге, то есть тоже лично знала композитора и работала с ним. В представлении «Каллирои» была использована увертюра к «Идоменею»; остальные музыкальные номера, в числе которых были хоры, сочинил местный музидиректор Йозеф Август Гюрлик (1761–1817). Переключки возникли вследствие некоторых сюжетных параллелей между «Идомеенем» и «Каллироей». В обоих произведениях фабула вращается вокруг предстоящего кровавого жертвоприношения, только в «Каллирое» жертвой должна стать героиня, гордая царевна, отвергшая любовь Кореза, жреца Диониса, и навлекшая на свой народ гнев бога. Корез не в силах пронзить грудь возлюбленной, и приносит в жертву себя; раскаявшаяся Каллироя также кончает жизнь самоубийством [9, с. 138–140]. Поразительно сходны также слова Илии, готовой умереть вместо Идаманта (*La vittima io sono*) и Каллирои (*La vittima son io*). Год спустя трагедию на эту же тему создал Иоганн Август Апель, и его «Каллироя» настолько понравилась Бетховену, что тот в 1809 году даже захотел положить некоторые ее фрагменты на музыку [2, с. 377]. На фронтисписе «Каллирои» Апеля изображена финальная сцена: тела Кореза и Каллирои на фоне хора и храма-ротонды. Эта гравюра напоминает эскиз декорации к сцене в храме из мюнхенской премьеры «Идоменея» 1781 года (декоратор — художник из семьи Квальо). Показательно, что в опере Моцарта, принадлежащей Веку Просвещения, развязка оказывается благополучной — Илия и Идамант не гибнут, а в обеих «Каллироях», пьесах раннеромантической эпохи, она подчеркнута трагическая.

#### «ИДОМЕНЕЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА

Влияние «Идоменея» на творчество Бетховена — отдельный, пока не разработанный сюжет, в котором много неясностей. Еще в юности, в Бонне, Бетховен общался с выдающейся дилетанткой графиней Анной Марией Гортензией Хатцфельд (1760–1813), певицей и пианисткой, исполнившей партию Электры в приватном венском представлении «Идоменея» в 1786 году (о Хатцфельд см. подробно в очерке Михаэля Ладенбургера [13]). Неизвестно, пела ли она арии из этой оперы в Бонне, но с высокой вероятностью можно предположить, что так и было: до появления первых изданий «Идоменей» считался изысканным раритетом. В Вене Бетховен вращался среди людей, тесно связанных с Моцартом узами родства (помимо Констанцы, это его свояченица Йозефа и ее второй муж, певец и режиссер Себастьян Майер, а также уже упоминавшийся актер Йозеф Ланге). Хотя в литературе о Бетховене об этом практически не пишут, вряд ли можно сомневаться, что для Бетховена было очень важно войти в круг моцартианцев, который составляли не

только родственники композитора, но и музыканты, которые с ним работали в Вене [3, с. 128–139].

Вероятно, поэтому с «Идоменеем» оказалась причудливым образом связана увертюра Бетховена к одноименной трагедии Генриха Йозефа фон Коллина «Кориолан». Трагедия была поставлена в венском Бургтеатре в 1802 году, напечатана в 1804 и достигла пика популярности в 1804–1805 годах. Заглавную роль играл Йозеф Ланге, а аббат Штадлер по просьбе Коллина составил музыкальные антракты к спектаклю из фрагментов «Идоменея» (к сожалению, неизвестно, каких именно) [23, S. 64]. Можно предположить, что звучала и увертюра к «Идоменею». В этих условиях в увертюре Бетховена, очевидно, большой необходимости не было, и вряд ли она вообще исполнялась в театре во время редких возобновлений «Кориолана» Коллина после 1807 года (один спектакль состоялся в 1814 году в бенефис уже весьма пожилого Ланге). В афишах «Кориолана» никаких указаний на музыку к спектаклю нет.

Однако, создавая свою увертюру, Бетховен мог ориентироваться на увертюру к «Идоменею», исключительно смелую по форме, гармонии и тематическому развитию. В 1805 году Бетховен несомненно знал всю музыку к «Идоменею», поскольку клавиш этой оперы упоминается в его письме к графине Жозефине Дейм от февраля этого года [2, с. 249]. В это время Бетховен иногда устраивал у себя дома музыкальные собрания, где в камерной обстановке исполнялись крупные оперные и ораториальные произведения. Вероятно, в этом кругу неоднократно обсуждалась мысль о необходимости вернуть «Идоменея» на сцену.

#### ВЕНСКИЙ И БЕРЛИНСКИЙ СПЕКТАКЛИ 1806 ГОДА

В апреле 1806 года «Идомей» прозвучал в концерте в городском театре во Франкфурте-на-Майне [7/1806, S. 483–484]. Это был бенефис капельмейстера Карла Йозефа Шмитта (1760–1818; настоящее имя — Филипп Йозеф Бальднер [22]). Выбор Шмитта был явно не случайным. С конца XVIII века во Франкфурте звучали некоторые оперы Моцарта, а в оркестре работали музыканты — выходцы из мангеймской и мюнхенской капеллы. Тепло отозвавшись о концертном исполнении «Идоменея», критик *AMZ* выразил пожелание увидеть оперу поставленной на сцене.

Эта мечта осуществилась в том же 1806 году, причем в двух разных городах, в Вене (13 мая) и в Берлине (3 августа). В обоих случаях опера давалась на немецком языке в переводе, выполненном поэтом венских придворных театров Георгом Фридрихом Трейчке (впоследствии — автором третьей версии либретто бетховенского «Фиделио», 1814). Фактически это был не собственно перевод, а переработка, что видно по печатным изданиям либретто. Изменения были внесены и в партитуру Моцарта.

Венская премьера состоялась на сцене Кернтнертеатра. «Идоменея», вероятно, ставил Фридрих Себастьян Майер, второй муж Йозефы Вебер, служивший не только певцом, но и режиссером придворного театра (он же поставил в апреле 1806 года в театре Ан дер Вин вторую редакцию «Фиделио», в которой сам пел партию Пицарро). Майер очень гордился своим родством с Моцартом, хотя женился на его свояченице лишь в 1797 году, когда композитора уже не было в живых. В «Идомеене» Майер не пел; состав исполнителей известен по афише, хранящейся в Австрийской национальной библиотеке [19]. Партия Идоменея была транспонирована, в этой роли выступил баритон Иоганн Михаэль Фогль (1768–1840), который позднее прославился как «шубертовский» певец. В партии Идаманта был занят лучший тенор тех лет Вильгельм Элерс (1774–1845). Илию пела двадцатилетняя Антония Лаухер (1786–1871), Электру — девятнадцатилетняя Марианна Маркони (в замужестве Шёнбергер, 1785–1882). В небольшой роли жреца Нептуна выступил бас Игнац Зааль (1761–1836) — певец, лично знавший Моцарта; партия Жреца также была, по-видимому, транспонирована (в оригинале она написана для тенора). Имя дирижера не указано.

Как выглядели декорации, неизвестно, эскизы костюмов тоже либо не сохранились, либо недоступны. Однако на сайте венского Театрального музея [19] представлены эскизы аналогичных сценических костюмов того же периода, по которым можно судить о примерной стилистике постановки «Идоменея»: это Фогль в образе Ореста из «Ифигении в Тавриде» Глюка (1807–1808) — аналог возможного образа Идаманта и Ланге в роли тирана Сиракузского из постановки 1813 года — вероятный аналог образа Идоменея. В то время господствовал принцип условного историзма: античные сюжеты давались в костюмах и антураже, соответствующих общим представлениям об античности, греческой или римской; вряд ли воспроизводилась более архаическая стилистика.

Успеха спектакль не имел. Критик *AMZ* отчасти усматривал причину в самих свойствах партитуры «Идоменея», созданной тогда, когда Моцарт, якобы, «еще не знал театра и потому зачастую не достигал нужного эффекта». Но основную вину рецензент возлагал на посредственное исполнение, в котором недоставало ни точности, ни усердия, и лишь Фогль в роли Идоменея произвел на публику хорошее впечатление [7/1806, S. 586–587]. Состоялось лишь четыре представления, 13, 14 и 29 мая и 30 июня 1806 года. В репертуаре театра «Идоменей» не удержался, однако все-таки венская публика смогла услышать произведение целиком, причем в сценическом воплощении.

3 августа того же года «Идоменей» был поставлен в Берлине, также с немецким текстом Трейчке, и на сей раз отзыв в прессе был весьма благоприятным [24/1806, S. 792]. Очевидно, этому событию придавали общественную важность, пытаясь представить итальянскую оперу Моцарта как явление не-

мецкого музыкального театра. Перед спектаклем вдохновенную речь произнес интендант придворного театра, видный драматург и актер Август Вильгельм Иффланд. Состав солистов также, судя по всему, был сильным. Партию Идоменея пел бас-баритон Иоганн Кристиан Франц (1762–1814), в ролях Идаманта и Электры выступили супруги Ойнике, Фридрих (1764–1844) и Тереза (1774–1849), Илию пела «мадам Мюллер» — певица и актриса Марианна Мюллер (урожденная Хельмут, 1772–1851).

Но и берлинский спектакль оказался недолговечным, хотя в данном случае вмешались военно-политические обстоятельства: осенью 1806 года Пруссия потерпела сокрушительное поражение от Наполеона, Берлин был взят французами, а королевская семья надолго отправилась в эмиграцию. В таких условиях было не до оперных премьер.

Тем не менее даже после трех не вполне успешных по разным причинам сценических постановок (Кассель, 1802; Вена и Берлин, 1806) «Идоменей» продолжал привлекать к себе внимание. В Лейпциге 27 января 1808 года состоялся концерт памяти Моцарта, в программу которого, в частности, был включен хор из третьего акта «Идоменея», подтекстованный словами траурной «Нении» Фридриха Шиллера [7/1808, S. 252]. В переводе Михаила Ларионовича Михайлова (1857) эти строки звучат так:

Видишь: боги рыдают и плачут богини Олимпа,  
Что совершенному — смерть, смерть красоте суждена.  
Даже и песнью печали славно в устах быть любимых;  
Только ничтожное в Орк сходит без звуков любви.

[4, с. 144–145]

Поклонникам Моцарта явно не хотелось, чтобы в Орк сошло и любимое творение их кумира, «Идоменей».

14 ноября 1810 года состоялась постановка «Идоменея» в придворном театре в Штутгарте. Самуэль Шик реконструировал историю этой постановки по архивным материалам [17, S. 225–260], однако отзывы в прессе были чрезвычайно лаконичными и небрежными; судя по всему, спектакль успеха не имел, а музыка, как выразился рецензент *Morgenblatt für gebildete Stände*, «вряд ли будет иметь успех, сравнимый с другими произведениями этого волшебника звуков». [15, S. 1124].

#### КОНЦЕРТЫ КАМПАНЬОЛИ

В Лейпциге зимой и весной 1811–1812 года в серии абонементных концертов, организованных скрипачом и композитором Бартоломео Кампаньоли (1751–1827), прозвучала вся опера, разбитая на акты: по акту в каждом концерте. При этом концерты шли не подряд (№№ 9, 16, 18), а наряду с актами «Идоменея» исполнялись инструментальные произведения.

Вряд ли можно сомневаться, что идея исполнения всего «Идоменея» могла исходить от Кампаньоли. Не будучи связан ранее с Моцартом, Кампаньоли

очень любил его музыку, о чем свидетельствуют, например, его собственные Вариации для двух скрипок ор. 7 на три темы Моцарта из опер «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». Отнюдь не все итальянские музыканты первой трети XIX века считали Моцарта великим оперным композитором; его музыка считалась в Италии слишком ученой и контрапунктической. Кампаньоли же, будучи скрипачом-виртуозом, поместил в своих программах по соседству с актами «Идоменею» произведения либо очень серьезные, либо блестящие, но не салонные по духу. В частности, 16-й концерт открылся Симфонией *Es-dur* (Ноб. I/103) Йозефа Гайдна, за которой последовали *Concertante* для двух скрипок с оркестром Родольфа Крейцера и увертюра «Фауст» лейпцигского музидиректора Иоганна Филиппа Кристиана Шульца (1773–1827). Затем с большим успехом был исполнен второй акт «Идоменея». Рецензент *AMZ* особо отметил пение юной Альбертины Кампаньоли (Илия) и Юлиуса Мюллера (Идоменей); последний произвел сильное впечатление труднейшей арией *Fuor del mar* [7/1812, S. 244]. Судя по упоминаемым в рецензиях начальных словам арий, опера исполнялась на итальянском языке. Однако неизвестно, пел ли Мюллер арию в полной или в упрощенной авторской редакции. Поскольку исполнение было концертным, Альбертина Кампаньоли исполняла обе женские партии, Илии и Электры [7/1812, S. 10]. Это свидетельствует о незаурядном мастерстве молодой певицы.

#### РЕЗЮМЕ

Все приведенные факты позволяют говорить о том, что не вполне удачная сценическая судьба «Идоменея» после мюнхенской премьеры 1781 года совсем не означала исчезновения оперы из непрерывно развивавшейся музыкальной и театральной культуры классической и раннеромантической эпохи. Огромную роль в распространении «Идоменея» сыграл личный энтузиазм целого ряда музыкантов, актеров и литераторов. На ранних этапах это были люди из моцартовского круга: родственники, друзья и исполнители, тесно связанные с композитором. Художественную ценность «Идоменея» признавали и «моцартовские» певцы, участвовавшие в исполнениях оперы в 1802–1812 годах. Кассельская премьера могла быть инициативой сестер Хасслох и Ваксмут (в девичестве Кайльхольц), в венском спектакле пел Игнац Зааль. Другие музыканты, не связанные с Моцартом, пропагандировали его оперу в силу личного к ней интереса (Карл Йозеф Шмидт, Бартоломео Кампаньоли). Не удержавшись на оперной сцене, музыка «Идоменея» фрагментами проникла и в драматический театр (постановка «Каллирои» Филистри и «Кориолана» Коллина), и в концертную практику (начиная с выступлений Констанцы Моцарт). К 1810-м годам исполнения в концертах целых актов или обширных сцени из «Идоменея» стало в Германии довольно привычным. Симфонизированный стиль «Идоменея» несомненно оказал влияние на Бетховена, а

особенности оперной драматургии — на молодого Вебера (в «Идоменею» использован прием сквозного мотивного развития, граничащий с веберовской лейтмотивной техникой).

Несмотря на все усилия моцартианцев 1790-х — начала 1800-х годов, ключей к сценическому решению этой оперы в романтическую эпоху найти не удалось. Жанр оперы-серия казался безнадежно устаревшим, античный мифологический сюжет — малоинтересным, музыка Моцарта — слишком сложной. В XIX веке опера ставилась очень редко (Мюнхен, 1845; Дрезден, 1854; Вена, 1879 [6, с. 168]). Настоящее возвращение «Идоменей» произошло только во второй половине XX века, когда эта ранняя опера Моцарта обнаружила невиданный потенциал для самых разных режиссерских и исполнительских трактовок.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. и коммент К. К. Саквы. М.: Музыка, 1985. Ч. 2. Кн. 2.
2. Бетховен. Письма. В 4 т. / сост. Н. Фишман, Л. Кириллина. М.: Музыка, 2011. Т. 1: 1787–1811.
3. Кириллина Л.В. Бетховен в моцартовском кругу // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена: сб. статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого / Российский институт истории искусств / отв. ред и сост. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2015. С. 126–149.
4. Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов / под ред. Н. В. Гербеля. СПб.: Императорская Академия Наук, 1857. Т. 1.
5. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.
6. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600–2000. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. Т. 1.
7. Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig). 1798, 1800, 1802, 1805, 1806, 1808, 1812. URL: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/newspaper/bsbmult00000037> (accessed: 05.02.2022).
8. Edge D. The Keilholz Sisters in *Die Entführung aus dem Serail* and *Don Juan* in Mannheim (6 & 13 Jun 1790) // Mozart: New Documents, ed. by Dexter Edge and David Black. [Digital Publication]. First published 28 Aug. 2019. URL: <https://doi.org/10.7302/Z20P0WXJ> (accessed: 05.02.2022).
9. Filistri A. Callirhoe: ein thespisches Trauerspiel. Berlin: C. S. Spener, 1805.
10. Jonášová M. Die Abschrift der „Idomeneo“-Partitur in der Sammlung des Strahov-Klosters zu Prag // Mozart-Studien. Tutzing: Schneider, 2005. Bd. 14. S. 189–224.
11. Jonášová M. Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts // Musicologica Brunensia 49, 2014, 2. P. 107–126.
12. Kutsch K.-J., Riemens L. Großes Sängerlexikon. 4-te Auflage. Bde 1–6. München: R. G. Saur Verlag GmbH, 2003.
13. Ladenburger M. Marginalien zu Beethoven und Russland. Neue Überlegungen zu Beethovens Einstieg in die Salons der Wiener musikliebenden Aristokratie und mögliche frühe Kontakte mit Russland. April 25, 2021 [Electronic source]. URL: <https://michaelladenburger.blogspot.com/2021/04/marginalien-zu-beethoven-und-russland.html> (accessed: 05.02.2022).
14. Libin K. L. Prague // Mozart in Context / ed. by Simon F. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 122–129.

15. Morgenblatt für gebildete Stände, 23.11.1810. URL: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1810/newspaper/bsbmult00000491> (accessed: 05.02.2022).
16. Mozart Studien. Band 28: Mozarts "Idomeneo", hrsg. M. H. Schmid. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2021.
17. Schick S. Die Stuttgarter Erstaufführung des "Idomeneo" // Mozart Studien. Band 14. Herausgegeben von Manfred Hermann Schmid. Wien: Hollitzer Verlag, 2005. S. 225-260.
18. Schilling G. Musikalisches Conversations-Handlexikon, Bd. 2. Mergentheim, 1842.
19. Theatermuseum Wien. Online-Sammlung. URL: <https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/> (accessed: 05.02.2022).
20. Theaterzettel der beiden k.k. Hoftheater und des k.k. priv. Theaters an der Wien und ihrer Nachfolgerinstitutionen, 13. Mai 1806. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?auid=wtz&datum=18060513&seite=1&zoom=33> (accessed: 05.02.2022).
21. Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/A032042> (Version 4.3.0 vom 1. Februar 2021) (accessed: 05.02.2022).
22. Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A001715.html> (accessed: 05.02.2022).
23. Wurzbach C. von. Biographisches Lexikon des Kayserthums Österreich. Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1878. Bd. 37.
24. Zeitung für die elegante Welt (Berlin). 1802, 1806. URL: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/newspaper/bsbmult00000487> (accessed: 05.02.2022).

## REFERENCES

1. Abert G. *W. A. Mozart*. [W. A. Mozart, transl. and commented by K. K. Sakva]. Part 2, vol. 2. Moscow: Muzyka, 1985. (In Russian translation).
2. *Bethoven. Pis'ma* [Beethoven. Letters]: In 4 volumes, vol. 1: 1787–1811. Moscow: Muzyka, 2011. (In Russian).
3. Kirillina L. V. *Bethoven v mozartovskom krugu* [Beethoven in the Mozart's Circle]. In: *Muzikal'noe iskusstvo v processah kul'turnogo obmena* [Musical Art in the Processes of Intercultural Interchange]: A Collection of Articles and Materials in Honor of Arkady Iosifovich Klimovitsky, ed. by G. V. Petrova. St. Petersburg: Russian Institute of Arts History, 2015, pp. 126–149]. (In Russian).
4. *Liricheskie stihotvoreniya Shillera v perevodah russkikh poetov* [Lyrical Poems by Schiller Translated by Russian Poets], ed. by N. V. Gerbel. Saint Petersburg, 1857. (In Russian).
5. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Mozart i ego vremena* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. (In Russian).
6. Muginshtejn M. L. *Hronika mirovoj opery. 1600–2000* [Chronicle of the world opera. 1600–2000]. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2005. (In Russian).
7. *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: 1798, 1800, 1802, 1805, 1806, 1808, 1812. <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/newspaper/bsbmult00000037> (accessed: 05.02.2022).
8. Edge D. The Keilholz Sisters in *Die Entführung aus dem Serail* and *Don Juan* in Mannheim (6 & 13 Jun 1790). In: *Mozart: New Documents*, ed. by Dexter Edge and David Black. First published 28 Aug. 2019. Available at: <https://doi.org/10.7302/Z20P0WXJ> (accessed: 05.02.2022).
9. Filistri A. *Callirhoe: ein thespisches Trauerspiel*. Berlin: C.S. Spener, 1805.
10. Jonášová M. Die Abschrift der "Idomeneo"-Partitur in der Sammlung des Strahov-Klosters zu Prag. In: *Mozart-Studien*, M. H. Schmid (ed.), Bd. 14, Tutzing: Schneider, 2005, S. 189–224.
11. Jonášová M. Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. In: *Musicologica Brunensia* 49, 2014, 2, pp. 107–126.
12. Kutsch K.-J., Riemens L. *Großes Sängerlexikon*. 4-te Auflage. Bde 1–6. München: R. G. Saur Verlag GmbH, 2003.

13. Ladenburger M. *Marginalien zu Beethoven und Russland. Neue Überlegungen zu Beethovens Einstieg in die Salons der Wiener musikliebenden Aristokratie und mögliche frühe Kontakte mit Russland*. April 25, 2021. Available at: <https://michaelladenburger.blogspot.com/2021/04/marginalien-zu-beethoven-und-russland.html> (accessed: 05.02.2022).
14. Libin K. L. Prague. In: *Mozart in Context*, ed. by Simon F. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 122–129.
15. *Morgenblatt für gebildete Stände*, 23.11.1810. Available at: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1810/newspaper/bsbmult00000491> (accessed: 05.02.2022).
16. *Mozart Studien*. Band 28: Mozarts “Idomeneo”, hrsg. M. H. Schmid. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2021.
17. Schick S. Die Stuttgarter Erstaufführung des “Idomeneo“. In: *Mozart Studien*. Band 14, hrsg. von Manfred Hermann Schmid. Wien: Hollitzer Verlag, 2005, S. 225–260.
18. Schilling G. *Musikalisches Conversations-Handlexikon*, Bd. 2. Mergentheim: Neue Buch- und Kunsthandlung, 1842.
19. *Theatermuseum Wien*. Online-Sammlung. Available at: <https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/> (accessed: 05.02.2022).
20. *Theaterzettel der beiden k.k. Hoftheater und des k.k. priv. Theaters an der Wien und ihrer Nachfolgerinstitutionen*, 13. Mai 1806. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aiaid=wtz&datum=18060513&seite=1&zoom=33> (accessed 05.02.2022).
21. *Weber-Gesamtausgabe*. Digitale Edition. Available at: <http://weber-gesamtausgabe.de/A032042> (Version 4.3.0 vom 1. Februar 2021) (accessed: 05.02.2022).
22. *Weber-Gesamtausgabe*. Digitale Edition. Available at: <https://weber-gesamtausgabe.de/A001715.html> – 18.08.21 (accessed: 05.02.2022).
23. Wurzbach C. von. *Biographisches Lexikon des Kayserthums Österreich*. Bd. 37. Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1878.
24. *Zeitung für die elegante Welt*. Berlin: 1802, 1806. Available at: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/newspaper/bsbmult00000487> (accessed: 05.02.2022).

**Кириллина Лариса Валентиновна**

доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ведущий научн. сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Larissa V. Kirillina**

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Foreign Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

[larissa\\_kir@mail.ru](mailto:larissa_kir@mail.ru)