

Вольфганг МОЦАРТ

ИЗБРАННАЯ
ПЕРЕПИСКА

ПЕРИОД СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ

«ИДОМЕНЕЙ»

1780—1781

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1958

Перевод писем,
вступительная статья и комментарии
Елизаветы Даттель
под редакцией
Е. Черной

Письма Вольфганга Моцарта впервые выходят в русском переводе отдельным изданием¹, а между тем — это ценнейшие документы о жизни и творчестве великого композитора.

Помимо интересных, а порой и очень важных сведений, освещающих его личность, письма дают представление и об эстетических взглядах Моцарта, особенно о его отношении к опере.

Моцарт не писал, подобно Глюку, пояснительных предисловий к своим операм, но ко многим из них такого рода «манифесты» легко составились бы из писем, написанных им к отцу и другим лицам.

И в этом отношении переписка с отцом по поводу оперы «Идоменей» благодаря систематичности изложенных здесь Моцартом мыслей об оперной драматургии — чрезвычайно значительна.

В этом первом выпуске полностью переведены все пятнадцать писем Вольфганга Моцарта, написанных из Мюнхена в период, когда создавал-

¹ Отрывки из писем Моцарта приводились: А. Улыбышевым, «Новая биография Моцарта», три тома, М., 1890; И. И. Коргановым, «Моцарт», СПб, 1911; И. Бэлзой, «Моцарт», Киев, 1941; Е. Берлянд-Черной, «Моцарт», Музгиз, М., 1956 и др.

ся «Идоменей»,— с 8 ноября 1780 по 18 января 1781. Для лучшего их понимания приведены и ответные письма его отца — Леопольда Моцарта и сестры Марии Анны (Наннерль), правда, с незначительными купюрами, касающимися главным образом повторяющихся бытовых мелочей. В письмах сестры опущен длинный перечень пьес, поставленных в зальцбургском городском театре труппой Эмануэля Шиканедера за то время, что Моцарт провел в Мюнхене.

Письма снабжены комментариями и примечаниями, разъясняющими эстетические взгляды Моцарта, и дополнены его высказываниями из писем других лет.

Из всех опер Моцарта «Идоменей» наименее известна у нас. Поэтому во вступительной статье к письмам этого выпуска ей посвящена особая глава, являющаяся доступным и подробным путеводителем по опере, она в то же время дает историческое обоснование особенностей музыкальной драматургии.

Своеобразие эпистолярного стиля композитора очень усложняет перевод его писем. Моцарт нередко употребляет диалекты, жаргон, обильно пользуется французским и итальянским языками, а иногда и латинским¹. При этом он так же мало заботится о правилах грамматики, как и в родном языке, и германизирует иностранные слова иногда самым неожиданным образом.

¹ То, что речь Моцарта изобилует итальянскими и французскими выражениями и словами (в Австрии и вообще приняты галлицизмы), объясняется не только модой того времени, принятой больше всего в придворных кругах и особенно в Вене, но и влиянием многочисленных путешествий Моцарта по разным европейским странам.

Все итальянские тексты переведены Л. А. Вершининым.

Если иностранные слова в письмах Моцартов не германизированы, то они приводятся на том же языке, какой употребляют Моцарты, а перевод их дается в сносках, причем часто повторяющиеся в письмах слова, как *à propos*, *adieu*, *charmant* и т. п., переводятся только при первом их упоминании.

Пунктуация в письмах Моцартов, в известной мере характерная для того времени, все же очень индивидуальная (особенно у Вольфганга Моцарта)—по возможности сохранена. Это касается главным образом знака тире, очень часто применяемого Моцартом с разным назначением.

В переписке иногда встречаются отчеркивания, отделяющие абзацы и фразы, они как бы заменяют числа, которые ставятся при перечислениях разных вопросов (см. письмо Леоп. Моцарта от 18 ноября 1780).

Заканчивая письмо, Моцарт большей частью делает сбоку приписки, причудливо располагая строчки и слова. Такое расположение мы старались сохранить.

В настоящем выпуске примечания к письмам не обозначены цифрами, они следуют соответственно тексту письма, каждое начинается словом или фразой, к которым оно относится.

Квадратные скобки в авторском тексте принадлежат Моцарту, круглые — переводчику.

Перевод писем сделан по пятитомному изданию под редакцией Людвиг Шидермайера (*Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Schidermair, München und Leipzig, bei G. Müller, 1914*) и сверен с неоконченным изданием писем Моцарта 1942 года (*Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Am. Mozarts, herausgegeben von Erich H. Müller von Asow, Berlin, 1942*). Из этих изданий приведены и некоторые примечания.

ПИСЬМА МОЦАРТА

(краткий обзор)

Письма Вольфганга Моцарта очень своеобразны по манере изложения; они похожи на непринужденный разговор, беззаботно записанный на бумаге. Обороты по своему строю ближе к устной, чем к письменной речи; пунктуация скорей основана на разговорных интонациях, акцентах, паузах, чем на синтаксических правилах. Словом, Моцарт пишет, как говорит. Образный, подчас сочный и крепкий язык его пересыпан шутками, добродушными, насмешливыми, а то и фривольными¹.

Просто и всегда искренно делится он радостями, огорчениями, событиями своей жизни, впечатлениями — всем, что его занимает, о чем он думает. В живой, выразительной интонации писем нередко слышится монолог, в котором высказываются важные идеи, звучат обличения, жалобы, гнев, раскрываются мечты. Некоторые письма по интимности мыслей и чувств напоминают исповедь, страстную, с клятвами, уверениями и слезами. А рядом — признания, написанные в ироническом или шутливом тоне. Если Моцарт полемизирует со своим адреса-

¹ Подобные вольности и грубоватые натуралистические шутки в то время были в обиходе у самых культурных людей. Как подтверждают многочисленные эпистолярные материалы того времени (вторая половина XVIII века), стиль этот распространен был во всех кругах общества. Отто Роммель в своем исследовании о старовенской народной комедии видит в нем влияние народного театра, с крепкими шутками, словечками и выражениями (частыми и в переписке Моцартов). Роммель приводит письма Моцартов как пример того, что этот фривольный народный дух проникал и в высококультурные семьи. (O. Rommel, *Die alt-wiener Volks Komödie*, Wien, 1954, S. 283¹⁵³).

том, то тут же пишет возможные ответы и возражения и тогда в письмо вплетается оживленный диалог с репликами в сторону. Характер Моцарта легко определить по письмам: он не замкнут по натуре, к тому же прямо говорит о том, что любит или ненавидит.

Мы узнаём, как относился Вольфганг Моцарт к знати. Возможно, некоторые все еще представляют себе великого композитора «галантным кавалером» в пудренном парике, в нарядном шелковом камзоле, почтительно склоняющимся к руке любого курфюрста. Таков был придворный этикет в те времена. Но из писем выясняется, что Моцарт держался с аристократами вежливо, но независимо, гордо, смело, а бывал даже груб, когда вельможа этого заслуживал, — таков он в столкновениях с графом Зэу, мюнхенским театральным интендантом (см. письмо 27 декабря 1780), с зальцбургским владыкой графом Коллоредо или графом Арко, которого в ответ на нанесенное оскорбление собирался публично отколотить. Вольфганг всегда на страже своей чести, он уговаривает отца «не так уж бояться епископа» и его приближенных, «не так уж пресмыкаться... перед ними...» (см. письма периода разрыва отношения с зальцбургским епископом, Вена, 1781).

Как смел и пренебрежителен Моцарт в сатирических, метких характеристиках аристократов. Правда, такие высказывания в письмах зашифрованы от «недремлющего ока» цензуры часто способом акростиха (см. письма от 13 и 24 ноября 1780 и примеч. к ним), а иногда и иначе, но этот «эзопов язык» в те времена — тоже явление знаменательное; им пользовались многие не только в переписке, но и в литературе, особенно писатели «бури и натиска», восстававшие против произвола князей—

правителей «табакерочных государств», против распушенности нравов высшей знати. «Каждое замечательное произведение этой эпохи проникнуто духом протеста, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»,— пишет Энгельс¹.

В письмах Вольфганга Моцарта слышится тот же протест против деспотического, развращенного зальцбургского дворянства (столь ненавистного ему), против сословного неравенства. Неоднократно подчеркивает он свое право на свободу. Моцарт — человек большого сердца, страстный, чуждый сухого рационализма, истинный сын эпохи «бурных гениев».

Не случайно в его высказываниях о драматургии так много общего с новаторской эстетикой театра времен «бури и натиска», с идеями Лессинга,

¹ Ф. Энгельс, «Положение Германии» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Исследования статьи 1847/48. том V, стр. 7, ГИЗ, М.—Л., 1929).

Крайне важна для исторического понимания эпохи характеристика Германии второй половины XVIII в., данная здесь Энгельсом, которая может быть отнесена и к немецкой Австрии. Энгельс пишет: «Старая Германия в то время... состояла из бесчисленного множества мелких государств, королевств, курфиршеств, герцогств, эрц- и великих герцогств, княжеств, графств, баронств и вольных имперских городов, которые все были независимы друг от друга и подчинялись только власти императора или сейма (если была какая-нибудь возмужность, чего, однако, не было в течение сотен лет).

Независимость этих мелких государств шла так далеко, что... часть из них... вела открытую борьбу против своего собственного императора... Каждый мелкий князь был кровавым неограниченным деспотом для своих подданных. ...Почти невероятно, какие акты жестокости и произвола совершали эти надменные князья по отношению к своим подданным. Эти князья, проводившие время только в наслаждениях и дебоше, разрешали всякий произвол своим министрам и правительственным чиновникам, которые могли, таким образом, топтать ногами несчастный народ, не боясь наказания, при одном только условии наполнения казны сво-

подхваченными и развитыми молодыми «штюрмерами» — Гете, Шиллером, Ленцом, Клингером и другими. (Об этом см. и в характеристике драматургии моцартовского «Идоменея»). Его сближает с ними неизменное тяготение к народному театру и национальной самобытности искусства, а также отношение к Шекспиру, которого так страстно пропагандировали «штюрмеры».

Ценность писем Моцарта несомненна для всестороннего понимания его творческого облика и эстетических взглядов, они очень интересны и при изучении западноевропейской музыкальной культуры второй половины XVIII века.

Просто и свободно говорит в них Моцарт о собственных сочинениях, о своих концертах, анализирует чужие произведения и описывает выступления

их господ и доставления им неистощимого запаса красивых женщин для их гарема. Дворянство, которое не было независимо, но находилось под властью какого-нибудь короля, епископа или князя, обыкновенно относилось к народу с большим пренебрежением, чем к собакам, и выжимало возможно больше денег из труда своих крепостных, ибо рабство было тогда обычным делом в Германии... Не было образования, средств воздействия на умы масс, свободы печати, общественного мнения, не было сколько-нибудь значительной торговли с другими странами; везде только мерзость и эгоизм — весь народ был проникнут низким, раблепным, гнусным торгашеским духом. Все прогнило, колебалось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому что в народе не было такой силы, которая могла бы смести разлагающиеся трупы отживших учреждений.

Единственную надежду на лучшие времена видели в литературе. Эта позорная политическая и социальная эпоха была в то же самое время великой эпохой немецкой литературы. Около 1750 г. родились все великие умы Германии: поэты Гете и Шиллер, философы Кант и Фихте, а лет двадцать спустя — последний великий немецкий метафизик Гегель...» (та же статья, стр. 4, 5, 6, 7).

исполнителей, высказывая свое мнение о них. Он беспощадно осмеивает в письмах «пустых» виртуозов всех видов искусства, независимо от их прославленности. Для него все эти певцы, скрипачи, клавиристы — только «мастера» и «производители» пассажей, рулад, трелей и другой мишуры, «пустые механики», «искусные ловкачи», лишенные сердца. Моцарт требует, чтобы исполнение отражало большие чувства и мысли. Играть музыку нужно «так, чтобы думали, будто это сам сочинил тот, кто играет» (см. письмо от 17 января 1778).

Так как артистические путешествия Моцарта начались очень рано (1762) и продолжались до последних месяцев его жизни (1791), то в письмах много суждений и впечатлений о музыке и музыкантах разных стран и городов.

Его отзывам с детских лет присущи критическая меткость и самостоятельность¹, а в высказываниях с самых ранних времен проявляется художник-реалист.

Письма Вольфганга Моцарта охватывают период с 1769 по 1791. Круг адресатов невелик, главным образом семья: отец Леопольд Моцарт², му-

¹ В этом отношении очень интересен отзыв шестилетнего Вольфганга, прослушавшего игру знаменитого скрипача-виртуоза Эссера: «...он играет корошо, но слишком много вытворяет, лучше бы он играл то, что написано» (см. письмо Леопольда Моцарта от 7 декабря 1780).

² Леопольд Моцарт родился в 1719 в Аугсбурге, в семье ремесленника (отец его и братья были переплетчиками). Собственными силами, упорством и трудом вышел он на иную дорогу, поступил в университет и стал заниматься музыкой. В Зальцбург переехал 18-ти лет, будучи студентом, но через несколько лет (в 1743) уже поступил в придворную капеллу «четвертым» скрипачом оркестра, а позднее и учителем игры на скрипке мальчиков зальцбургской придворной капеллы.

зыконт по профессии, мать Мария Анна Моцарт, сестра Мария Анна, именованная дома Наннерль, и «кузинушка» — («Bäsle») — Мария Анна Текла Моцарт.

Родители по характеру были противоположны: мать — простодушная, живая, веселая и мало практичная, отец — сдержанный, несколько аскетичный благодаря трудной, полной лишений жизни с очень раннего возраста. Он был строг, требователен и склонен к назидательному морализированию. Убежденный рационалист, воспитанный в подчинении целой системе правил как в сфере искусства, так и в сфере этической и социальной, Леопольд Моцарт не смог подчинить сына этой системе.

В отношениях с людьми отец придерживался строгой субординации лиц, ниже стоящих на общественной лестнице, лицам, выше стоящим. Вольфганг восставал против социального неравенства. Постепенно, с годами, как это видно из переписки, между ними возникли серьезные противоречия, вытекавшие не только из разности поколений и неравного таланта, но также из разности мировоззрения и характеров.

Леопольд Моцарт смиренно держал себя перед

В 1763 Леопольд Моцарт получил звание вице-капельмейстера зальцбургской придворной капеллы. В 1756 вышла его «Школа скрипичной игры», прославившаяся во всех европейских странах. (В России издана под названием: «Основательное скрипичное училище» г. Моцарта, пер. с немецкого посл. изд. СПб. имп. Ак. наук, 1801).

Как композитор он был мало известен. Писал дивертисменты, программные симфонические произведения («Крестьянская свадьба», «Езда на санях»), танцы, музыку на случаи празднеств, есть у него даже оперы, балеты и пантомимы. Некоторые его произведения были в то время изданы в Аугсбурге его другом Йог. Лоттером.

Леопольд Моцарт умер в 1787 в Зальцбурге.

зальцбургским епископом, боясь потерять трудную и плохо оплачиваемую службу. Вольфганг не мог примириться с деспотизмом графа Коллоредо и рвался из Зальцбурга.

Город этот по масштабам и уровню музыкальной жизни не удовлетворял Моцарта—композитора и исполнителя; тамошний придворный оркестр казался ему «таким грубым, таким непристойным и таким развращенным»; «порядочный человек с хорошим вкусом не может жить с такими людьми», — писал он отцу (см. письмо от 9 июля 1778)¹. Его не понимали и недостаточно признали там. «Для моего таланта (в Зальцбурге) нет никакого поощрения! Когда я играю или исполняется моя музыка, то происходит так, как если бы слушателями были сплошь столы и стулья», — пишет Моцарт (26 мая 1781). Лакейское положение музыканта при зальцбургском дворе было ему нестерпимо, он не мог примириться с ролью камердинера, часами ожидающего распоряжений в приемной епископа. «...я никогда не мог запомнить, что это и есть моя служба», — негодует он (письмо от 12 мая 1781), но остается только по настоянию отца, из любви к нему.

В письмах Вольфганга постоянно звучит иронически-пренебрежительная нотка по адресу епископа. В ответ на соболезнующую тираду отца

¹ Аберт в своем исследовании о Моцарте приводит весьма любопытную характеристику (принадлежащую одному из современников, путешественнику К. Рисбеку) жизни и нравов Зальцбурга в период правления епископа Коллоредо: «Властелин (Landesherr) ходит на охоту и в церковь, его приближенные ходят в церковь и на охоту, следующие по рангу едят, пьют и молятся, а весь низший класс молится, пьет и ест. Два последние класса любят открыто, два первых — тайно, все живут чувственно» (1790) (т. I, стр. 488).

о страданиях епископа, сильно порезавшего палец, Вольфганг издевается. Далеко не в изысканной форме выражает он свое отношение к епископскому декрету, по которому обязан вернуться в Зальцбург (16 декабря 1780): «...мне с каждым днем становится непереносимее... князь и заносчивое дворянство... я с удовольствием ожидал бы сообщения, что я ему больше не нужен».

Отец по-настоящему не понимал больших стремлений сына, не разделял его вольнолюбивых взглядов. Он хотел одного: чтобы Вольфганг не знал нужды и по мере возможности добивался славы.

Отнюдь не консервативный в искусстве, но и не враг рутины, Леопольд Моцарт, как человек практичный, настойчиво советовал сыну держаться в музыке «модного» направления, считаться со вкусами знатных заказчиков. Он не потворствовал смелому новаторству Вольфганга и стремился обуздать пылкость его порывов.

Переписка отца и сына представляет интерес исключительный: в спорах и разногласиях отчетливее вырисовывается образ великого композитора; важно и то, что Леопольд Моцарт — образованный музыкант и всякий разговор сына с ним о музыке принципиален и серьезен. Вольфганг делится с отцом своими планами, подробно описывает приемы композиции, высказывает различные теоретические соображения. Таковы письма из Мангейма и Парижа (1777—1779), из Мюнхена в период создания «Идоменей», из Вены (с 1781—1787).

С сестрой Вольфганга тоже связывали общие музыкальные интересы; хотя Наннерль была на пять лет старше, но довольно скоро она почувствовала себя «покорной ученицей» брата и всецело подчинилась его авторитету. В годы его жизни в

семье они много времени проводили вместе за клавиром; Вольфганг пишет музыку для Наннерль. В отсутствие брата она исполняет его скрипичные сонаты с виртуозами и любителями, посещающими их дом, разучивает его клавирные произведения. Одаренная исполнительница, Наннерль, вероятно, отказалась от собственного артистического пути, преклоняясь перед величием таланта Вольфганга.

Как видно из немногочисленных, правда, писем, Наннерль и Вольфганг доверяли друг другу юношеские тайны, у них был общий круг зальцбургских друзей и подруг, которым Вольфганг аккуратнo посылает приветы.

Живет ли он в Мюнхене, Мангейме, Париже, Вене, он не забывает о сестре, тревожится о ее личной жизни, стремится, чтобы она покинула Зальцбург и смогла выступать как клавиристка в том городе, где находится он сам. Ему хочется, чтобы она узнала его новых друзей и полюбила их так же, как он.

Переписка с двоюродной сестрой Марией Анной Теклой Моцарт началась после того, как Вольфганг с матерью на пути в Мангейм (1777) посетили Аугсбург, где она жила. Текла была на два года моложе Вольфганга, они как-то внезапно сдружились. Веселая, остроумная, жизнерадостная девушка в семье Моцартов называлась просто «Bäsle» — «кузинушка». С ней Вольфганг чувствовал себя товарищески просто и ей доверил свое горе, когда был отвергнут страстно любимой Алоизией Вебер. Он вызвал тогда «Bäsle» в Мюнхен как утешительницу и вместе с ней поехал в Зальцбург. Сохранилось девять его писем к «Bäsle», в большинстве шуточных, с забавными озорными вольностями, даже несколько необычными по отношению к молодой девушке.

Существенное место занимает в жизни и письмах Вольфганга Моцарта семья придворного мангеймского певца Фридолина Вебера. К одной из его дочерей — Алоизии (впоследствии известной певице) Моцарт в юности испытал глубокое чувство, оставшееся неразделенным. Знакомство их произошло в Мангейме в 1777. Об этой любви, как в сокровенном дневнике, можно прочесть в письмах Вольфганга к отцу (1777—1779). К самой Алоизии сохранилось лишь одно письмо на итальянском языке из Парижа от 30 июля 1778.

В 1782 Моцарт женился на младшей сестре Алоизии, Констанце. Письма к отцу (1781—1782) освещают этот счастливый и трудный период: Леопольд Моцарт решительно противился браку с Констанцей Вебер. Во многом помогла и уладила назревавшую ссору с отцом баронесса Вальдштеттен, дружившая с Моцартом. Несколько писем к ней проливают свет на отношения Констанцы и Вольфганга в ту пору.

Письма к жене относятся к последним годам его жизни (1789—1791), эти лирические, страстные страницы, полные необычайно откровенных признаний в любви, тревог о ее здоровье и жалоб на тоску в разлуке, чередуются с трагическими страницами мрачного отчаяния; оно охватывало Моцарта в пору безвыходных материальных невзгод. В год создания «Волшебной флейты» композитор посвящает жену в подробности своей работы над оперой и ее постановкой.

Среди писем к другим лицам и друзьям есть несколько очень значительных. Письмо на итальянском языке (1776) к европейски знаменитому музыкальному теоретику и ученому Джамбаттиста Мартини (прозванному современниками падре, то есть отец Мартини, и под таким именем вошедшему

в историю музыки) является кратким отчетом Вольфганга о работе и жизни в Зальцбурге своему высокопочтительному учителю. Во время первого пребывания в Италии (1770) 14-летний Вольфганг был представлен падре Мартини, а когда он приехал вторично в Болонью, то занимался с ним контрапунктом (есть и ответное письмо Мартини).

С волнением читаются письма Вольфганга Моцарта из Парижа (3 июля и 7 августа 1778) в Зальцбург к аббату Иозефу Буллингеру — домашнему учителю в доме графа Арко, близкому другу семьи Моцартов; первое, написанное через несколько часов после смерти матери, поражает глубиной мыслей и чувств, философским отношением к смерти, высказываемым 22-летним Моцартом.

Несколько писем из Праги (1787) к Готтфриду фон Жакен, написанных в то время, когда Моцарт создавал и ставил там свою оперу «Дон Жуан», являются ценнейшими документами, сохранившими высказывания композитора, сведения о постановке и успехе этого произведения. Моцарт связан был узами тесной и весьма содержательной дружбы со всей семьей выдающегося ботаника Николауса Иозефа фон Жакен с 1783 (в Вене); особенно — с младшим сыном — Готтфридом и дочерью Франциской — ученицей Моцарта по клавиру. Для нее написал он трио (1786, К. 498), или, как сам обозначил, «терцет для клавира, кларнета и альты» (на первом исполнении Моцарт играл партию альты).

Единственное письмо (на итальянском языке — 1 сентября 1785) к композитору Иозефу Гайдну касается шести струнных квартетов, законченных тогда Моцартом и посвященных с глубоким уважением старшему маститому другу (К.: 387, 421, 428, 458, 464, 465).

Весьма знаменательно письмо Моцарта (21 марта 1785) к лингвисту и поэту профессору Антону Клейну¹, который прислал ему из Мангейма свое либретто («Kaiser Rudolf von Habsburg»), предлагая написать немецкую оперу. С негодованием характеризует композитор плачевное состояние национального музыкального театра в Вене, ибо в нем господствуют иностранцы, к национальным талантам здесь относятся с пренебрежением вместо того, чтобы гордиться ими. Моцарт извиняется за горячность своего тона, за то, что так запальчиво излил накопившуюся горечь, вызванную, конечно, и сознанием собственного одиночества.

Трагическое положение, в котором находился Вольфганг Моцарт последние годы жизни, нельзя лучше понять, чем из его двадцати писем к масону Иоганну Михаилу Пухбергу (жившему в Вене). Время от времени (начиная с 1788 по 25 июня 1791), в самые безвыходные моменты, обращается композитор к «дорогому брату» по масонской ложе — с просьбой помочь, выручить, спасти... ссудив на время деньгами, в надежде, что возвратит их тотчас, как получит ожидаемый гонорар и положение его улучшится. Он мужественно верит, что это произойдет. Такова последняя «глава» писем великого композитора². Читая ее, чувствуешь от-

¹ Антон Клейн был автором либретто нашумевшего в то время немецкого национального зингшпиля «Günther von Schwarzburg» (1777) композитора Игнаца Гольцбауэра.

² Хронологически, по периодам, письма Моцарта распределяются следующим образом:

1. Из Италии: первое, второе и третье артистические путешествия вместе с отцом (1769—1773).

2. Из Вены: поездка с отцом для устройства при венском дворе — лето, осень 1773.

3. Из Мюнхена: поездка с отцом для постановки закон-

чаяние и гнев. Есть ли драма сильнее и страшней, чем жизнь Моцарта!

Публикуемые в первом выпуске письма Вольфганга Моцарта (и ответные его отца и сестры) относятся ко времени его пребывания в Мюнхене, где он написал и поставил оперу «Идоменей» (с 8 ноября 1780 по 18 января 1781).

В творческом пути композитора период создания «Идоменея» — переломный, и письма отражают многое важное в его формировании как художника и музыкального драматурга. Главной темой этой переписки была рождавшаяся опера.

Никогда с такой полнотой и последовательностью не раскрывались взгляды Моцарта на оперную драматургию, как в письмах из Мюнхена в период создания «Идоменея». Ни об одной опере Моцарта

ченной комической оперы «Притворная садовница», конец 1774 — начало 1775.

4. Письма периода длительного артистического путешествия (совместно с матерью) — Мюнхен, Аугсбург, Мангейм, Париж, Мангейм, Мюнхен, конец сентября 1777 — середина января 1779.

5. Из Мюнхена (во время создания и постановки оперы «Идоменей»), начало ноября 1780 — март 1781.

6. Из Вены: 1781/82 (разрыв отношений с зальцбургским епископом, первое устройство, создание и постановка оперы «Похищение из сераля», симфонических и камерных произведений; в эти же годы — женитьба на Констанце Вебер).

7. Из Вены: январь 1783 — август 1784. Венские академии Моцарта, новые оперные планы.

8. Письма периода создания (и первых постановок) опер «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», последних трех симфоний, квартетов, посвященных И. Гайдну, и артистических путешествий Моцарта (Прага, Дрезден, Берлин и др.), 1785 — 1789.

9. Письма 1790—1791 (последний период жизни Моцарта). Артистическое путешествие: Франкфурт, Майнц, Мюнхен. Письма к жене из Вены (во время создания и постановки «Волшебной флейты»).

не осталось столь значительного и систематического материала, касающегося его сотрудничества с либреттистом, певцами, оркестром, как в этих письмах.

Объясняется это главным образом тем, что либреттист (аббат Вареско) жил в Зальцбурге, следовательно, Моцарту приходилось в письмах вести переговоры о необходимых изменениях в либретто. Высказывания, указания и требования Моцарта показывают, с какой серьезностью он относился к оперному либретто, какое важное значение придавал тексту в опере, с какой тщательностью стремился выразить его в музыке.

К своему либреттисту Моцарт относился без особого уважения¹ и, не надеясь на его знания и понимание музыкальной драматургии, не писал ему лично. Посредником между композитором и либреттистом был Леопольд Моцарт. Как видно из писем, ему подчас с большим трудом удавалось объяснить Вареско, что от него требуется, и большей частью приходилось убеждать и уговаривать сделать то или иное изменение, написать новый текст, а чаще всего сократить написанное.

Переписка между отцом и сыном по поводу «Идоменей» — доскональный разговор двух больших музыкантов как о самых существенных, так и о второстепенных вопросах оперной драматургии (см. главу об «Идомене»).

Кроме этой главной темы, чрезвычайно интересно и все остальное содержание мюнхенской переписки Моцартов, характеризующее личность великого композитора, отношения с отцом и сестрой, интересы, вкусы, черты быта и образ жизни этой семьи, дружеские связи и знакомства.

¹ См. письмо Вольфганга Моцарта от 18 января 1781.

Из многих бытовых мелочей в письмах становятся понятными постоянные материальные затруднения Моцартов. Достаточно обратить внимание на то, как Вольфганг, постоянно стесненный в деньгах, аккуратно отчитывается перед отцом в каждом истраченном крестцере, как подробно отец и сын обсуждают вопрос о починке старого изношенного костюма, необходимого Моцарту в Мюнхене в дни траура по умершей императрице, или на то, как печален шуточный рассказ о плохом аппстите во время болезни, кстати избавившем его от расходов на еду, ибо нечем было заплатить за нее. Из этих деталей и многих других штрихов вырисовывается весьма скромный обиход композитора, а подчас выясняется, что он в Мюнхене испытывает острую материальную нужду. Сам он к житейским затруднениями относится юмористически, изливая гнев и досаду на тех, кто повинен в его невзгодах. В Мюнхене — это театральный интендант граф Зеау, в Зальцбурге — епископ Коллоредо.

С такой же очевидностью проявляются в переписке самые различные черты моцартовского характера. При всей доверчивости и простодушии он благодаря меткой наблюдательности и острой интуиции художника сразу чувствует фальшь и неискренность в людях. Беспощадно обличает он интригана дель Прато, алчного Зеау, лицемерную хищницу графиню Баумгартнер, фаворитку курфюрста. Уничтожающая насмешливость сквозит в его отзывах о скрипаче Эссере, отличающемся бахвальством, о мелком высокомерии певицы Ламара, о дворянском зазнайстве барона Лербеха.

С такими людьми Моцарт может быть резок и груб. И, напротив, сколько гуманности и простой человеческой душевности проявляет он к старикам певцам — Антону Рааффу и Доменико Панцакки

(исполнителям ролей Идоменея и Арбаче). С ними трудно осуществлять новаторские замыслы, у них старомодные вкусы, к тому же они упрямы в своем консерватизме. Но Моцарта подкупает их честность и благородство, он полон уважения к их старости и считает своим долгом доставить певцу удовольствие своими композициями «ради его седины».

В каждом письме, в самых незначительных вещах можно почувствовать приветливость и проявляемую Моцартом внимательность к друзьям; а шуточные поздравления ко дню именин милых подруг никогда не опаздывают, несмотря на чрезвычайную занятость композитора.

Настойчивая просьба к сестре прислать в Мюнхен списки пьес, идущих в Зальцбурге, еще раз убеждает в постоянном, живом интересе Моцарта к театру. Здесь он не успевает посещать спектакли из-за недостатка времени, но пристально следит за всеми постановками и хочет быть в курсе зальцбургской театральной жизни. Наннерль с охотой удовлетворяет желание Вольфганга, сообщая ему день за днем весь репертуар шиканедеровской труппы.

Отец в своих письмах тоже добросовестно информирует о жизни Зальцбурга, обстоятельно посвящая Вольфганга в самые обыденные события, происходившие у друзей и знакомых, а тот остроумно, подчас не без скабрёзности реагирует на «зальцбургскую хронику» свадеб, похорон, смертей, пожаров, празднеств. Моцарты настолько систематично обмениваются «бюллетенями» о состоянии погоды, что на основании их писем можно было бы составить научное описание климата Мюнхена и Зальцбурга.

Но самая животрепещущая тема «зальцбургских отчетов» — это описание стрелковых состязаний, любимого домашнего развлечения моцартовской

семьи. «Стрельба» происходила поочередно у всех участников дружеского круга; лучшим стрелкам присуждали скромные денежные призы из общей кассы взносов. Для мишеней придумывали веселые рисунки и карикатуры, дополненные забавными стишками. Рисунки и стихи доставляли все участники по очереди, добродушно высмеивая друг друга. Все Моцарты с азартом относились к состязаниям, брат и сестра были «заслуженными» стрелками, а отец и сын—самыми ретивыми стихотворцами. Шуточная поэзия и рифмоплетство с детских лет доставляли радость Вольфгангу, это занятие давало простор его склонности к юмору.

Непринужденно переплетается в письмах серьезное и важное с незначительными пустяками, философские рассуждения с озорной шуткой. Таков Моцарт.

Читая эти немногие страницы, отчетливо видишь человека с ясным умом, простой прекрасной душой и испытываешь обаяние личности великого композитора.

ОПЕРА «ИДОМЕНЕЙ»

И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

✓ Заказ от мюнхенского двора на оперу-seria «Idomeneo, Ré di Creta» («Идоменей, царь Крита») Моцарт получил осенью 1780 и должен был выполнить его к началу карнавального сезона 1781 в Мюнхене¹. Он сразу приступил к работе с либрет-

¹ Моцарт неоднократно бывал в Мюнхене также и в детские годы (1762—1763) и написал в 1775 для Мюнхена оперу-буффа «La finta giardiniera» (К. 196), «Притворная садовница», Offertorium (К. 222) и др. Заказ на оперу «Идоменей» от мюнхенского курфюрста Карла Теодора получил

тистом, зальцбургским придворным капелланом, аббатом Джамбаттиста Вареско, и написал даже некоторую часть музыки (возможно, что речитативы-сессо и первое действие), а затем уехал в Мюнхен. Там, собственно, и была создана опера, в непосредственном общении с певцами, по обычаю того времени.

Зальцбургский епископ Иеронимус Коллоредо, в придворной капелле которого Моцарт служил органистом, вынужден был согласиться на отпуск, так как хотел сохранить добрососедские отношения с мюнхенским двором. Но отпустил он Моцарта неохотно, указав в приказе, что его органист и композитор обязан вернуться через шесть недель. Моцарт покинул Зальцбург 6 ноября 1780 и пробыл в Мюнхене до середины марта 1781.

Полученный заказ на оперу был для Моцарта счастливым и важным событием: осуществилось, наконец, его страстное желание писать для театра. В письмах, относящихся ко времени последнего большого путешествия (1777—1779), он неизменно возвращался к мысли написать оперу то для Мюнхена, то для Мангейма, то для Парижа. «Желание написать оперу сильно засело у меня в голове», — сообщает он отцу (7 февраля 1778). Равно гениальный во всех областях музыки, он с детства отдавал предпочтение опере, страстно любил театр и жил его интересами. Отсутствие постоянного музыкального театра в Зальцбурге — одна из суще-

был при содействии друзей и почитателей Моцарта, выдающихся мангеймских музыкантов, живших тогда в Мюнхене и находившихся на службе в мюнхенской придворной капелле. Моцарт часто в письмах упоминает Каннабиха, Вендлингов, Рамма Беккэ, Рааффа как очень преданных ему людей.

ственных причин непрекращающегося стремления покинуть этот город.

✓ В творчестве Моцарта «Идоменей» занимает особое, очень важное место: завершая ранний период, эта опера одновременно является началом зрелой поры. В ней, несмотря на условность сюжета и жанра, уже проявились реалистические тенденции Моцарта и его смелое новаторство в области форм, оркестровки и гармонии¹.

Сюжет оперы — трагическая судьба критского царя Идомея — история, основанная на распространенной в Греции древней легенде о приношении собственного сына в жертву богам².

Идомей, царь Крита, после долгих лет Троянской войны возвращается на родину, где у него оставался сын Идамант. Во время войны пленных троянцев отправляли на Крит и среди них оказа-

¹ Почти восемьдесят лет спустя после создания «Идомея» русский композитор А. Серов писал: «...при всех кандалах обычая (оперы-seria—Е. Д.) Моцарт умел создать музыку в своем роде превосходную, умел сочетать красоты итальянской оперной школы (своего времени) с патетической правдивостью стиля Глюка, обогатив такое слияние неисчерпаемой изобретательностью в гармонизации и в приемах сложного, кристаллического оркестра до появления этой оперы — неслыханного». А. Н. Серов. «Избранные статьи», под общ. ред. Г. Н. Хубова, стр. 393, М.—Л., Музгиз, 1950.

² Либретто «Идомея» написано было Джамбаттиста Вареско на итальянском языке, ибо при немецких дворах тогда было принято исполнение опер на итальянском, а не на своем национальном языке.

Ко времени создания моцартовской оперы на этот же сюжет уже существовали две оперы: француза Андре Кампра — «Idomeneo» на либретто Антуана Даншэ (поставлена в Париже в Королевской академии музыки в 1712, 12 января) и итальянца Галуппи с тем же названием; либретто последней было несколько изменено аббатом де Росси (поставлена в Риме в 1756). Возможно, что мюнхенский двор

лась и дочь царя Приама—Илия. Идамант встретил ее с почетом, поселил во дворце и всячески облегчал тягостное положение пленницы. Идамант и Илия полюбили друг друга, но скрывали свои чувства. В невесты Идаманту предназначалась прибывшая из Аргоса принцесса Электра — дочь царя Агамемнона и Клитемнестры; она нашла убежище на Крите после страшного убийства матери, совершенного ее братом Орестом. Электра страстно, но безответно полюбила Идаманта; по возвращении на Аргос она надеялась вступить с ним в брак и наследовать царский престол. Электра ненавидела Илию и ревновала к ней Идаманта, догадываясь об его чувствах к доброй, красивой троянке. Илия же страдала от мучивших ее сомнений: пленница терзалась тем, что полюбила сына критского царя, разорившего ее родину и погубившего ее отца и братьев, тогда как должна была ненавидеть его.

Такова лирическая линия в опере.

Трагическая коллизия связана с Идоменеем и его сыном Идамантом. Идоменей не выполнил обета, данного богу моря во время бури, и на страну

при заказе сначала предполагал использовать итальянский образец «Идоменей». Но, судя по письмам, Моцарт, вероятно, предложил обратиться к первоисточнику, то есть к французскому либретто Даншэ, так как в спорных вопросах Леопольд Моцарт ссылался на план французского образца.

Следуя в основном плану либретто Даншэ, Моцарт все же отказался от некоторых сцен, казавшихся ему устаревшими, и изменил конец. Он исключил «пролог», в котором действовали боги и различные аллегорические фигуры. Из трех наперсников Идоменей оставлен был один — Арбаче. У Даншэ Идоменей добивается руки Илии; отказавшись по воле богов от трона и брака с ней, он в припадке безумия убивает Идаманта, а Илия кончает с собой. Моцарт исключил трагическую линию взаимоотношений Идоменей и Илии, в либретто все завершается благополучным браком Илии и Идаманта.

обрушились неисчислимыя бедствия. Народ возроптал и потребовал, чтобы Идоменей открыл имя жертвы, которую он должен был принести Нептуну, выполнил волю богов.

Идоменей же обещал принести в жертву первого человека, которого он встретит на земле после возвращения с Троянской войны. Этим человеком оказался его собственный сын. Чтобы спасти Идаманта, царь приказывает ему немедленно покинуть Крит и отправиться на Аргос с принцессой Электрой. Но Нептун противится этому решению. На море поднимается буря еще более страшная, чем та, которую пережил Идоменей. Корабль не может отплыть на Аргос. Нептун, разгневанный тем, что Идоменей не выполнил обета, насылает на Крит страшное чудовище. По требованию народа Идоменей отправляется в храм, чтобы свершить жертвоприношение сына. Народ оплакивает невинного, а Илия, узнав, что Идаманту предстоит казнь, хочет отдать свою жизнь вместо него. Однако в момент, когда должно свершиться жертвоприношение, таинственный голос прерывает обряд и возвещает, что Идоменей должен отказаться от престола в пользу сына. Идамант провозглашается царем Крита и согласно велению оракула вступает в брак с Илией.

Первое действие оперы происходит во дворце критского царя, в уединенной комнате Илии.

Речитатив-аккомпаньято Илии (*Quando avgan fine ogmai* — Когда же будет конец) начинается непосредственно после увертюры¹. Это небольшой, драматически сильный музыкальный монолог, рас-

¹ Моцарт уже здесь применяет чрезвычайно важный драматический прием сквозного музыкального развития, связывая увертюру непосредственно с первой сценой оперы, как он это сделал в дальнейшем в «Похищении из сераля» и гениальной музыкальной драме «Дон Жуан».

крывающий душевную борьбу Илии. Она скорбит о своей погибшей семье, но не может подавить глубокой любви к Идаманту, к тому же Илию мучают сомнения: любит ли Идамант ее или чужеземную принцессу Электру.

Взволнованный ритм, все время меняющийся темп (*andantino, allegro, andante agitato, allegro, adagio*), внезапные контрасты *forte* и *piano* выражают душевную тревогу Илии. Скупая, почти камерная оркестровка речитатива (одни лишь струнные) подчеркивает интимность монолога.

Ария (№ 1 — *Padre, germani* — Отец, родные) проникнута тем же настроением смятенной печали. Илия оплакивает погибших родных, то клянется отомстить за поруганную родину, то с трогательной нежностью говорит о своей любви к Идаманту. В мелодии арии слышатся печальные вздохи, гневные восклицания и полные скорбного пафоса интонации при возгласе Илии: «Греция!»

Услышав шаги Идаманта, Илия молит, чтобы сердце не выдало ее чувств. Между ней и Идамантом происходит короткое объяснение (*secco-речитатив*); в ответ на признание Идаманта в любви Илия, вопреки своим истинным чувствам, говорит о вражде и горе, навсегда разделивших их. Отвергнутый Идамант изливает свою скорбь (Ария № 2 — *Non ho colpa, e mi condanni* — Я не виноват, а ты осуждаешь)¹. Но вот приводят пленных троянцев, которым Идамант даровал свободу, и они воспевают мир и любовь и благодарят его. Веселый хор троянцев (№ 3 — *Godiam la pace* — Насладимся ми-

¹ Музыкальный образ Идаманта в опере мало выразителен, в нем недостает индивидуальных черт. Партия Идаманта даже не блещет виртуозными украшениями, обязательными в то время для певцов-кастратов в итальянских

ром) сопровождается плясками. Радость и веселье внезапно прерываются мрачной вестью: Арбаче, приближенный Идоменея, сообщает о гибели возвращавшегося на родину Идоменея и его флота. Потрясенный Идамант торопится в гавань. Все расходятся, лишь Электра, оставшись одна, предается отчаянию; ее мучает ревность. Смерть Идоменея грозит разрушить ее планы; теперь Идамант, конечно, не согласится на брак с ней. В бессильной злобе призывает она Фурий ада отомстить за нее Идаманту и Или.

Речитатив (*Estinto e Idomeneo* — Погиб Идоменей) и ария Электры (№ 4—*Tutte nel cor vi sento* — Все вы в моем сердце) — страстный музыкальный монолог, цельный по чувствам: в нем выражены злоба и гнев. Декламационный характер мелодии подчеркнут резкой сменой динамических оттенков; дышащие гневом колоратуры, стремительный темп — все выдает кипение страстей. Необыкновенно выразительна и роль оркестра, ведущего драматически напряженный диалог с голосом; когда голос, словно обессиленный, умолкает, оркестр с еще большей страстностью договаривает недосказанное.

Вторая сцена—кораблекрушение. Внезапно разыгравшаяся буря грозит гибелью флоту Идоменея. Народ на берегу в страхе наблюдает за борьбой кораблей со стихией. Спасение наступает неожиданно, так как Идоменей, чтобы умиловить гнев бога моря Нептуна, дает обет: принести в жертву первого встреченного им на земле человека. Буря сразу

операх-серия. В известной мере причиной тому — плохой исполнитель роли Идаманта (кастрат дель Прато), не обладавший ни вокальной школой, ни выразительностью исполнения, ни актерским мастерством. Моцарт неоднократно жалуется на все эти недостатки певца

стихает, море успокаивается, и корабли пристают к берегу¹.

В сцене бури Моцарт вместо одного хора (как в либретто) сделал два — тех, кто на корабле (за сценой), и тех, кто на берегу (на сцене). Каждый инструментован особо: тому, что за сценой, аккомпанируют духовые, тому, что на сцене, — струнные. Оба хора построены канонически; в тексте и в музыке хоров выражены страх смерти, отчаяние и мольба. Как естественна интонация возгласа «Pietà!» («Милосердие!»). Музыка этой сцены насыщена диссонансами, хроматизмами, взлетами пассажей, резкими триолями; лаконичность структуры, стремительность темпа усиливают впечатление смятения (хор № 5 — *Pietà! Numi pietà!*—Сжальтесь! боги, сжальтесь!).

Идоменей со свитой сходит с корабля; произнеся несколько слов, отпускает всех. Оставшись один, он с тревогой ждет встречи с предстоящей жертвой² (речитатив и ария № 6 — *Vedrommi intorno* — Вокруг вижу я). К нему приближается Идамант. Разлученные долгие годы, отец и сын сначала не узнают друг друга и ведут разговор как чужие, но когда оба догадываются об истине, Идоменей мгновенно покидает сына, ничего ему не объяснив и не разрешив следовать за собой.

После ухода царя Идаманта охватывает печаль, жизнь кажется ему невыносимой из-за того,

¹ В либретто, по замыслу Вареско, в этом месте должна была разыгрываться пантомима: на сцене из моря появлялся Нептун, приказывал ветрам удалиться, и море постепенно успокаивалось. Идоменей обращался к Нептуну с молитвой, а тот, бросив на него гневный взгляд, скрывался в волнах. Моцарт решительно восстал против всех этих безвкусных эффектов и исключил пантомиму.

² Эта сцена именно так была разработана самим композитором (см. письмо 13 ноября 1780).

что он отвергнут самыми дорогими для него людьми: Илией и отцом.

Лирическая ария Идаманта (№ 7 — *Il padre adorato* — Обожаемый отец) написана в элегическом тоне, мягкая мелодика оттенена таким же оркестровым колоритом, в котором преобладают деревянные духовые инструменты.

Идамант направляется во дворец в надежде, что сможет выяснить загадочное поведение отца.

Действие заканчивается веселым хором (№ 9 — *Nettuno s'opoi* — Да будет славен Нептун)¹ и плясками критских воинов, встретившихся после долгой разлуки со своими женами. Их появление на сцене сопровождается торжественным праздничным маршем (№ 8).

Второе действие состоит из двух сцен: во дворце и на берегу.

Идоменей открывает тайну своего обета только Арбаче, самому близкому из своих наперсников, и тот советует ему отправить сына с Электрой на Аргос, где они сочетаются браком, а богов удастся умиловить иначе. (Ария Арбаче № 10 — *Se il tuo duol* — Если твое горе). Идоменей соглашается с Арбаче и тоже надеется, что, покинув родину, Идамант избегнет гибели, а на Крите воцарятся мир и счастье.

Между тем к Идоменею приходит Илия. Пленница держит себя с достоинством. Обращаясь к царю, говорит, что оценила великодушие победителей

¹ Хор с танцами написан в форме чаканы; эта старинная вариационная форма довольно часто встречается во французской опере того времени и у Глюка в балетных сценах «Ифигении в Авлиде» и в «Альцесте» (французский вариант). Моцарт как режиссер тщательно работал над постановкой этой массовой сцены вместе с балетмейстером Леграном.

и приветствует мир. Потеряв родину и своих близких, Илия готова принять дружбу и заботы Идаманта и Идоменея.

Ария Илии (№ 11—*Se il padre perdei*—Потеряла отца)—психологически тонкий музыкальный монолог, отражающий малейшие оттенки ее душевного состояния.

В этой арии, как писал Моцарт отцу (8 ноября 1780), ему не хотелось быть особенно связанным словами; вместе с мангеймскими друзьями-оркестрантами¹ он задумал к ней аккомпанемент с четырьмя концертирующими инструментами (флейтой, гобоем, валторной и фаготом). Однако в музыкальной трактовке текста Моцарт не отошел от принципов реалистической драматургии. Ария поражает тематическим богатством, соответствием текста и музыки и психологической выразительностью инструментовки. Темы в изобилии появляются в оркестре и с чисто моцартовской изобретательностью развиваются у концертирующих духовых. В этом тематическом разнообразии отражается смена душевных состояний Илии. Ария эта — один из выдающихся образцов оперного симфонизма Моцарта, достойный его зрелых произведений.

После ухода Илии Идоменей очень страдает, в груди его бушует буря, подобно испытанной им на море при кораблекрушении; он как бы снова переживает все, что произошло в море: и гнев богов, поразивший его, и страх перед грозной стихией. Идоменей понял, что Илию и Идаманта соединяет большая любовь, поэтому его еще больше страшит

¹ Флейтист — Иоганн Баптист Вендлинг, гобоист — Фридрих Рамм, фаготист — Георг Венцель Риттер и валторнист — Франц или Мартин Ланг — выдающиеся музыканты знаменитого мангеймского придворного оркестра (в 1778 вместе с курфюрстом Карлом Теодором капелла его переехала в Мюнхен); все они «принадлежали к первым виртуозам своего времени».

гибель Идаманта, так как за ней последует и гибель Или.

Героическая ария Идоменея (№ 12—*Fuor del trag — Вдали от моря*), по словам Моцарта, «самая великолепная во всей опере»¹, и певец Раафф был совершенно в нее влюблен. Следует, однако, сказать, что при всех достоинствах, это все же типичная итальянская бравурная ария, написанная композитором в угоду певцу, воспитанному во вкусе неаполитанских опер-*seria*. Соответственно желанию Рааффа, ария была украшена колоратурами и пассажами (правда, без излишних виртуозных трудностей, так как старик Раафф уже утратил свой некогда блестящий голос); традиционны в ней и многочисленные повторения слов и фраз и трафаретное трехчастное строение. Недостаточно драматична роль оркестра, который служит только опорой певцу. И в оркестровке арии Моцарт выполнил желание певца, привыкшего к скромной роли оркестра в итальянских операх-*seria* (такого рода оркестр был более удобен для пения).

Несмотря на условность формы и типичные приемы итальянской бравурной арии, Моцарт, как это видно из писем, стремился к выразительности мелодических украшений и добивался соответствия текста и музыки. В письме (от 27 декабря 1780) он объясняет, как выражают смысл и настроение некоторых фраз те или иные пассажи².

¹ Серов причислял эту арию Идоменея к лучшим номерам оперы. «...пассажи устарели, но красоты много»,—писал он. «Избр. статьи», под ред. Г. Н. Хубова, М., 1950. Галерея оперных композиторов, стр. 393.

² В этом письме есть еще одно высказывание Моцарта, лишнее раз опровергающее ложное мнение, будто Моцарт безразлично относился к тексту в опере. Касаясь первой арии Идоменея, композитор пишет: «...она еще лучше совпала бы с текстом, если бы написана была для» другого певца.

Вся эта сцена¹ завершается арией Электры (№ 13—*Idol mio—Кумир мой*); узнав от Идоменея о предстоящем отъезде с Идамантом на Аргос, она бурно выражает радость: наконец осуществится ее заветная мечта и она соединится с Идамантом. Так надеется Электра.

Моцарт обогатил здесь образ Электры новыми чертами. В первом ее монологе (ария № 4) он рисует жестокую, надменную, ревнивую женщину, здесь — веселую, радостную влюбленную. Образ Электры становится теплее, человечнее, жизненнее. Моцарт представляет Электру не односторонне, то есть только отрицательной героиней, но, как истинный драматург, показывает и другую сторону ее существа, придавая образу женственную обаятельность.

Марш (№ 14), открывающий вторую сцену, непосредственно связан с последним звуком арии Электры. Этим музыкально-драматическим приемом композитор хочет достичь непрерывного развития действия. Издалека доносящийся марш² напоминает Электре о предстоящем отъезде, о будущем счастье. На музыке марша звучит восторженная фраза

¹ Моцарт заставил Вареско переделать сцену встречи Электры и Идоменея, потому что его не удовлетворяли длинноты в их диалоге, в сущности повторявшем ранее происходивший диалог между Арбаче и Идоменеем. Композитор оставил в нем только несколько фраз, после которых Идоменей уходит.

² Для этого марша Моцарт в письмах просил отца прислать ему из Зальцбурга сурдины для труб и валторн, так как добивался эффекта отдаленного звучания.

Марш начинается *pp con sordini*. Вот что пишет Моцарт об исполнении марша (это одна из немногих принадлежащих композитору ремарок в партитуре): «При последнем повторении марша, во время пауз, валторны и трубы снимают сурдины, но играют очень тихо. Оркестр разрастается до *fortissimo*». Такой эффект начального *pianissimo* с употреблением сурдин встречается в *opéra-comique* той поры.

Электры: «Далеко в отдалении слышу я нежные звуки, призывающие меня в путь, на корабли!»

Марш повторяется три раза, при этом постепенно увеличивается количество инструментов (а на сцене в это время появляется все больше и больше народа) и музыка звучит особенно торжественно.

Вторая сцена происходит в гавани, где стоит корабль, готовый к отплытию на Аргос. Электра приходит в сопровождении критян; радуясь тому, что «море спокойно» (хор № 15—*Placido è il mar*—Спокойно море), они желают ей счастливого плавания. В музыке хора рисуется морской пейзаж тихого летнего дня. Мягкая мелодия в ритме сицилианы, с аккомпанементом флейт, кларнетов и фаготов, создает впечатление парения и воздушности. И пение Электры (между двумя строфами хора) гармонирует с общим настроением. Электра обращается к ветрам с просьбой помочь предстоящему плаванью¹. На берег приходят Идомеи с сыном. Идамант печален, Идомеи торопит с отъездом.

Сцена прощания Идомеи с Электрой и Идамантом (трио № 16) очень короткая; каждый из участников охвачен разными чувствами, но однообразный текст не передает всей остроты драматической ситуации, объединившей в этот момент действующих лиц. И в музыке трио нет ни ярко очерченных индивидуальностей, ни столкновения характеров, ни драматизма. Едва успевают Идамант и Электра ступить на корабль, как разражается неистовая буря. Испуганный народ вопрошает (хор № 17—*Qual nuovo terrore! Qual gauso mugito?*—Что за новый ужас! Что за страшный рев?). И как бы в ответ еще

¹ И здесь Моцарт настоял на большом сокращении текста: из четырех строф хора осталась только одна (см. письмо от 24 ноября 1780).

сильнее свищет ветер и грохочет гром. Молния зажигает корабль, и из моря поднимается чудовище.

В наступившей на мгновение тишине раздаётся одинокий, полный тоски и отчаяния голос Идоменея; он признаёт себя виновником всех несчастий и просит Нептуна направить гнев только на него, «если же он требует сына, то это величайшая несправедливость».

Трагический речитатив Идоменея построен по принципу мелодрамы XVIII века: голос звучит во время оркестровых пауз или на тихой, тянущейся педали оркестра. Драматически образны инструментальные реплики: грозно грохочут аккорды всего оркестра, искрятся гневом пассажи скрипок и деревянных духовых, словно выражая недовольство Нептуна ответом Идоменея.

После речи Идоменея ураган (как бы в ответ) свирепствует ещё сильнее. Народ, громко взывая: «Бегите, спасайтесь от безжалостного чудовища... иначе мы погибнем» — разбегается.

Несколько тактов оркестрового вступления перед этим новым хором (№ 18 — *Corriamo, fuggiamo quel mostro spietato* — Бегите, спасайтесь от безжалостного чудовища) сразу вводят в атмосферу страха и смятения: дробь литавр, тревожные звуки трубы, откликающиеся на резкие триоли духовых, пассажи у струнных и деревянных духовых, то поднимающиеся, то низвергающиеся, — все создаст впечатление стремительного движения.

Хор вступает сразу, плотной массой, затем голоса разделяются (перекликаясь) и, наконец, возникает быстрая, стремительная fuga. Народ разбегается, и только по временам доносятся отдельные возгласы, пока все не смолкает.

Даже по сравнению со сценой бури в первом действии, эта ещё больше поражает драматично-

стью, совершенством хорового письма, оркестрового колорита и искусным соединением хора с оркестром. Как естественны интонации возгласов и их повторение! С каким мастерством рисуется в музыке нарастание бури! Когда гроза достигает наибольшей силы, в оркестре раздается пронзительный свист флейты пикколо, примененной композитором один-единственный раз во всей опере — только здесь.

Этой сценой заканчивается второе действие. Как значительна и симфонична она по сравнению со статичными финалами в неаполитанских операх *seria*. В ней несомненно чувствуется влияние драматических приемов «мангеймской симфонической школы» (тембровое богатство оркестра и динамические нарастания), а в музыкальном развитии уже проявился чисто моцартовский симфонизм инструментальных форм. Сцена эта близка реалистическому драматизму Глюка.

Третье действие по реализму и силе драматических сцен, по музыкальным красотам и смелому новаторству — самое значительное во всей опере¹. Оно состоит из трех сцен: первая — лири-

¹ Серов так писал о нем: «В последних сценах третьего акта сосредоточен весь пафос музыкальной драмы, который и вызвал высшие красоты в Моцарте. Хор народа и монолог главного жреца (№ 24—с-*tutti*) — красоты поразительной и в пафосе равняется с лучшими вдохновениями Глюка. Шестые жрецов, царя и народа (*Magia* № 25) в тихом торжественном настроении, напоминающее такой же вход в храм в «Альцесте» Глюка; сцена жертвоприношения, с молитвой Идоменея, бесподобно оркестрованной (№ 26), изречение оракула (№ 28) и последнее отчаяние Электры (№ 29) принадлежит к лучшему, что создано Моцартом, хотя во всех этих сценах он шел прямо по стопам Глюка» («Галерея оперных композиторов», избр. статьи, т. I, М., 1950).

ко-драматическая—происходит в дворцовом саду; вторая—массовая, трагическая—на площади перед дворцом и третья—самая напряженная по развитию—в храме.

Первая сцена начинается речитативом и арией Илии в саду (№ 19—Zeffiretti lusinghieri — О, милые Зефиры).

Илия встревожена предстоящей разлукой с Идамантом, она не может больше скрывать своих чувств и просит Зефира шепнуть любимому о ее страданиях.

Эта лирическая ария не вносит ничего нового в музыкальную характеристику Илии, а только углубляет ее трогательный женственный облик. По приемам и форме она довольно типична для итальянской оперной эстетики того времени, вместе с тем в ней уже много черт зрелой моцартовской лирики, проявившихся в обаятельности мелодики и в своеобразной трактовке оркестра.

Одиночество Илии нарушает Идамант, он пришел проститься с ней перед поединком со страшным чудовищем.

Идамант признается Илии, что сознательно ищет смерти. Он отвергнут не только ею, но и собственным отцом, заставляющим его покинуть родину.

Илия, взволнованная рассказом Идаманта, открывает ему свою любовь.

В радостном порыве поверяют они друг другу свои чувства, клянутся в верности, благодарят могущественного бога любви, Эроса, победившего все преграды и даровавшего им счастье. К сожалению, дуэт Илии и Идаманта (№ 20 — S'io non того a questi accenti — Если я не умру от этих тревог), написанный в однотонной лирической манере с бесконечным повторением фраз и слов и трафаретной

музыкальной орнаментикой, полностью является данью итальянской опере-seria¹.

Счастливос настроение Или и Идаманта нарушено появлением Идомедея и Электры; увидев их, Илия трепещет от страха, Идамант ее успокаивает. Идомедей сурово приказывает сыну оставить Крит, все еще не объясняя причины. Идамант решительно отвечает, что всюду будет искать смерти, Илия клянется, что последует за ним. Идомедей, желая спасти сына, подавляет в себе сочувствие к влюбленным. Электра пылает ревностью. Все это разнообразие страстей и чувств, выраженное в квартете (№ 21), лишь по временам сменяется общим зловещим чувством страха, охватывающим всех четверых.

Главное действующее лицо в квартете — Идамант, ибо речь идет о его трагической судьбе; композитор, желая это подчеркнуть, начинает и кончает квартет сольной драматической фразой Идаманта, высказывающего решение умереть.

Квартет — одна из вершин оперы; по выразительности, драматической правде и музыкальному совершенству его можно поставить рядом со зрелыми произведениями Моцарта. Сам композитор очень любил его². Он выдержал за него большую борьбу с певцом Рааффом. В либретто непосред-

¹ Моцарт и сам не удовлетворен был этим дуэтом и через несколько лет (1786), работая над новой редакцией «Идомедея» для постановки оперы в одном из кружков любителей музыки в Вене, написал новый вариант дуэта, более отвечающий драматическому положению, в котором находятся оба влюбленные (см. партитуру «Идомедея», приложение VII — новый вариант дуэта).

² По свидетельству жены Моцарта, Констанцы, композитор и в дальнейшие годы так любил этот квартет, что «не мог слушать его без слез».

ственно за квартетом следовала «сцена перед дворцом» (разговор Идоменея с верховным жрецом и народом). Но Моцарт, желая чем-нибудь убаглотворить «честного старика Панцакки», исполнителя роли Арбаче, к тому же и «хорошего актера», решил написать для него арию с речитативом-аккомпаньято. Из-за текста речитатива у Моцарта произошел спор с либреттистом, так как Вареско передал в стихах только отчаяние Арбаче, сожалеющего об участии Идаманта. Моцарта не привлекало такое однообразие чувств, он предложил, чтобы в тексте отражены были сомнения Арбаче и переходы от отчаяния к надежде.

Конечно, Моцарт понимал, что ария Арбаче тормозила развитие действия, но с таким компромиссом его примиряла хорошая игра актера, подчеркнутая режиссурой (игра светотени).

Драматический речитатив Арбаче написан приемом мелодрамы, то есть партия голоса (декламационная) чередуется с репликами оркестра. Следующая за ним мелодически красивая, но несколько старомодная ария Арбаче (№ 22 — *Se colà ne' fatti* — Если роком предначертано) сильно итальянизирована¹.

Вторая трагическая массовая сцена — встреча Идоменея с народом — происходит на площади перед дворцом. Недовольный молчанием царя, народ ропщет и требует, чтобы верховный жрец призвал его к ответу. Строго величавы интонации и естественно проста декламация речитатива жреца (№ 23 — *Volgi intorno lo sguardo* — Взгляни вокруг). — «Разве не видит царь бедствий народа?» Идоменей обязан открыть имя жертвы и тотчас совершить об-

¹ Об этой арии и речитативе см. письмо Вольфганга Моцарта от 5 декабря 1780.

ряд. В смертельной тоске называет Идоменей имя сына, обещая немедленно исполнить волю богов. Народ, пораженный трагической вестью, оплакивает невинно обреченного юношу. В скорбном пении жалобы смешиваются с возгласами, полными страха. Мрачное настроение находит выражение в драматически насыщенной партии оркестра; в ней преобладающая роль отведена духовым инструментам. Засурдиненные трубы и приглушенные литавры придают музыке траурный характер, остро ощущаемый в унисонных фразах хора: «*già regna la morte*» («уже царствует смерть»). Стоном вырывается трижды повторенный унисонный выкрик хора после взволнованного соло верховного жреца. Инструментальный отыгрыш завершает пение: опечаленный народ расходится.

Третья, последняя сцена этого действия — жертвоприношение Идаманта в храме бога моря Нептуна — самая драматичная во всей опере. Моцарт много работал над ней, спорил с либреттистом, певцами и даже с театральным интендантом графом Ззау, тщательно обдумывал режиссерский план постановки в театре, добиваясь наибольшей сценической убедительности.

Композитор недоволен был отсутствием связи между «сценой перед дворцом» и «сценой в храме». Кроме того, ему казалось неправдоподобным то, что Идоменей неожиданно оказывается один в храме. В либретто вслед за ремаркой: «после траурного хора... все уходят» стояло: «Идоменей коленопреклоненный в храме». Моцарт же представлял себе, что после траурного хора Идоменей должен отправиться в храм вместе со свитой. Для этого печального шествия он написал марш (№ 25) «совсем простой» и очень короткий (в нем всего 16 тактов), в музыке которого выражена скорбь и вме-

сте с тем особая торжественность. Композитор указал в партитуре, что марш этот нужно играть «просто и вполголоса»¹.

Сцена в храме (№ 26—*Accogli, o ré del mar — Прими, о царь морской*) начинается молитвой Идоменея; по форме она близка мечтательным итальянским *da saro* ариям с чувствительной средней частью; выразительно разнообразна оркестровка молитвы. И здесь Моцарт для усиления драматизма снова пользуется приемом мелодрамы.

В торжественную обстановку храма внезапно врываются ликующие звуки труб (темп *adagio* сменяется *allegro vivace*) и восторженные голоса людей (хор за сценой), славящих героя, победившего страшное чудовище. В храме появляется Арбаче и радостно сообщает царю, что победитель — Идамант. Но Идомея приходит в ужас от подвига Идаманта, так как видит в этом прегрешение сына против Нептуна, пославшего чудовище. Подвиг Идаманта не спасает его от смерти. В сопровождении народа, воинов и жрецов его вводят в храм для совершения обряда жертвоприношения. Он уже знает тайну, которую так долго скрывал от него отец, и готов умереть для блага народа (речитатив-аккомпаньято и ария Идаманта—№ 27). Короткая сцена прощания с отцом завершается трагическими словами Идоменея: «Умри же!»; но в то мгновение, когда над Идамантом занесен меч, в храм вбегает Илия и криком: «Остановись!.. царь! Что делаешь ты?»—прерывает жертвоприношение. Она просит позволить ей умереть вместо любимого. Здесь меж-

¹ В этом марше Моцарта есть общие черты с аналогичным маршем в «Альцесте» Глюка. А десятилетие спустя, Моцарт в «Волшебной флейте» создал марш жрецов, где с той же величавой простотой передал чувство трагически возвышенной торжественности.

ду Илией и Идамантом возникает «великодушная борьба», о которой писал Моцарт.

Вареско, верный итальянским оперным традициям, в этом месте вставил длинный трафаретный любовный дуэт Или и Идаманта. Но Моцарт, не желая «прерывать некстати движение и напряженность сцены», исключил его.

В тот момент, когда Илия объявляет жрецу, что готова умереть вместо Идаманта, слышится грохот, статуя Нептуна колеблется, и в наступившей тишине раздается таинственный голос, объявляющий народу волю богов (речитатив № 28—*Na vinto apote — Любовь победила*). Идоменей за нарушение обета должен отказаться от трона в пользу Идаманта, который вступит в брак с Илией. Так восторжествует верность, и критскому народу будет возвращен мир.

Речь оракула в драматическом отношении очень важна: она является кульминационной точкой оперы, благодаря ей разрешается трагическая ситуация и утверждается торжество справедливости.

Моцарт хотел найти для речи оракула драматически сильную и убедительную форму и прежде всего настаивал на краткости текста. Сокращениями, сделанными либреттистом, он не был удовлетворен и за десять дней до премьеры оперы писал отцу: «Речь оракула все еще слишком длинна, я ее сократил» (18 января 1781) ¹.

Стремясь передать необычность трагической и таинственной ситуации, Моцарт выбрал для орке-

¹ В критическом издании партитуры «Идоменея» напечатаны все три варианта речи оракула, в самой партитуре № 28 и в приложениях: VIII и IX. Как указывает в своей статье Вальдерзее, неясным является — какой из трех вариантов исполнялся на премьере в Мюнхене, так как в партитуре напечатан первый, наиболее длинный вариант — № 28.

строчки речитатива почти не употреблявшиеся в сольном звучании духовые инструменты. Он сообщает отцу, что аккомпанемент речи подземного голоса состоит «только из пяти голосов... трех тромбонов и двух валторн» (3 января 1781)¹. Певец, исполняющий речь оракула, и сопровождающие речитатив инструменты помещены за кулисами.

После речи оракула наступает всеобщее ликование, и лишь отвергнутая богами Электра пылает гневом и ревностью. Она жаждет смерти и призывает зловещий призрак преступного брата. Ария Электры (№ 29 — Ah, po il germano Oreste! — O, нет, родной Орест!) — страстный, трагический монолог, в котором стремительно сменяются бурные чувства. В музыке слышатся стоны, рыдания, вздохи и лишь на мгновение прорываются интонации нежности при воспоминании об утраченной любви.

Заключение оперы составляют речитатив и ария Идоменея (№№ 30 и 31) и хор с плясками (№ 32).

Речитатив-аккомпаньято Идоменея, как полагалось в операх-seria, мелодически связан с арией. Он также написан Моцартом в манере мелодрамы. Поэтически возвышенная мелодия благородно проста, ее значительность подчеркнута драматически выразительной инструментровкой.

¹ Моцарт только единственный раз во всей опере пользуется таким сочетанием инструментов. Он сообщает отцу, что из-за этого у него вышла «крупная ссора» с театральным интендантом Зеау, но он настоял на своем.

У тромбонов и валторн (в речи оракула) — тянущиеся аккорды, звучащие либо без голоса, либо вместе с ним (темп — Adagio), звучность нарастает от piano до fortissimo.

В «Дон Жуане» Моцарт применил такую же оркестровку, при столь же трагической и таинственной ситуации, в реплике статуи командора на кладбище

Ария Идоменея (№ 31 — *Togna la pace al core*— Пусть вернется покой в сердце), по существу, должна была бы быть одним из кульминационных монологов оперы. Отказываясь от власти в пользу сына, Идоменей должен был проявить высокую мудрость, мужество и достоинство, однако всего этого здесь нет. Несмотря на многие чисто моцартовские черты, в мелодии арии в основном господствуют эстетические принципы итальянской оперы-*seria* (традиционна в ней и структура). Вначале музыка проникнута глубоким чувством, но средняя часть близка идиллическим ариям итальянских опер со свойственной им трафаретной чувствительностью и лишь в заключении ощущается драматизм.

Из переписки видно, что Моцарт и в этой арии стремился вырваться из оков жанра. В длительных спорах с либреттистом (см. письма от 15 и 29 ноября, 1 и 5 декабря 1780) он протестовал против излишнего трагизма текста, неуместного в данном положении, и против трафаретной формы *da capo* арии¹.

Третье действие, по сравнению с первым и вторым, как признал сам Моцарт в письмах, потребовало от него наибольшего напряжения творческих сил. В нем от первой до последней сцены не ослабевающая нарастали трагические события, обострялись положения,— жизни героев до последнего мгновения угрожала смертельная опасность. «Оно одно,— писал Моцарт,— стоит бóльшего труда, чем вся опера, ведь в нем нет почти ни одной сцены, которая не была бы чрезвычайно интересна» (3 января 1781). Леопольд Моцарт, поздравляя сына с большим успехом второго действия, высказывал уве-

¹ Эта ария Идоменея не исполнялась на премьере оперы из-за недостатка времени.

ренность, что не меньшим будет успех третьего, так как «здесь разыгрываются величайшие страсти» (25 декабря 1780).

В третьем действии Моцарт был еще смелее и решительнее в своих новаторских приемах: добился включения квартета в оперу, отстоял необычную оркестровку речи оракула, безжалостно боролся против длиннот и достиг лаконичности, не свойственной жанру оперы-серия.

Над третьим действием он работал с особым вдохновением. В письмах все время проскальзывают фразы, что он «по горло завяз в работе», что «голова и руки так полны третьим действием», что он боится, как бы самому не превратиться «в третье действие». Моцарт уверен был, что оно получится «бесконечно лучше, чем первое и второе», и можно будет с полным правом сказать: «*finis corporis*» — конец венчает дело (30 декабря 1780).

Моцарту пришлось самому писать балетную музыку к «Идоменею», хотя в то время композиторы, писавшие итальянские оперы-серия, обычно либо поручали эту работу малоизвестным музыкантам-ремесленникам, либо заимствовали балетные номера из чужой музыки. Такой балет, конечно, не связан был ни с общим замыслом, ни с драматическим развитием в опере¹.

¹ В противоположность итальянской опере-серия, во французских операх балетные танцы и пантомимы были непосредственно связаны с действием и отличались драматической выразительностью; музыка к ним писалась тем же композитором, что и вся опера.

Напомним, что Глюк уже в первой редакции «Орфея» (1762) ввел драматически-выразительные пантомимы, связанные с действием оперы; во второй, так называемой «парижской редакции» (1774) под воздействием французской оперной эстетики и не без влияния знаменитого реформатора балета восемнадцатого века — Жан-Жоржа Новерра (1728—1809) Глюк написал музыку к новым пантомимам.

Как видно из писем, композитор долго «возился» с «проклятыми танцами», но был тем не менее доволен, что вся музыка в опере будет написана рукой «одного мастера»¹.

Танцы в «Идоменея» состоят из пяти номеров: Chaconne, с выделенным соло-танцем (№ 2), Passepied, Gavotte и Passacalie.

Простые по музыке, они пленяют изобретательностью и тонкостью оркестровки.

Итак, вся опера была написана в течение четырех месяцев—Моцарт приступил к работе еще в Зальцбурге в октябре и закончил ее (32 номера оперы, увертюра и 5 танцев) к середине января 1781².

Репетиции начались в конце ноября. Моцарт сам разучивал партии с певцами. Исполнители мужских ролей доставляли ему много хлопот. Кастрат-итальянец³ Винченцо дель Прато (сопрано), исполнявший роль Идаманта, совершенно не обладал вокальной школой, и так как у него были плохие музыкальные способности, то Моцарту приходилось учить с ним буквально каждую ноту, как с начинающим учеником, к тому же он «был дрянным и неопытным актером», а как человек — оказался интриганом. Моцарт писал отцу по при-

¹ В автографной партитуре «Идоменея» сохранились эскизы и наброски некоторых танцев и зачеркнутые страницы, подтверждающие затруднения, которые испытывал Моцарт при сочинении музыки к танцам.

² Кроме оперы, за это время была написана сцена (речитатив и ария, К. 365а), заказанная Эмануэлем Шиканедером для комедии «Две бессонных ночи», шедшей в Зальцбурге. Так назывался перевод комедии Карло Гоцци «Две тревожных ночи»; в 1794 году в другой обработке она уже называлась так же, как у Гоцци.

³ В итальянском оперном театре XVII—XVIII вв. партии главных героев исполняли кастраты, чьи сопрановые голоса были противоестественным извращением природных.

езде в Мюнхен, что дель Прато сделал по отношению к нему какое-то «свинство».

Значительно выше дель Прато был Антон Рааф (исполнитель роли Идоменей), знаменитый в свое время тенор, образованный певец, верный итальянским традициям, но тоже плохой актер, «избитостью» и «старомодностью» своих музыкальных вкусов доводивший Моцарта «до кровавого пота». Рааф был уже стар и безголос, и хотя считал Моцарта своим лучшим другом, но взгляды на оперу у них были столь различны, что «трудно было писать» для него, на что Вольфганг неоднократно жаловался в письмах отцу.

«Благородный и честный» старик Панцакки, исполнитель роли Арбаче, своим актерским мастерством подкупал композитора, и тот прощал ему отсутствие голоса.

И только обе певицы Вендлинг, исполнявшие роли Илии и Электры, не доставляли никаких хлопот, радуя Моцарта красивыми голосами, настоящим вокальным и актерским мастерством; обе Вендлинг понимали его музыку, восхищаясь каждой новой написанной им арией. Моцарт неоднократно писал отцу, что оба семейства Вендлингов — его истинные друзья.

Репетиции оперы проходили с большим успехом как у высокообразованных оркестрантов (в большинстве принадлежавших ранее к знаменитому мангеймскому оркестру), так и в придворных кругах. Восторженные отзывы о музыке «Идоменей» еще задолго до премьеры стали известны в Зальцбурге из писем флейтиста Беккэ к Леопольду Моцарту и другим зальцбуржцам. Беккэ писал после репетиции оперы, что все восхищались «красотой музыки» и что «все было ново и необычно» (см. письмо Леопольда Моцарта от 15 декабря 1780).

Премьера «Идоменея» состоялась в мюнхенском придворном театре 29 января 1781¹. Моцарт сам дирижировал первыми спектаклями, вылившимися в настоящее торжество для него. На премьеру приехали Леопольд Моцарт с Наннерль и многие зальцбургцы.

Однако «Идоменей» вскоре сошел со сцены, и это произошло не случайно. Причиной тому — двойственность стиля этой оперы. С одной стороны, она поражала новым музыкальным мышлением, новаторством оркестровки, реализмом музыкальной драматургии, уже во многом здесь проявившимся. Вместе с тем Моцарту не удалось в ней полностью преодолеть устаревших традиций неаполитанской оперы-*seria*: условной типизации характеров, трафаретного чередования речитативов и арий, браваурной виртуозности (свойственной большинству арий в «Идоменее»), назойливой формы *da capo* арий и обязательной для главного героя сопрановой партии (исполнявшейся кастратом).

Музыкальные характеристики героев (Идоменея, Идаманта) еще далеки от реалистических оперных образов зрелых моцартовских опер. Арбаче вообще нежизненная, условная фигура наперсника, типичная для итальянских опер-*seria*. Правда, и этот

¹ Интересно, что единственным откликом в печати на премьеру «Идоменея» была коротенькая заметка в «Мюнхенских городских уведомлениях», 1 февраля 1781, где даже не названа фамилия композитора. Главное место уделено декорациям: «29 прошлого месяца в первый раз была исполнена в здешнем новом оперном театре опера «Идоменей». Либретто, музыка и перевод зальцбургского происхождения. Восхитительно выглядели декорации с видом морской гавани и храмом Нептуна,— это мастерские произведения нашего здешнего знаменитого театрального архитектора, господина надворного советника Лоренцо Квальо, они вызвали всеобщее восхищение».

схематичный образ Моцарт стремится обогатить человеческими чертами¹.

Женские образы (Электра и Илия) многограннее, теплее, человечнее и ближе к характерам последующих зрелых опер Моцарта².

Новаторство оперного стиля в «Идоменее» определялось стремлением композитора к психологической правдивости характеров и положений, его тягой к демократическому театру (именно к австрийской народной комедии и французской комической опере), веянием эпохи «бурных гениев» и несомненным воздействием передовых идей в области симфонической музыки.

Последнее двухлетнее артистическое путешествие Моцарта—Мангейм—Париж (1777—1778) — чрезвычайно обогатило его музыкальными впечатлениями, оказавшими серьезное влияние на все дальнейшее творчество и прежде всего на оперу «Идоменей», созданную почти непосредственно после этих лет (1780—1781). Знакомство с мангеймской симфонической школой и тамошним всемирно прославленным оркестром, так же как и с реалистическим оперным направлением в Париже (реформаторские оперы Глюка и французская комическая

¹ Наперсник (конфидент) — обязательный, но совершенно второстепенный персонаж в древнегреческих трагедиях. Его назначение сводилось к выслушиванию монологов главных героев и лишь изредка он подавал незначительные реплики. Такой же условной и обязательной осталась роль наперсника и в опере-seria.

² Так, в музыкальном портрете Электры есть общие черты с образом Донны Анны («Дон Жуан», ария мести), с царицей Ночи («Волшебная флейта»), характеристика существа злого, мстительного, воплощенная средствами виртуозного вокального стиля. У Илии есть общие черты с Констанцией («Похищение из сераля»), графиней («Свадьба Фигаро») и Паминой («Волшебная флейта»).

опера), внесли много нового в симфонический стиль Моцарта и в его оперную драматургию.

Влияние «мангеймцев» (переехавших в Мюнхен еще в 1778) не замедлило сказаться в работе Моцарта над «Идоменеем» уже с первых дней его приезда; оно усилилось благодаря непосредственному общению с мангеймскими музыкантами, игравшими теперь в мюнхенском придворном оркестре. Многие из них были настоящими его друзьями. К числу их нужно отнести Христиана Каннабиха, выдающегося композитора «мангеймской школы», первого скрипача и дирижера оркестра, и таких виртуозов, как флейтист Иог. Беккэ, семья Вендлинг (флейтист, скрипач, обе певицы), валторнист Ланг, фэготист Риттер и другие. Уже в первом письме к отцу (от 8 ноября 1780) Моцарт сообщает, что «мы договорились ввести арию для четырех концертующих инструментов». Это значит, что договорился он с мангеймцами¹. Одной из характерных черт стиля мангеймской симфонической школы является самостоятельная (концертующая) роль духовых инструментов.

Моцарт в «Идоменее» обогащает мангеймские оркестровые традиции, достигая подлинной симфоничности в развитии музыки.

С наибольшей силой проявились особенности оркестрового стиля оперы в аккомпанементе хоров, квартета, речитативов-аккомпаньято, в ариях Илии и Электры. По драматической выразительности оркестра, богатству и яркости колорита «Идоменей» среди моцартовских опер может занять первое место; и можно сказать, что в дальнейшем композитор лишь развивал то многое новое в оркестровом опер-

¹ Гобоистом Раммом, флейтистом Вендлингом или Бекке, валторнистом Лангом, фэготистом Риттером.

ном стиле, что найдено было им в пору создания «Идоменей».

Влияние мангеймских симфонических приемов ощущается и в своеобразной смене контрастов и нарастаниях динамики. Это внезапные переходы от forte к piano, напряженные усиления от piano к fortissimo и спады от forte к pianissimo; они встречаются в опере в наиболее драматических положениях, таких, как «сцена бури», «сцена в храме» во время жертвоприношения или в речитативе Арбаچه (перед арией № 22), где композитор намеренно подчеркивает «свет и тень» в переходах от «надежды к отчаянию».

Ни в одной из последующих опер Моцарта нет таких драматичных, смелых по реализму, разнообразных по характеру и совершенных по мастерству хоров, как в «Идоменее». Они поражают богатством выразительных средств и мастерством соединения хора и оркестра. Хоры здесь воплощают народ. Ни в одной из более поздних опер Моцарта народ не играет столь значительной и действенной роли, как в «Идоменее». Прав режиссер Э. Лерт, утверждающий, что в «Идоменее» «народ бушует по-шекспировски»¹. Народные хоровые сцены в этой опере эмоционально насыщены, разнообразны и полны действия.

Их всего восемь. Первая — торжественный хор троянцев и критян (1 действие, № 3), вторая, в том же действии (№ 9), — хор в форме старинного французского танца чаконы.

Во втором действии — сцена в гавани перед отъездом Идаманта и Электры, хор (№ 15) в форме старинного спокойного танца сицилианы, — в музыке хора передан светлый морской пейзаж. А по-

¹ E. Lert, «Mozart auf dem Theater». Berlin, 1921, S. 263.

сле него контрастно звучат оба драматических хора (№ 17 и 18), в которых выражены страх и отчаяние народа перед разбушевавшейся стихией (конец второго хора написан в форме стремительной фуги).

В третьем действии — такие же яркие контрасты: печален хор народа, оплакивающего невинного Идаманта, обреченного на жертвоприношение (№ 24); но когда народ узнает о подвиге Идаманта, убившего безжалостное чудовище, в пении слышится восторг и ликование. И, наконец, радостный, праздничный хор (№ 32) завершает оперу.

Хоры в «Идомене» меньше всего соответствовали традициям, принятым в жанре оперы-seria, где такой сложный и разнообразный стиль хорового письма обычно не применялся. Там преобладали хоры небольшие по составу, их обычно исполняли сами солисты в данной опере, и они писались чаще всего в унисон. В хоровом стиле «Идоменея» скорее чувствуется влияние французских образцов и глюковской оперной реформы¹. Это подтверждает и Моцарт в письме от 28 февраля 1778, где он прямо высказывает, что его «самые любимые сочинения — именно хоры»... и что он «действительно рад, что французы обращают на них так много внимания». По-видимому, давно зародившееся желание создать драматически выразительные хоровые произведения, близкие французскому стилю, композитор и осуществил при создании «Идоменея».

Влияние французских образцов сказалось также в применении танцевальных форм и введении сольных эпизодов в хоровые сцены. Так, в хоре троянских пленников поочередно солируют то две крит-

¹ Напомним, что Глюк уже в 1762 в первенце своей реформы — «Орфее» ввел драматически выразительные, разнообразные по жанрам хоры.

ские, то две троянские девушки, прославляющие Идаманта.

Значительное место в «Идоменее» занимают новаторские, смелые речитативы-аккомпаньято. По драматической выразительности, разнообразию настроений и музыкальному мастерству они близки глюковской драматургии, а в их оркестровом колорите чувствуются черты мангеймского стиля.

Речитативы-аккомпаньято применены в опере всегда в психологически напряженных местах, от первого лирического речитатива Илии, в котором выражено смятение чувств страдающей девушки, до трагически возвышенного речитатива жреца в сцене жертвоприношения в последнем действии.

В форме этих речитативов композитор возвращается к приему мелодрамы¹, использованному им ранее в зингшпиле «Заида» в чистом виде, то есть как разговорная речь, иллюстрируемая оркестром. Здесь же—это музыкальная, а не речевая форма, но голос и оркестр, так же как в «мелодраме»,

¹ Эта особая форма речитатива (аккомпаньято) применена Моцартом под влиянием знаменитых тогда мелодрам чешского композитора Йиржи Бенды (известен на Западе как Георг Бенда). С восхищением слушал их Моцарт в Мангейме во время своего пребывания и написал о своих впечатлениях и замыслах отцу: «...такого рода драму мне всегда хотелось написать. Я тогда видел здесь дважды на сцене такую пьесу с величайшим удовольствием! В самом деле, меня никогда еще так ничто не захватывало! Потому что я всегда представлял себе, что нечто подобное не может произвести никакого эффекта! Вы, конечно, знаете, что там не поют, а декламируют, а музыка—как в облигатном речитативе, иногда и говорят под музыку, которая производит тогда восхитительное впечатление. То, что я видел, была «Медея» Бенды, он написал еще одну—«Ариадна на Наксосе», обе поистине превосходны. Знаете, какое у меня мнение? В опере нужно большинство речитативов трактовать в таком роде, и только иногда, когда слова хорошо выражены в музыке,—петь речитатив» (12 ноября 1778).

чередуются, отчетливо отделяясь друг от друга. Среди речитативов-аккомпаньято особенно примечательна по драматизму мелодии, гармонии и по оркестровке «речь оракула», которую Моцарт три раза сокращал в поисках правдоподобного воздействия.

Моцарт в «Идоменее» не отказался от так называемых «сухих речитативов», но все время обращался к либреттисту с просьбами сократить то один, то другой речитатив; а однажды прямо написал отцу, что они «наводят скуку». Его стремление к сжатости структуры, к более энергичному развитию действия, чем это было свойственно итальянской опере, сказалось не только в «сухих речитативах», но и в других формах.

В письмах с неизменной последовательностью настойчиво повторяются просьбы о сокращении текста арий, хоров, ансамблей. И если признать, что образцом лаконичной оперной драматургии могли послужить для Моцарта глюковские произведения и французская комическая опера, то нельзя в этом вопросе обойти и влияние идей немецкого драматического театра эпохи «бури и натиска». «Штюрмеры», как известно, восставали против замедленности в развитии действия, и у Моцарта в его требовании лаконичности одним из аргументов являлось то, что более краткие формы должны способствовать более быстрому развитию действия. Он именно так и объясняет необходимость заменить длинный дуэт Или и Идаманта коротким речитативом: «...такое сокращение скорее полезно, чем вредно, так как вся сцена из-за дуэта потеряет напряженность, затормозится, станет холодной и бесцветной... и великодушная борьба между Илией и Идамантом затянулась бы, следовательно утратила бы свою ценность», — пишет он (13 ноября 1780).

Как видно из писем, Моцарт настолько был тог-

да уже убежден в художественном значении лаконичности, что в спорах с либреттистом и отцом почти не шел на уступки; если аббат Вареско не соглашался сократить что-нибудь, композитор грозил, что сделает это сам¹. В дальнейшем лаконизм стал одним из существенных свойств моцартовской зрелой драматургии. В период создания «Похищения из сераля» он писал отцу: «...чем короче, тем лучше».

Важным положением моцартовской оперной эстетики в период создания «Идоменей» является его отношение к ансамблям. В опере-seria ансамбли занимали самое незначительное место и по музыкальной технике были довольно примитивны. Такое положение поддерживалось в большой мере и самими певцами итальянской школы отчасти из желания самостоятельно блистать в сольных номерах, отчасти от отсутствия сноровки в ансамблевом пении. Антон Раафф, главный исполнитель в опере Моцарта, решительно восстал против квартета (№ 21). «У меня с ним одно горе было с квартетом», — писал Моцарт. Сначала, под нажимом старомодного певца, композитор готов был отказаться от квартета — Раафф требовал взамен «какую-нибудь красивую арию». Но вот прошло полтора месяца в постоянных поисках реалистической драматургии, в непрекращающихся попытках вырваться из оков условностей жанра, и Моцарт с большей независимостью защищает свои новаторские замыслы и решительно отстаивает квартет. Подробно описывая отцу свой принципиальный спор по этому по-

¹ В этом отношении очень интересен спор между Вольфгангом и Леопольдом Моцартами по поводу сокращения речитатива Идоменей и Идаманта, встретившихся после долгой разлуки (см. письма: сына от 19 октября 1780 и отца от 22 октября 1780).

воду с Рааффом, он высказывает весьма знаменательные мысли: «Что касается терцетов и квартетов, то здесь нужно предоставить композитору полную свободу» (27 декабря 1780, то есть за месяц до премьеры «Идоменея»). Впервые утверждает здесь Моцарт, подобно Глюку, приоритет композитора, а не певца и впервые высказывает свое отношение к ансамблям в опере, занявшим такое значительное место уже в его следующем произведении «Похищение из сераля» (1782).

Однако в музыкальной драматургии «Идоменея» нет еще четкого единства и цельности стиля.

Композитор и сам чувствовал эту двойственность, понимал слабые стороны своей оперы и все же очень ценил ее и очень любил. Когда через несколько месяцев после мюнхенской премьеры у него возникли надежды на постановку «Идоменея» в Вене (по случаю торжества в честь приезда русского великого князя Павла Петровича), он начал обдумывать новую редакцию оперы.

Едва устроившись в Вене (1781/82), Моцарт знакомит друзей с музыкой «Идоменея» и пишет отцу, что «добрые друзья советуют вытащить из мюнхенской оперы лучшие номера и исполнить их в театре»¹.

Тогда у Моцарта возникает план переработки оперы, он пишет отцу: «Роль Идоменея я бы совершенно изменил и написал бы для Фишера басовой, и произвел бы много других изменений, и повернул больше на французский манер» (12 сентября 1782).

¹ В Вене, 23 марта 1783, в академии (так назывались тогда концерты), которую давал Моцарт, была исполнена с большим успехом Алоизией Вебер ария Илии с четырьмя концертирующими инструментами (№ 11).

Постановка не осуществилась, но в партитуре сохранились следы намерений Моцарта. Он все же надеялся вновь увидеть ее на сцене, «с большим нетерпением ждал» из Зальцбурга либретто «Идомедея» для того, чтобы еще над ним поработать.

И только в 1786 в одном из любительских музыкальных кружков Вены «Идомедей» был поставлен силами аристократов-дилетантов¹. Тогда же появилась новая редакция оперы. Моцарт заново написал партию Идомедея для тенора. Роль Арбаче он исключил и дописал два новых номера (дуэт Илии и Идаманта и рондо-арию для Идаманта со скрипкой соло).

Однако и в этой редакции, несмотря на существенные изменения, осталась основная структура оперы-*seria* и сохранились в неприкосновенности речитативы-*secco*².

Дальнейшие постановки «Идомедея» состоялись в Вене в 1805 и 1819, затем в Веймаре в 1840, в Мюнхене в 1845 и Дрездене в 1855.

Как свидетельствует русский композитор А. Н. Серов, «Идомедей» был поставлен в 20-х годах XIX века и в Петербурге, правда, «без успеха», но в концертах исполнялись и исполняются (1858)

¹ Это произошло в частном театре князя Ауэрсперга, находившемся около «Burgthor» (название ворот); там же в 1782 была поставлена и «Альцеста» Глюка. Роль Идомедея исполнял любитель Джуз. Бриди, обладавший красивым тенором и хорошей вокальной школой. Бриди — один из любимых товарищей Моцарта той поры; в письме из Праги (4 ноября 1787) Моцарт, описывая премьеру «Дон Жуана», упоминает, что желал бы, чтобы друзья, «особенно Бриди» и Готтфрид Жакен, могли бы услышать его оперу.

² В этом отношении Глюк действовал решительнее Моцарта, так, во второй редакции «Орфея» (1774) он все *secco*-речитативы заменил аккомпанирующими.

многие сцены оперы «к истинному наслаждению людей смыслящих».

В XX столетии «Идоменей» ставился на вагнеровских и моцартовских торжествах в Мюнхене (1926); в 1931 Рихард Штраус поставил ее в Вене; в 1941 она шла в США, под управлением Бруно Вальтера¹.

Такова история создания «Идоменея» и дальнейшая судьба оперы.

Елизавета Даттель.

¹ Сведения о постановке «Идоменея» в США любезно предоставлены проф. И. Ф. Бэлза.

Как указывает Людвиг фон Кёхель в своем хронологическом тематическом указателе сочинений В. А. Моцарта (1937) — «В девятнадцатом и двадцатом веках не было недостатка в новых попытках оживления и обработок «Идоменея». В юбилейный 1956 «Идоменей», как известно, поставлен в Вене, Лондоне и других городах.

Mon très cher Père!¹

Счастливо и радостно было мое прибытие!—счастливо, потому что в пути с нами ничего дурного не случилось, а радостно, потому что мы едва дождались мгновения, пока прибудем на место и кончится это хоть и короткое, но очень мучительное путешествие;— потому что, уверяю вас, никто из нас не смог уснуть ни одной минуты в течение ночи — ведь эта карета может душу вытряхнуть!— а сидения! — жесткие как камень!— От Вассербурга я и в самом деле не надеялся довести до Мюнхена свой зад в целости!— он был весь натертый и, вероятно, огненно-красный.— Целых два перегона я ехал, упираясь руками о сиденье и держа зад на весу. — — —² однако довольно об этом, все это уже позади!—но впредь уж у меня будет такое правило: лучше пешком идти, чем ездить в почтовой карете.

Теперь о Мюнхене. Я был у графа Зеау [мы приехали только в час пополудни] еще в тот же вечер, но так как его не было дома, то я оставил ему записку.

¹ Мой дражайший отец! (*франц.*)

² Таким образом в переписке Моцартов обозначается иногда многоточие.

На другой день утром я пошел туда с Беккэ, который просил поклониться вам и Фиала, enfin¹, всем его знакомым в Зальцбурге.

Зэау благодаря мангеймцам стал мягкий как воск; по поводу либретто граф (Зэау) говорит — не нужно, чтобы аббат Вареско его еще раз переписывал и присылал сюда — так как оно здесь будет печататься, а по моему мнению, он должен был бы тотчас же переписать, но не забыть при этом сценические ремарки и прислать это сюда как можно скорей вместе с Argument²; что касается имен певцов — они нужны меньше всего, это, пожалуй, легче всего сделать здесь.

Такие небольшие изменения то там то сям будут предприняты — речитативы немного сократят — однако напечатано будет все.

У меня только одна просьба к г. аббату — арию Илии во втором действии, во второй сцене ради того, как мне хочется ее использовать, следует немного изменить — *Se il Padre perdei in te lo ritovo*³; эта строфа лучше быть не может. Но вот дальше идет такое, что мне всегда NB⁴ во всякой арии казалось неестественным — именно речь à parte⁵. В диалоге такие вещи совершенно естественны — произносится быстро несколько слов в сторону — но в арии, где слова приходится повторять — это производит плохое впечатление. И если бы даже не это, то мне хотелось бы здесь арию — начало может остаться, если оно ему подойдет, потому что оно *charmant*⁶, — развивающуюся совершенно

¹ Словом (франц.)

² Изложение (франц.)

³ Если я потеряла отца, — ты стал мне отцом (итал.)

⁴ NB — nota bene — заметь хорошо (лат.)

⁵ Речь в сторону (итал.)

⁶ Очаровательно (франц.)

естественно—где я был бы не так уж связан словами, а мог бы писать совсем свободно, потому что мы договорились ввести здесь арию *andantino* с четырьмя концертирующими духовыми инструментами, именно с флейтой, гобоем, валторной и фаготом.— И просьба, чтобы я ее получил как можно скорее.

Ну, теперь об одном свинстве; я хотя не имею чести знать этого героя дель Прато, но по описаниям, даже Чеккарелли еще немного лучше,— потому что в середине арии ему (дель Прато) часто не хватает дыхания и — NB он ведь еще никогда не выступал ни в каком театре, а Раафф — истукан.— Вот и представьте себе только сцену в первом действии.

А теперь нечто хорошее. М-ме Доротея Вендлинг *arci-contentissima*¹ своей сценой — она захотела ее прослушать три раза подряд.

Вчера прибыл *Gross Deutschmeister* — на курфюрстском придворном театре исполняли «Esex» и великолепный балет. Театр весь был иллюминирован;— начали с увертюры Каннабиха, которую я не знал, так как она из последних — — — Уверяю вас, если бы вы сами ее слышали—она вам так же сильно понравилась бы и растрогала, как и меня,— и если бы вы не знали заранее, то наверняка не поверили бы, что ее написал Каннабих, приезжайте же скорее, послушайте ее, восхититесь оркестром. Ну, больше я ничего не знаю.

Сегодня вечером — большая *academie*². Мара споет три арии. В Зальцбурге такой же снегопад, как и здесь? — Г. Шиканедеру мое почтение, прошу прощения за то, что до сих пор не могу по-

¹ Сверхдовольна (*итал.*)

² Академия (*франц.*), то есть концерт

слать арию, так как я все еще не имел возможности ее окончить.

Тысячу раз целую ваши руки и от всего сердца обнимаю сестру и остаюсь

Mon très cher Père
покорнейший сын

Вольф. Амадей Моцарт

От Каннабихов, Вендлингов
тысяча приветов,

и они надеются в скором времени иметь удовольствие познакомиться с вами обоими. Adieu ¹.

(приписка Беккё): Il vostro figlio Giovanni Beckio i suoi compl(imenti) con suo sigilio ².

Зэау граф (Seeau) в течение почти полувека (1753—1799) был придворным «театральным интендантом», то есть управляющим всеми театральными зрелищами в Мюнхене и его пригородах. В истории музыкальной культуры Мюнхена имя Зэау встречается очень часто. По свидетельству современников, Зэау был хитрым придворным, грубым в обращении с подчиненными. Управляя театрами, капеллой, концертами, бальными залами, балетом, церковными хорами, Зэау проявлял недобросовестность в финансовых делах; обогащаясь сам, он притеснял в оплате музыкантов, певцов, актеров. Моцарт в письмах из Мюнхена неоднократно жалуется отцу на грубость, скупость и недобросовестность Зэау. «Окаянный нахал Зэау» — так назвал его Вольфганг в письме из Мангейма, где ему довелось с ним встретиться (12 ноября 1778).

Беккё Иоганн Баптист (Беккёё Johann Baptist, 1743—?) — флейтист мюнхенской оперы, с которым семья Моцартов состояла в дружеских отношениях. Беккёё был превос-

¹ Прощайте (франц.)

² Ваш сын Джованни Беккио свидетельствует свое уважение.

ходным флейтистом, известным настолько, что его приглашали для участия в концертах и оперных спектаклях в другие города. В 1775 году Беккэ приехал в Зальцбург для участия в премьере моцартовской оперы «Il Ré pastore» («Король-пастух», К. 208). Беккэ переписывался с Леопольдом Моцартом, о чем упоминают в своих письмах отец и сын.

Фиала Иозеф (Fiala Joseph) — гобоист-виртуоз, писал пьесы для духовых инструментов.

Фиала с 1777 состоял на службе в мюнхенской капелле, а до того служил в зальцбургском придворном оркестре. В эти годы Фиала сблизился с семьей Моцартов. В письме, видимо, речь идет о семье Фиала, жившей в Зальцбурге, или родственниках его.

«Мангеймцы», о которых пишет Моцарт, — музыканты европейски-знаменитого оркестра мангеймской придворной капеллы, переехавшие в Мюнхен в 1778 вместе с двором курфюрста Карла Теодора.

Мангейм в XVIII веке, в годы правления этого курфюрста, славился музыкальной культурой; здесь развивалась камерная и симфоническая музыка и возник особый оперный стиль, отличавшийся драматическим разнообразием.

Мангеймский симфонический оркестр в большинстве своем состоял из солистов-виртуозов¹, среди которых были и крупные композиторы. Этот симфонический оркестр достиг славы благодаря руководству выдающегося композитора, скрипача-виртуоза и дирижера — Яна Вацлава Антонина Стамица (1717—1757), чеха по происхождению². Игра мангеймского оркестра, кроме совершенного мастерства, необыкновенной стройности и цельности ансамбля, отличалась яркостью исполнения динамических оттенков, которые применялись мангеймцами с большим разнообразием. Так постепенно выработался особый мангеймский исполнительский стиль с обилием *diminuendo* и *crescendo* и внезапными сменами *forte* и *piano*. Эти контрасты и нарастания придавали драматический характер мангеймской манере исполнения.

¹ В мангеймском симфоническом оркестре были такие выдающиеся скрипачи-виртуозы, как Каннабих, Тэски, Френцль, Крамер, альтист Карел Стамиц, флейтист Вендлинг, гобоисты Лабрун и Рамм, фаготист Риттер, валторнист Ланг и другие.

² Чешское имя Стамица было германизировано, и он в западных трудах известен как Иоганн Стамиц.

«Ни один оркестр в мире,— писал поэт, композитор, теоретик Данчэль Шубарт (1739—1791) в своей «Эстетике»,— не достигал того в исполнении, как мангеймский. Его forte — гром, его crescendo — водопад, его diminuendo — уносящийся вдаль, плещущий хрустальный поток, его piano, как весенний ветерок».

И по размеру мангеймский оркестр превосходил оркестры того времени. Вольфганг Моцарт, живя (1777—1778) в Мангейме (когда придворным капельмейстером был ученик и последователь Стамица — Христиан Каннабих), не устанно восхищался тамошним оркестром и писал отцу, что в нем «с каждой стороны 10—11 скрипок, 4 альты, 4 фагота, 4 контрабаса, трубы и валторны» (4 ноября 1777). По сравнению с оркестровкой старых мастеров, соотношение духовых и струнных было новым, а участие кларнетов, в то время очень редко применявшихся, казалось Моцарту необычайным: «Ах, если бы и у нас также применялись кларнеты,— писал композитор отцу.— Вы не поверите, какой восхитительный эффект производит симфония с флейтами, го- боями и кларнетами» (3 декабря 1778).

Исполнительский стиль «мангеймцев» нашел отражение и в творчестве этих композиторов, создавших так называемую мангеймскую симфоническую школу. Ее основоположниками были чехи: Ян Вацлав Антонин Стамиц (к нему примкнули и сыновья Карел и Антонин), Франтишек Ксавер Рихтер (1709—1789), а в дальнейшем и ближайший ученик и последователь Яна Стамица — Христиан Каннабих (один из преданных друзей Моцарта).

Однако, кроме композиторов чехов, к этому направлению относились выдающийся виртуоз-клавирист того времени Иоганн Шоберт, Антон Фильц, Э. Эйхнер и другие немцы. Музыка мангеймских композиторов, несмотря на скрепящиеся влияния итальянской оперы, органично связана с немецкой народнопесенной культурой.

В своих произведениях (камерных и симфонических) мангеймцы окончательно установили четырехчастную сонатную форму с контрастным противопоставлением частей, одна из которых обязательно — менуэт. Принцип драматического контраста особенно ярко проявлялся у мангеймцев в первых частях цикла (*Allegro*) — в резком отличии музыкальных тем (главная — героическая, побочная — лирическая), в динамике, оркестровом колорите и гармонии; драматизм музыки подчеркивали обильные паузы, задержания, «вздохи» (то, что Леопольд Моцарт пренебрежительно называл «мангеймское манерничанье»).

Историческая роль «мангеймцев» очень важна, ибо они подготовили развитие венского классического стиля.

Вареско Джамбаттиста (Varesco Giambattista)—аббат, либреттист моцартовской оперы «Идоменей». Вареско с 1766 состоял придворным капелланом в Зальцбурге. В письмах Моцарт часто называет его просто «аббат».

В 1783, во время пребывания Моцарта в Зальцбурге, Вареско начал писать для него либретто оперы-буффа «Каирский гусь» (К. 422). Опера осталась неоконченной.

«Argument»—так называлось в XVII—XVIII веках введение к оперным либретто; в Argument кратко излагалось содержание оперы.

Речь «a parte» (речь в сторону) — весьма распространенный тогда прием в речитативах и ариях итальянских опер. То, что Моцарт решительно от него отказывается, является одним из примеров реалистических стремлений, так как «речь в сторону» при обильных колоратурах и повторениях слов звучала неправдоподобно.

«...andantino с четырьмя концертирующими духовыми...» — ария Илии № 11 Se il padre perdei. Об этой арии, очевидно, Моцарт договорился с четырьмя выдающимися музыкантами мюнхенского оркестра (ранее входившими в знаменитый мангеймский оркестр). Это были: гобоист Рамм, флейтист Иог. Бапт. Вендлинг, валторнист Ланг и фаготист Риттер.

Обогащая оркестровое сопровождение арии приемами симфонического развития, свойственными инструментальной музыке, Моцарт, однако, не пренебрегает выразительностью текста. Эта ария — одно из выдающихся вокальных произведений композитора по драматическому реализму и симфоническому мастерству.

Прато Винченцо дель (del Prato Vinc.) — итальянский певец-кастрат (1756—1828), первый исполнитель роли Идаманта в «Идоменее».

Чеккарелли (Ceccarelli)—итальянский певец-кастрат, служивший в зальцбургской придворной капелле. Моцарт вообще иронически отзывался о певцах-кастратах (см. письмо из Парижа к аббату Буллингеру 7 августа 1778). О Чеккарелли, как о певце и человеке, он был особенно невысокого мнения (см. письма из Вены первой половины 1781).

Раафф Антон (Raaff Anton) — знаменитый певец, тенор (1714—1797), первый исполнитель роли Идоменея. Он прошел певческую школу у прославленного тогда педагога-вокалиста Бернакки (Bernacchi) в Болонье. По отзыву современников, «Раафф обладал очень красивым тенором,

голос у него был ровный, полный, интонация чистая и очень отчетливая декламация». Но актером он был плохим. Моцарт был связан с Рааффом многолетней дружбой. Впервые он услышал его в 1777, в Мангейме, когда Раафф был уже стар; в письме к отцу (14 ноября 1777) Моцарт критически отзывался об его игре и пении.

Роль Идоменея — последняя в сценической деятельности Антона Рааффа.

Вендлинг Доротея (Wendling Dorothea) — певица мюнхенской придворной оперы, первая исполнительница роли Илии в «Идоменея»; в Мюнхен переехала из Мангейма с двором курфюрста. Доротея Вендлинг славилась высокой художественностью исполнения, ее называли «немецкой Мельпоменой золотого времени Мангейма».

Gross Deutschmeister — эрцгерцог Максимилиан Франц, младший сын Марии Терезии, впоследствии курфюрст Кельнский.

«Essex oder die Gunst des Fürsten» — «Эссекс, или Милость князей» — свободный перевод трагедии английского драматурга Джона Бэнка «The in happy Favourite» — «Несчастный фаворит». Пьеса посвящена трагической судьбе фаворита королевы Елизаветы, графа Эссекса, казненного по ее приказу в 1601, после его неудачной попытки поднять восстание.

Этот сюжет был чрезвычайно популярен в XVII—XVIII веках, в разных странах на него написано несколько драматических пьес.

Каннабих Христиан (Cannabich Cristian, 1731—1798) — композитор, скрипач, дирижер, выдающийся представитель мангеймской симфонической школы. Каннабих был учеником основоположника мангеймской симфонической школы, чешского композитора Яна Вацлава Антонина Стамица. После смерти Стамица (1757) Каннабих занял его место в качестве руководителя мангеймского оркестра. Он переехал в Мюнхен вместе с придворной капеллой в 1778.

Композитор Каннабих был очень плодovit. Он написал 100 симфоний, оперы, балеты, скрипичные концерты, квартеты и другую музыку (они изданы в *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*).

В своих произведениях Каннабих продолжал традиции симфонического стиля мангеймской школы, но сочинения его лишены оригинальности, в большинстве неинтересны и сухи.

Вольфганг Моцарт сблизился с Каннабихом во время

пробывания в Мангейме (1777—1778)¹, подружился с его семьей и давал уроки игры на клавире его тринадцатилетней дочери Розе; тогда почти ежедневно бывая в доме Каннабиха, участвовал в музыкальных «академиях» (см. письма 1777—1778).

«академии» — «академиями» в XVIII веке в Австрии назывались концерты, музыкальные и литературные. Это название сохранилось там и до наших дней. Музыкальные академии обычно длились не менее 4-х часов. Программа была большей частью смешанная, исполнялись оркестровые и сольные, камерные инструментальные и вокальные произведения. Солисты-виртуозы в таких концертах особое внимание уделяли импровизации в определенных музыкальных формах; Моцарт в письмах часто описывает, как он импровизировал фуги, сонаты, вариации в своих академиях.

Музыкальные академии происходили регулярно в придворных капеллах, в аристократических салонах, многие из которых славилась исполнением серьезной музыки. Известные музыканты устраивали платные академии и у себя дома. Моцарт, живя в Вене, давал иногда концерты в своей квартире (см. его письма и отца к Наннерль 1781—1785).

Мара Гертруда Элизабет (Mara Gertrud Elisabeth) — одна из знаменитых певиц сопрано в XVIII веке (1749—1833), была женой мюнхенского виолончелиста Иоганна Бапт. Мара. Моцарт, однако, относился отрицательно к ее пению, как чисто виртуозному и мало выразительному, не нравился ему и ее моральный облик (см. письмо Вольфганга Моцарта от 24 ноября 1780).

Шиканедер Иоганн Иозеф (Schikaneder Joh. Joseph, 1751—1812), именовал себя Эмануэль Шиканедер — известный немецкий актер, театральный деятель и драматический писатель.

Шиканедер начал свой путь очень рано как странствующий певец-«лирник»; двадцати лет он вошел в известную тогда странствующую театральную труппу как певец и актер, и вскоре этой же труппой поставлен был его первый зингшпиль «Лирники, или Веселая пиццета».

Театральная деятельность Шиканедера протекала в странствованиях по большим и малым городам Южной Гер-

¹ Моцарты познакомились с Каннабихом в Париже в 1766, во время концертного путешествия «вундеркиндов» — Вольфганга и Наннерль Моцартов.

многие сцены оперы «к истинному наслаждению людей смыслящих».

В XX столетии «Идоменей» ставился на вагнеровских и моцартовских торжествах в Мюнхене (1926); в 1931 Рихард Штраус поставил ее в Вене; в 1941 она шла в США, под управлением Бруно Вальтера¹.

Такова история создания «Идоменея» и дальнейшая судьба оперы.

Елизавета Даттель.

¹ Сведения о постановке «Идоменея» в США любезно предоставлены проф. И. Ф. Бэлза.

Как указывает Людвиг фон Кёхель в своем хронологическом тематическом указателе сочинений В. А. Моцарта (1937) — «В девятнадцатом и двадцатом веках не было недостатка в новых попытках оживления и обработок «Идоменея». В юбилейный 1956 «Идоменей», как известно, поставлен в Вене, Лондоне и других городах.

Театральные интересы сблизили Вольфганга Моцарта с Эмануэлем Шиканедером; Моцарт хотел даже написать совместно с ним «немецкую оперу». Сюжетом они избрали героическую драму Геблера «Король Тамос» (Моцарт еще в 1773, в Вене, писал к ней хоры, а затем в 1779 в Зальцбурге сделал новую редакцию и инструментальные антракты, К. 345).

План свой они не осуществили из-за того, что Моцарт, получив заказ из Мюнхена на оперу «Идомея», вскоре уехал. Они расстались очень тепло, и Шиканедер просил Вольфганга написать арию для одного из своих спектаклей (комедия по Карло Гоцци «Le due notti affanose», то есть «Две тревожные ночи»). Как видно из писем Леопольда Моцарта и Наннерль, Шиканедер стал в их доме своим человеком, посещал семейные «стрелковые состязания». Он предоставил Моцартам постоянные бесплатные места в своем театре. Поэтому Леопольд Моцарт был особенно недоволен тем, что сын не закончил в срок заказанную ему Шиканедером арию; спектакль задерживался по вине Вольфганга, но он по горло был занят сочинением оперы.

Наконец ария была написана и отослана, чуть ли не за день до спектакля, данного в Зальцбурге 1 декабря 1780; отец писал: «Вчера шла комедия с твоей арией. Комедия— очень хороша, театр был полон, там был также епископ; ария была хорошо исполнена, и она пела ее настолько хорошо, насколько это возможно было выучить в короткий срок» (2 декабря 1780).

Эта ария в тематическом указателе произведений Моцарта, составленном Кёхелем, находится под № 365а: «Речитатив и ария»¹.

В последние годы жизни Моцарт снова сблизился с Шиканедером и написал для его театра в Вене «Волшебную флейту», автором либретто был Шиканедер (см. письма эпохи создания «Волшебной флейты»).

Вендлинг (Wendling) — семья музыкантов, с которой Моцарт дружил еще со времени своего пребывания в Мангейме в 1777. Иоганн Баптист Вендлинг — знаменитый флейтист, его жена — певица Доротея Вендлинг;

¹ В дальнейшем, при ссылках на этот указатель, будет применяться сокращение «К.» (то есть Кёхель). См. «Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts», von D-r Ludwig Ritter von Köchel, 3 Auflage, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1937.

скрипач — Франц Антон Вендлинг и его жена Элизабет Вендлинг — тоже певица.

Вендлинги служили в мангеймской придворной капелле, а затем переехали в Мюнхен с двором курфюрста Карла Теодора.

Зальц(бург), 11 ноября 1780.

Mon très chère Fils¹

Пишу в спешке, в половине десятого вечера, так как целый день не было времени. Вареско поздно принес мне либретто, и граф Зепперль Юбераккер сидел у нас с пяти часов до сих пор. Сегодня два мошенника стали короче на голову — они из большой шайки, здесь уже поймали четверых сразу.

Пересылаю здесь обратно либретто и план, чтобы его превосходительство граф Зеау видел, что все сделано по указаниям. Через 8 дней с почтовой каретой последует целиком переписанное либретто, в таком виде, в каком аббат Вареско хочет, чтобы оно было напечатано, при этом будут также необходимые замечания (ремарки). Здесь и ария, мне кажется так подойдет, если нет, — напиши, только сразу. Прилагаю и денежный перевод на 15 флоринов, которые — если они будут тебе необходимы, смогут быть учтены г. Пихлером, заведующим складом железа, где когда-то были солевые сараи. Пока что спрячь уведомление в свою сумку для писем — до того, как деньги тебе понадобятся. Я хотел бы точно знать адрес твоей квартиры, чтобы уверенно адресовать тебе письма. Завтра у нас не

¹ Мой дражайший сын (франц.)

будет никакой стрельбы, потому что я с Цальмейстером обедаем у Кайятанеров; вместо этого она будет в четверг или в среду, угощает граф Юбераккер: мишень — это Катерль, как она падает через ступеньку около погреба Кершбаумеров и показывает голый зад. Стишки к этому еще не готовы.

То, что почтовая карета ужасно растерзывает бедный зад, я также испытал в моей жизни только один-единственный раз и больше меня не проведешь. Ведь во всем нужно испытать разницу. Здесь не только заносило, мело или порошило, но вчера и позавчера, 9-го и 10-го, был ужасно холодный ветер, и все улицы начисто приморозило, а сегодня погода изменилась и больше клонится к дождю.

То, что ты пишешь о певцах — печально. Стало быть, воздействовать должна будет музыкальная композиция. Я лично хотел бы услышать пение m-me Мара, напиши мне, как она поет. То, что я, как дитя, радуюсь прекрасному оркестру — можешь себе легко представить. Мне хочется уж поскорее выехать, но с почтовой каретой я, конечно, не поеду. Оба моих сливовых зерна мне дороже. Ну, я должен кончать, — уже время, — но сначала четки и так далее, а потом спать, у твоей сестры сонные глаза, она целует тебя, Пимперль храпит, а я остаюсь твой верный отец

Л. Моцарт

Наш compliment каннабиховскому дому, обоим вендлинговским семьям, потом (al) figlio¹ Бекке и всем, кто нас знает и хочет узнать.

¹ Сын (итал.)

Передал ли ты письмо с деньгами? Оставь себе эту квитанцию и отправь расписку, особую даст тебе камердинер. Весь свет кланяется, в особенности Лодроновские графини.

Юбераккер Зепперль (Uberacker Sepperl) — граф Вольф Иозеф Юбераккер, сын зальцбургского гофканцлера.

Ария — Или (№ 11), которую Вольфганг просил изменить (см. пред. письмо)

«15 флоринов, которые приняты г. Пихлером...» — эта сложная денежная операция объясняется разным курсом денег в Зальцбурге и Мюнхене и необходимостью переводить деньги через знакомых купцов, которые вели торговые дела в Зальцбурге и Мюнхене. В письмах постоянно упоминаются следующие денежные названия: 1. Крейцер — мелкая разменная монета Австрии, Южной Германии и Польши. 2. Гульден — в далекие времена — золотая, а в дальнейшем — от XVII—XIX веков — серебряная монета и денежная единица Германии, Австрии и некоторых соседних стран. 3. Флорин — флорентийская золотая монета XIII века, по образцу которой многие европейские страны стали чеканить монеты из золота, а потом и из серебра. 4. Дукат — венецианская золотая монета, называется еще и цехин, впоследствии распространилась по всей Европе.

Стрельба в цель — любимое развлечение в доме Моцартов и вообще у зальцбургцев. Мишенью часто служили дружеские карикатуры (подробно об этом — во вступит. статье).

Катерль Гиловская (Catherl Gylowsky) — дочь Венцеля Андреаса Гиловского фон Уразова, придворного камердинера зальцбургского епископа. Катерль — подруга Наннерль (сестры Вольфганга) — принадлежала к кружку зальцбургской молодежи, с которым Моцарты, брат и сестра, почти ежедневно встречались либо на музицированиях, либо на совместных прогулках и играх. В этом кругу Катерль слыла веселой, легкомысленной и несколько свободной в обращении девушкой.

Кершбаумер (Kerschbaumer) — семья зальцбургского купца, с которой Моцарты были близко знакомы.

«...прекрасному оркестру...» — эта характеристика относится к знаменитому мангеймскому оркестру, переехавшему в Мюнхен.

«...но сначала четки...» — Леопольд Моцарт, как ревностный католик, считал обязательным перед сном молиться, перебирая при этом четки.

Пимперль — собачка Моцартов, которую с детства очень любил Вольфганг; уезжая в путешествие, он всегда о ней справлялся в письмах и просил ей кланяться.

«...потом (al) figlio Беккё» — этот привет относится к флейтисту Иог. Беккё. Леопольд Моцарт называет его сыном, потому что тот в приписке, сделанной на итальянском языке к письму Вольфганга Моцарта к отцу от 8—9 ноября 1780, почтительно именуется *figlio*.

«...Лодроновские графини...» — жена и дочери графа Лодрон. Семья эта принадлежала к высшей зальцбургской знати. Вольфганг Моцарт принимал участие в музыкальных вечерах в доме Лодронов; в 1776 написал «две кассации для графини» Антонии Лодрон (*Divertimento*, К. 247 и *Marsch*, К. 248) и в том же году концерт для трех клавиров для нее и двух дочерей — Луизы и Пепперль, которым он давал уроки игры на клавире («Лодрон-концерт», К. 242).

Среди зальцбургских аристократов графиня Лодрон выделялась своим отношением к Моцарту, она действительно понимала его гениальность. Лодрон порицала зальцбургский двор и епископа за то, что Вольфгангу Моцарту не разрешено было уехать в артистическое путешествие, а его просто уволили из зальцбургской придворной капеллы в ответ на просьбу от отпуска (см. письмо Леопольда Моцарта от 1 ноября 1777).

Мюнхен, 13 ноября 1780.

Mon très cher Père!

Пишу в большой спешке, потому что я еще не одет, а мне нужно идти к графу Зэау—Каннабих, Квальо и балетмейстер Легран тоже там обедают, — чтобы обсудить необходимое по поводу оперы.

Вчера я с Каннабихом обедал у графини Баумгартен, урожденной Лерхенфельд — мой друг в этом доме — всё, стало быть теперь и я тоже — здесь это лучший и полезнейший дом для меня. Благодаря ему у меня все устроилось — и даст бог

и в дальнейшем устроится. Она — фаворитка (курфюрста), у которой из зада торчит лисий хвост, а на ушах висит колючая часовая цепочка и у нее есть красивое кольцо, я его сам видел, провалился я, несчастный человек без носа.

Sapienti: пауса¹.

Ну, я должен одеваться.— Так что теперь самое необходимое, и, собственно, главная цель этого письма пожелать вам, мой любимейший, добрейший отец — ко дню ваших именин — всего, что только возможно.— Я надеюсь и дальше на отеческую любовь, а вас уверяю в своей вечной покорности.—

Графиня Ларозе кланяется вам и сестре моей, а также весь каннабиховский и оба вендлинговских дома, Рамм, Экк отец и сын, Беккэ, а также и г. дель Прато- † † † («помилуй меня бог»), который † † † («помилуй меня бог») в эту минуту находится у меня.

Вчера граф Зеау представил меня его светлости курфюрсту, тот был со мной очень милостив. Если бы вам сейчас пришлось разговаривать с графом Зеау, вы не узнали бы его, настолько изменили его почтенные мангеймцы.

А propos!² Недавно я забыл написать, что г. Вегшейдер прислал вместо 120 только 118 фл (оригинов), из-за этого м-г Годвиль не смог еще дать мне никакой настоящей квитанции, но он, вероятно, написал ему об этом.

М-те де Фосман и ее сестра шлют лучшие пожелания м-те Марескель, ее мать также. Г. ба-

¹ Мудрая (лат.), торжественная речь (нем.)

² Кстати (франц.)

рон Гётц имеет честь кланяться г. Гиловскому и Берантцкому — любезный человек!

Но, теперь — хотя мне нужно было бы еще о многом написать, я должен кончать. 1000 раз целую ваши руки, сердечно обнимаю сестру, и остаюсь

Mon très cher Père
навеки ваш покорнейший сын
Вольф. Амад. Моцарт

P. S. Всем добрым друзьям и подругам — мой покл(он). А ргорос, граф Зэау хотел бы также [потому что здесь так плохо переводят] дать перевести оперу («Идоменей») в Зальцбурге. — Только арии в стихах. — Я должен заключить контракт. Тогда заплатят одновременно поэту и переводчику. Ответьте мне сразу на это.

Adieu.

Как с фамильным портретом? —

(Хорошо ли вы) получились? —

Начали ли уже писать сестру? —

Опера будет дана в первый раз только 20-го января. Будьте так добры, пришлите мне две партитуры месс, которые у меня с собой, и *си-бемоль-мажорную* мессу тоже, потому что граф Зэау в ближайшее время кое-что скажет об этом курфюрсту. Я хотел бы, чтобы меня узнали и в этом стиле. Я слушал только одну мессу Груа, в таком роде можно с легкостью сочинять по полдюжине в день.

Если бы я знал, что этот кастрат (дель Прато) так плох, я бы в самом деле рекомендовал Чеккарелли.

Я хотя и должен был по поручению его превосходительства написать официальный ответ от его имени г. аббату Вареско — но у меня нет времени и я никак не рожден секретарем.

В первом действии, сцена 8-ая. У г. Квальо такое же возражение, какое с самого начала было и у нас с вами. А именно: не подобает, чтобы царь был на корабле совершенно один.— Полагает г. аббат, что представить себе его всеми покинутым в ужасную бурю, без корабля, плывущего совершенно одного среди величайшей опасности — это разумно, то все может оставаться так, как есть, но NB без корабля, потому что на корабле он не может быть один — в противном случае с ним должны высадиться несколько преданных ему генералов [compare]¹, но тогда царю придется сказать своим людям несколько слов, а именно, чтобы они оставили его одного, что является вполне естественным в том печальном положении, в котором он теперь находится.

Второй дуэт будет совсем выброшен и с большей пользой, чем вредом, для оперы, да вы и сами убедитесь, если перечтете эту сцену, что из-за арии или дуэта она становится бесцветной и холодной, а для остальных актеров, которые так здесь должны стоять — очень *gênant*². И вдобавок великодушная борьба между Илией и Идамантом затянулась бы и, следовательно, потеряла бы всю свою ценность.

Мара не имела счастья мне понравиться — она делает слишком мало, чтобы быть равной Бастардине [а ведь у нее такое же амплуа] — и слишком много, чтобы трогать сердце, как Вебер — или какая-нибудь разумная певица.

А *propos*: арию для *me* Вендлинг я сразу получу?

(подписи нет)

¹ Статисты (итал.)

² Затруднительно (франц.)

Квальо Лоренцо (Quaglio Lorenzo, 1730—1804) — известный в то время театралный художник-итальянец, руководитель декорационной части мюнхенского придворного театра.

Квальо еще в 1747 приглашен был из Италии в Вену, где работал вместе с знаменитым итальянским художником Галли Бибиена (которому он в основном подражал) во вновь отделанном Бургтеатре. Там он прославился великолепными постановками (особенно опер Глюка). В 1777, когда в Мангейме построен был Национальный театр, Квальо становится придворным художником Карла Теодора и в 1778 вместе с его двором переезжает в Мюнхен.

Встреча с художником Квальо и балетмейстером Леграном посвящена была вопросам сценической постановки оперы. Как это видно из его писем об «Идомее» и о других операх, Моцарт всегда занимался при постановке своих опер режиссурой, входил во все сценические детали, вплоть до освещения.

Слово «фаворитка» в письме Моцарта зашифровано по принципу акrostиха, где начальные буквы строк образуют нужное слово: Favoritin (des Kurfürsten) welche einen Fuchsschwanz im Arsch stecken hat, und eine spitzige Uhr-Kette an Ohr hangen, und einen schönen Ring, ich habe ihn selbst gesehen, und soll der Todt über mich kommen, ich unglücklicher Mann ohne Nase.

Шифрованным текстом Моцарта пользовались из осторожности в переписке, когда критически высказывались о князьях, знати, придворных, а также при упоминании о лицах известных, в том числе и о композиторах, исполнителях. Большинство писем зашифровано особой перестановкой букв в словах. Ключ был такой:

m l o f h		a e s i u
=		=
a e s i u		m l o f h

Они подчас выбирали для подобных шифров малопривлекательные выражения и слова. Под покровом скабрзности легче было скрывать настоящий смысл, да к тому же несколько грубоватая фривольность речи вообще свойственна была зальцбургцам.

В постскрипуме к этому зашифрованному тексту Вольфганг посмеивается над тем, какая получилась у него «мудрая речь». Однако при всей кажущейся бессмыслице все-таки получилась сатирическая характеристика княжеской фаворитки, хитрой и хищной.

Шутливо заклиная отца в правдивости виденного — «провались я несчастный человек без носа», — Моцарт попутно высмеивает свой длинный нос, тему эту он нередко обыгрывает в своих письмах.

Рамм Фридрих (Ramm Friedrich, род. в 1744) — гобоист придворного мюнхенского оркестра. Рамм приехал в Мюнхен с двором Карла Теодора из Мангейма, где служил в прославленном симфоническом оркестре. Моцарт познакомился с Раммом в 1777 во время своего пребывания в Мангейме, в доме у композитора Каннабиха, где Моцарт и Рамм были участниками домашних концертов. Моцарт ценил мастерство и благородный, приятный тон в игре Рамма; в знак дружбы он подарил ему концерт для гобоя со своим автографом (написанный ранее для флейты и предназначенный для итальянца Ферленци, К. 314). О встречах с Раммом см. письма Моцарта из Мангейма 1777—1778.

Экк Иоганн Фридрих (Eck Joh. Friedrich) — урожденный мангеймовец, был, как позднее и его сын, скрипачом мюнхенской придворной капеллы.

«Помилуй меня бог» — слов этих Моцарт не написал в своем письме, а лишь поставил три креста: † † † Этот условный народный знак употребляли с очень давних времен; он обозначал «помилуй меня бог» или «чур меня» и по народному поверью оберегал от злого духа. Дель Прато, приносивший Моцарту массу неприятностей и огорчений в Мюнхене, пожалуй, действительно был для него «злым духом». Из вежливости Вольфганг передает отцу привет дель Прато, но тут же шутливо «открещивается» от него.

М-ме Марескель (Maresquelle) — актриса и танцовщица театральной труппы Шиканедера в Зальцбурге, была очень дружна с семьей Моцартов, участвовала в излюбленной домашней стрельбе в цель.

«Перевести оперу в Зальцбурге...» — относится к переводу либретто «Идоменей» с итальянского на немецкий язык, что и было сделано в Зальцбурге Иог. Андр. Шахтнером. Как видно из дальнейших писем, Моцарт недоволен был переводом, и Шахтнер его дважды переделывал. (О дальнейших немецких переводах либретто см. вступ. статью).

Шахтнер Иоганн (Schachtner Johann) — трубач придворной капеллы в Зальцбурге, близкий друг семьи Моцартов; он знал Вольфганга едва ли не с самого рождения. Шахтнер оставил интересные воспоминания о ранних годах его детства и первых проявлениях гениальной одаренности

(см. письмо Шахтнера, написанное сестре Моцарта сразу после смерти композитора; приведено в книге: Abert H. «Mozart», В. I, S. 27—30).

Фамильный портрет Моцартов, хранящийся в Зальцбургском музее Моцарта, писал зальцбургский художник Иоганн Нешомук делла Кроче (della Croce).

Премьера «Идомея» состоялась только 29 января 1781.

«Партитуры месс», которые Моцарт взял с собой в Мюнхен, были, вероятно, Krönungs-messe C-dur, K. 317 (Зальцбург, 1779), Missa solemnis C-dur, K. 367 (Зальцбург, 1780), Missa brevis B-dur, K. 275 (Зальцбург, 1777).

Груа Пауль (Grua Paul, 1745—1833)—композитор, его опера «Телемассо» ставилась в Мюнхене во время карнавала 1780.

«В первом действии, сцена 8-ая», Идомея после страшной бури, грозившей гибелью его флоту, сошел с корабля на берег Крита. Он дал обет принести в жертву первого человека, которого встретит на земле, и тем умилиствовал бога моря Нептуна.

В этой сцене Моцарт добивался наибольшей естественности положений; ему казалось неправдоподобным, чтобы Идомея сошел на берег без свиты, ибо это означало бы, что он был покинут своими приближенными. Моцарт настоял на таком построении 8-ой сцены: Идомея сходит на берег со свитой, после возгласа: «Наконец мы на родине»—в нескольких словах (речитатив) благодарит своих генералов за преданность и просит оставить его одного.

Психологический анализ 8-ой сцены, сделанный Моцартом, свидетельствует о реалистических принципах его оперной драматургии; композитор добивался правдивости в действиях героев и в сценических положениях.

Второй дуэт Илии и Идаманта предназначался для 3-го действия в сцене жертвоприношения в храме: Илия останавливает Идомея, занесшего меч над головой сына. Она просит оставить жизнь Идаманту и готова ради него пожертвовать собой. Здесь именно и происходит «великодушная борьба между Илией и Идамантом».

Моцарт действительно вычеркнул «второй дуэт» Илии и Идаманта; в опере перед речью оракула есть лишь небольшой речитативный диалог влюбленных, прерываемый репликами Электры, жреца и Арбаче (3-е действие, сцена X).

Первый дуэт Илии и Идаманта находится в этом же действии, сцена I в саду; это их объяснение в любви.

Бастардина — Агуяри Лукреция (Agujari Lucrezia, 1743—1783) — прославленная итальянская певица, известная под именем Ла Бастарделла (Моцарт называет ее Бастардина). У нее было феноменальное по объему колоратурное сопрано (она брала до⁴) и великолепная вокальная школа. Юный Моцарт слышал Бастарделлу в Парме, во время пребывания в Италии в 1770, и ее пение произвело на него, как и на отца, огромное впечатление. В письме к сестре (от 24 марта 1770) Вольфганг, покоренный красотой голоса Бастарделлы и ее мастерством, точно записал исполненные ею в очень высоком регистре пассажи. Отец объяснил, что «пассажи, выписанные Вольфгангом, Бастарделла исполняла в одной из арий, при этом она пела их немного тише, чем более низкие звуки, но так красиво, словно «ostavim» в органе... К тому же у нее глубокий, хороший альт до G» (24 марта 1770).

Вебер Алоизия, в замужестве Ланге (Lange-Weber Aloysia) — известная в то время немецкая оперная и камерная певица, выделялась разносторонней музыкальной одаренностью. Она поражала памятью, свободным чтением нот «с листа». Алоизия хорошо играла на клавире; по описаниям Моцарта, она в юности с успехом выступала иногда как клавиристка. Ее пение отличалось не только мастерством, но выразительностью, задушевностью и чистотой интонации. Моцарт восхищался природной кантабильностью ее исполнения.

Известный поэт, композитор и теоретик XVIII века Даниэль Шубарт писал о ней в своей «Эстетике» (стр. 135): «Она обладает верхами и нижним регистром и с необыкновенной точностью передает звуки. Она с одинаковым совершенством поет полным голосом и вполголоса. Он хвалил ее «портаменто, легкое парение и то, как она несет звук, правильность в чтении нот, тонкость исполнения, ее полутона, легкое полетное движение звуков, ее несравненные ферматы и каденции и также ее внешнюю величественную осанку».

Для Вольфганга Моцарта Алоизия Вебер была больше, чем одаренная исполнительница: Алоизия — его первая любовь, страстная, возвышенная, но несчастливая.

В письмах к отцу (1777—1779, 1781), как в дневнике, раскрывается повесть этой драматической любви.

«...арию для т-те Вендлинг...» — ария Илии № 11 с концертирующими духовыми.

Mon très cher Père!

Ваше письмо или скорей всю посылку я получил вовремя. Я бесконечно благодарю за денежный перевод. До сих пор я еще ни одного раза не обедал дома, так что у меня не было расходов, кроме как на *friseur*¹, *barbier*², прачку и завтраки.

Ария в таком виде отлична, только прибавилось еще одно изменение, в котором повинен Раафф,— но он прав;— а если бы и не был (прав), то все-таки нужно было бы ради его седин сделать для него что-нибудь приятное.

Вчера он был у меня. Я ему показал его первую арию (*Vedromi intorno*³), и он остался очень доволен. Но он стар, и в такой арии, как та, что во втором действии *Fuor del mar ho un mar in seno*⁴— не может теперь больше показать себя. Итак, поскольку у него в третьем действии нет никакой арии, ему хотелось бы [потому что в первом действии его ария по характеру слов недостаточно *santabile*]⁵ после его заключительных слов *O Creta fortunata! ò me felice!*⁶ вместо квартета спеть какую-нибудь арию. И, таким образом, здесь отпадает ненужный номер— и третье действие после этого произведет гораздо лучший эффект.

¹ Буквально: тот, кто завивает (волосы), то есть парикмахер (*франц.*)

² Цирюльник, брадобрей (*франц.*)

³ Я вижу вокруг себя... № 6 (*итал.*)

⁴ И вдали от моря в груди моей бушует ураган... № 12 (*итал.*)

⁵ Певучая (*итал.*)

⁶ О, Крит счастливый! о я счастливец! (речитатив № 30 в последней сцене 3-го действия) (*итал.*)

— Ну вот—в последней сцене второго действия, у Идоменея между хорами есть ария, или скорее род каватины—здесь лучше сделать просто речитатив, там смогут хорошо поработать инструменты, потому что в этой сцене, которая [благодаря действию и группам, как мы недавно договорились с Леграном] будет самой красивой во всей опере; на сцене будет стоять такой шум и такое confusion¹, что ария в этом месте произведет плохое впечатление—и, кроме того, происходит гроза—и она-то уж не прекратится из-за арии г. Рааффа?—и эффект речитатива между хорами несравненно лучше.

Лизль Вендлинг тоже уже с полдюжины раз пропела свои две арии—она очень довольна. До меня дошло из третьих рук, что обе Вендлинг очень хвалили свои арии. Раафф же и без того мой лучший, любимейший друг!—

Но с моим *Molto amato castrato del Prato*² я должен разучивать всю оперу. Он не в состоянии правильно сделать сколько-нибудь значительное вступление в арии, и голос неровный. Он ангажирован только на один год, и как только год окончится, а это произойдет в будущем сентябре, то граф Зеау возьмет другого. Тут Чеккарелли и мог бы попытаться счастья. *Serieusement*³.

Ну, я чуть было не забыл самое лучшее: граф Зеау в последнее воскресенье, после службы, *en passant*⁴, представил меня его курф (юршеской) светлости курфюрсту, который был со мной очень милостив. Он сказал: «Рад снова видеть его здесь». И когда я сказал, что постараюсь заслужить похвалу его курфюршеской светлости—

¹ Смятение (франц.)

² Очень любимым кастратом дель Прато (итал.)

³ Серьезно (франц.)

⁴ Мимходом (франц.)

он похлопал меня по плечу и сказал: «О, я совершенно не сомневаюсь в том, что все будет очень хорошо». — *Piano, piano, si va lontano*¹.

Прошу вас, не забудьте ответить на все пункты относительно оперы, как, например, в прошлом письме по поводу переводчика — я должен заключить контракт.

Черт! — опять не могу написать все, что хотел бы написать. Только что был у меня Раафф, он кланяется, как и весь каннабиховский и оба вендлинговских дома, также и Рамм. Ну, будьте здоровы, тысячу раз целую ваши руки, *conducuteur*² сейчас уйдет — *adieu*, обнимаю сестру.

И остаюсь навеки покорн. сын

Вольф. Ам. Моцарт

Моя сестра не должна лениться,
а прилежно упражняться —

потому что ей (здесь) уже заранее рады.

Моя *logis*³ на Бурггассе у м-г Фиат —

но совершенно нет необходимости писать адрес, на почте меня знают — и известно, где я живу.

Adieu

Экк с сыном и Беккэ кланяются.

«...за денежный перевод» — время от времени отец посылал Вольфгангу деньги; тот в Мюнхене постоянно нуждался, так как театральным интендантом граф Зэау не выплачивал ему полагающийся гонорар (ср. письмо от 24 ноября 1780).

«...кроме как на *friseur, barbier...*», то есть Моцарту приходилось оплачивать парикмахера и цирюль-

¹ Тише едешь — дальше будешь (*итал.*)

² Кондуктор (почтовой кареты) (*франц.*)

³ Квартира (*франц.*)

ника, так как по моде того времени мужчины и женщины носили завитые парики с затейливыми прическами. Специальные мастера занимались только париками (отсюда и немецкое — *Perückenmacher* — мастер париков, парикмахер); Моцарт употребляет французское слово *friseur* — тот, кто завивает (волосы). Цирюльщики же тогда только брили бороды и стригли.

«Ария в таком виде...» — это двухчастная каватина Илии (II действие, № 11).

В суждении Моцарта о квартете, как о «ненужном номере», и в намерении исключить его под давлением Раафа сказывается влияние итальянской оперной эстетики. Ансамбль в неаполитанской опере-*seria* занимал очень незначительное место, по преимуществу это были лирические дуэты в форме арии *da capo* и лишь изредка появлялись терцеты. В них не было ни индивидуальной музыкально-драматической характеристики участников, ни столкновений характеров. В сущности, ансамбли в опере-*seria* это те же сольные арии для двух или трех голосов, с более полной гармонией.

Однако в дальнейшем (ср. письмо от 27 декабря 1781) Моцарт изменил свою позицию, отстояв в борьбе с Раафом квартет, который вошел в оперу. Одержанная победа была одновременно торжеством реалистических идей в опере и утверждением прав композитора по отношению к господствовавшим тогда певцам-виртуозам.

Арию Идоменея во втором акте Моцарт действительно заменил речитативом, исключив ее и в печатном тексте либретто.

«Благодаря действию и группам...» — эти слова Моцарт объясняет, что последняя сцена второго акта насыщена действием особенно потому, что совместно с балетмейстером Леграном он ввел в нее и пантомимические сцены.

«...две арии...» Элизабет Вендлинг — это *Tutte nel cor vi sento* — Все вы в моем сердце (1-й акт, № 4) и *Idol mio, se ritroso* — Кумир мой, если судьба (2-й акт, № 13).

Доротея Вендлинг, исполнявшая роль Илии, тоже была довольна своими двумя ариями: *Padre, germani, addio* — Отец, родные, прощайте (1-й акт, № 1) и *Zeffiretti lusinghieri* — О, милые зефиры (3-й акт, № 19).

Моцарт насмешливо рифмует фамилию дель Прато со словом «castrato». Такого рода шуточное рифмоплетство было любимой забавой Моцарта еще с детских лет и характерно для его эпистолярного стиля. Он нередко вставляет

и письма шуточные стишки, а есть и письмо (к матери), все написанное озорными стихами (Вормс, 1778, январь).

Забавные стишки на разные случаи служили и текстам некоторых его комических вокальных пьес (арий, песен, ансамблей). Моцартовской комической поэзии посвящено «Приложение» в исследовании Аберта о Моцарте (том II, приложение VIII).

«Рад снова видеть его здесь» — обращение курфюрста к Моцарту в третьем лице (единств. числа), как к человеку, не принадлежащему к дворянству, полагалось по обычаю того времени; этим подчеркивалось пренебрежение к людям низшего сословия.

Сестра Моцарта — Мария Анна (в семье ее звали Наннерль) — пятью годами старше Вольфганга, тоже была музыкально одарена; в раннем детстве Наннерль с большим успехом выступала вместе с Вольфгангом в Вене, Париже, Лондоне, поражая своей игрой на клавире. Преклоняясь перед гением брата, она всегда говорила: «Я только ученица моего брата» (письмо Леоп. Моцарта, Зальцбург, 12 февраля 1778). Наннерль много занималась педагогической деятельностью, она пользовалась в Зальцбурге известностью как преподавательница игры на клавире (см. ее письма к Вольфгангу от 30 ноября, 16 и 29 декабря 1780).

«с о н д у к т е р г» — кондуктор, служащий почтовой конторы, курсировавшей между Мюнхеном и Зальцбургом, с которым Моцарт передавал письма тайком от почтовой конторы, так как оплата почтовых расходов тогда была очень велика. В письмах можно встретить извинения Вольфганга в том, что он не послал письма с оказией и тем обременил отца непосильным расходом.

Зальц(бург), 18 ноября 1780.

Mon cher Fils! ¹

Ну, что ты себе думаешь! — Нам невероятно стыдно перед г. Шиканедером; в день моих именин

¹ Мой дорогой сын (франц.)

я сказал ему во время стрельбы: завтра ария наверняка придет.—Мог ли я по основательнейшим моим предположениям сказать что-нибудь другое? — За восемь дней до того я должен был сказать ему, что ты не смог полностью ее закончить, теперь не оставалось никакого сомнения, что ты через 8 дней пошлешь ее с почтовой каретой, тем более, что он даст всего еще 12 представлений. Я в самом деле не знаю, что ему наврать завтра, когда он придет на стрелковые состязания? Ведь ты знаешь, что я совершенно не склонен ко лжи. Придется сказать только, что ты пропустил почтовую карету, а экстренная почта слишком дорога; что она (ария) придет определенно со следующей почтовой каретой. Ну, теперь я не желаю во второй раз быть обманщиком, потому что не такой уж это пустяк, троим людям пользоваться свободным входом в театр, на любые места и такое длительное время. Он (Шиканедер) и твоя сестра оспаривали приз, но только выстрел Шиканедера попал все-таки немножко ближе, (он) получил первый приз, ценой 1 фл(орин) 12 кр(ейцеров), твоя сестра — второй, ценой 30 кр(ейцеров). Граф Юбераккер, ради большого праздника, дал двойной приз: ставили 24 крейцера, было 19 проигрышей и 40 выигрышей, мишень — зад Гиловской Катерль.

Ночью 17-го, со вчерашнего на сегодняшний день, то есть нынешней ночью, был страшный пожар в Галлейне. Дом родителей фрау Раухенбихлерин, одного торговца чулками, сгорел дотла, в соседнем доме — верхний этаж, в другом — вся крыша. Ветер гнал через весь город горящие балки и дранку, но так как, к счастью, шел снег и на крышах уже лежало много снега, то летавшие кругом горя-

щие головни затухали, иначе зданию солеварни был бы причинен большой ущерб.

В понедельник, 20-го, днем князь фон Берхтельсгаден посетит епископа, а вечером вернется обратно. Церемония произойдет, для того чтобы весной епископ тоже мог сделать ответный визит в Берхтель (сгаден). — Теперь отвечаю на твои два письма. Первое письмо я получил раньше, в четверг, оно пришло почтой, а на другой день, в пятницу — второе.

Г. Гандвиль должен только засвидетельствовать, что принял от тебя запечатанное письмо, в котором было 118 фл(оринов). Но это, надеюсь, не вызовет никаких недоразумений. Я еще не разговаривал с госп. Вегшейдом. Я предполагаю, что на 100 фл(оринов), — там было около 20 дукатов, так как каждый дукат в Мюнхене ценится только 5 фл(оринов), потеря составит ровно 2 флорина. Правда, здесь серебряной монетой было бы 120 фл(оринов), а в Мюнхене только 118 фл(оринов). М-те Жасман уже ответила Марескель.

И доменей должен сойти с корабля вместе со своей свитой. Здесь последуют слова, которые он скажет свите, после чего та удалится. Ты знаешь, что я послал это сообщение в Мюнхен, но мне ответили, что гроза и море ни с каким этикетом не считаются. Да — конечно — если бы последовало кораблекрушение, но, благодаря обету, они ведь спаслись. Вообще, эта высадка будет великолепным зрелищем.

Что касается дуэта на слова *deh soffri in*

расе, ò Сага¹ и т. д. (3-е действие), то г. Вареско долго не соглашался, однако я его убедил. Вот только у И да м ан та и Или и есть еще совсем короткий речитатив из нескольких слов — спор, который, так сказать, прервется подземным шумом, послышится прорицание, произнесенное подземным голосом. Этот голос и его сопровождение должны быть волнующими, страшными и необыкновенными; по гармонии это сможет быть шедевром.

Здесь приложены сделанные уже изменения.

Сначала изменение в первом акте, сцена I, № 1, где Илия в речитативе вместо *argivo*² должна сказать *achivo*³, и то же самое повторяется во втором акте, 2-я сцена перед четвертым номером, ты это найдешь на другой стороне листа Вареско, вверху. Причина та, что *achivo* это слово, которое может быть произнесено всеми греками, а слово *argivo* только теми греками, которые с Аргоса. Но тебя не должно смущать, если ты и в другом месте найдешь слово *argivo*, там оно подходит, только в этих двух отмеченных местах должно быть поставлено *achivo*, потому что речь идет обо всей Греции.

Теперь следует № 2—речь Идоменея своей свите, после того как они сошли с корабля, когда он их отпускает. Там в конце ты найдешь то, что обозначено: *e al ciel patio* и т. д.⁴ в этом *patio*⁵ над «i» стоит акцент, потому что оно длинное и стоит здесь вместо *pativo*. Это уже и сам стих показывает.

Затем, в № 3 появилось необходимое изменение (в первом действии, встреча Идоменея с Идаман-

¹ Уж мир наступил, а ты всё страдаешь, о дорогая (итал.)

² Аргивский (итал.)

³ Ахейский (итал.)

⁴ И небо родное (итал.)

⁵ Родной (итал.)

том), которое я обнаружил только при тщательном чтении. Не должно быть сказано [как писал Вареско], что он (Идамант) был свидетелем славы своего отца; а как раз наоборот, что он жалеет, что не смог быть очевидцем подвигов и славы своего отца.— Все это ты должен сейчас же точно вписать в свою копию, чтобы при сочинении музыки ничего не было забыто.

Теперь идет № 4 — это то, что я уже сказал выше относительно *achivo*.

№ 5-й это речитатив вместо дуэта; речит(атив) этот к концу нужно произнести очень живо, — там, где она (Илия) бежит к алтарю, а он (Идамант) удерживает ее, после чего она со всей горячностью обращается к самому жрецу, бросается на колени (действие 3-е, № 27), и прежде чем речь ее приходит к концу, на словах *à te, sa sgo Ministro*¹ — подземный шум мешает ей договорить и повергает всех в изумление и страх. Если это пойдет как нужно, одно за другим, то произведет на зрителей большое впечатление, особенно потому, что за этим последует подземный голос. Для зрителей все это будет неожиданно, в высшей степени необычайно и поразительно. Ну, а то, что намечено к изменению во втором (твоем) письме, последует в ближайшие дни. Синьору Рааффу, которому я и сестра твоя кланяемся, поможем с арией, а та, что находится между хорами, превратится в пламенный речит(атив), его можно инструментовать вволю, с громом и молнией. Прежде букваль-

¹ Тебе, священный жрец (*итал.*)

но держались того предписанного плана, который был тебе возвращен вместе с либретто. У меня болят глаза, я больше ничего не могу написать, как только то, что здесь следуют две партитуры. Они, вероятно, тебе нужны для того, чтобы приписать еще духовые инструменты.

Послать ли тебе одну партитуру мессы *си-бемоль* мажор или переписанную тоже? Партитуру я еще не нашел. Только я прошу тебя — ничего не откладывай в долгий ящик. Когда приходится спешить, то уж никакого выбора нет, пишут все как попало, а потом ставят на карту свою честь и счастье, свою славу и все вообще. А почему? — потому что тратят по пустякам на шутки и смех свое время, которое нужно использовать на то, чтобы приумножить однажды завоеванную славу, оказать честь покровителям и друзьям и проложить путь к дальнейшему счастью. Упущенное время обратно не вернешь. К определенному сроку нужно, чтобы было готово — хорошо — посредственно — или плохо. Ничего не поделаешь. После того, как работа сделана — можно с легким сердцем веселиться. — Да! я не хочу дописаться до слепоты. Конечно, нет! — Я не хочу писать так, чтобы потерять глаза. Твоя сестра целует тебя, она нездорова. Вчера пришлось пустить из вены кровь, только что был г. Баризани, чтобы ей что-нибудь прописать.

Будь здоров, твой старый отец и друг

Л. Моцарт

Шиканедер NB.

Кто доставит еще литанию поклонов?

Еще одна важная вещь. Если что-нибудь еще придется менять, то нужно это передать с ближайшей почтой. Ведь Вареско не может, как он сделал сейчас, каждый раз зря переписывать либретто

для печати и снова выбрасывать. Словом, вы должны хорошо обдумать, может ли все так остаться. Особенно потому, что немецкий перевод ведь тоже предполагается делать здесь. Это, конечно, было бы неплохо. Я говорил с г. Шахтнером. Он полагается на меня. Я сказал ему, что он может надеяться самое большее на 40 флоринов или 8 дукатов. Он думает, что я должен написать о 10 дукатах. Однако мне кажется, что пропорционально с работой Вареско это слишком много. Все же я думаю, что 8 дукатов он заслуживает, потому что арии и хоры должны быть в стихах. А это и в самом деле не шутка, потому что стихами нужно сделать 27 номеров, а хоры среди них длинные.

Я думаю синь(ор) п(ревосходительство), граф Зеау за простой прозаический перевод меньше 6 дукатов никому не дал бы. Следовательно, 8 дукатов не так уж много; к тому же будут приняты меры, чтобы либретто прибыло в Мюнхен, написанное так аккуратно, чтобы только и оставалось сдать его в печать.— Но ответ (должен быть) сразу, нельзя терять времени. Addio.

О вы, бедные глаза!
Дому Каннабихов,
Обоим домам Вендлингов,
М-г Беккэ, Рамму, Лангу,
Экку и т. д., всем, кто меня
любит — наши приветы, бедные глаза!
Поздно, в половине восьмого и
Без очков.

Если ты думаешь, что граф Зеау заплатит
Шахтнеру 10 дукатов, то можешь попробовать.

Баризани Сильвестр (Barisani Sylw.)—придворный врач зальцбургского епископа. Моцарты очень дружили с семьей Баризани, Тереза (дочь) — любимая подру-

га и ученица Вольфганга и Ханнерль (см. письма Вольфганга от 1-го и 19-го декабря 1780 и 3-го января 1781, а также письма Леопольда Моцарта от 2-го и 15-го декабря 1780).

«Шиканедер NB» — здесь Леопольд Моцарт снова напоминает, чтобы сын не забыл об арии для Шиканедера.

«О вы, бедные глаза!» — далее как раз и следует «литания поклонов», то есть длинный перечень фамилий тех, кому нужно передать приветы.

Мюнхен, 22 ноября 1780.

Mon très cher Père!

Здесь, наконец, следует уже так давно обещанная ария для г. Шиканедера. Первые восемь дней я совсем не в состоянии был ее сделать из-за других моих дел, ради которых я здесь нахожусь — и сейчас вот — у меня был балетмейстер Легран, страшный болтун и seccatore¹, из-за его болтовни я прозевал почтовую карету. Надеюсь, сестра моя теперь совсем выздоровела. — У меня сейчас насморк, который здесь из-за этой плохой погоды в большой моде, но, я надеюсь и верю, он скоро улетучится, потому что два легких кирасирских полка — сопли и мокрота, так всегда постепенно отступают.

В вашем последнем письме все время повторяется: О вы, бедные глаза — я не хочу дописаться до слепоты, — поздно, в половине восьмого и без очков. Но почему же вы пишете поздно? — И почему без очков? — — — Этого я не понимаю.

С графом Зэау я еще не мог поговорить — но сегодня скажу ему и сразу ближайшей почтой сообщу новости. — Сейчас все наверно останется так, как есть.

¹ Назойливый (надоеда) (итал.)

Г. Раафф посетил меня вчера утром, и я передал ему от вас обоих compliment, который его необычайно обрадовал, он также кланяется. Это достойный и глубоко порядочный человек! Позавчера дель Прато пел в академии так, что стыдно было — готов держать пари, что этот человек даже репетиции не выдержит, а тем более оперу (спектакль). Парень весь внутренне нездоровый. — Войдите, — г. Панцакки — он уже три раза нанес мне визит — сейчас пригласил меня на воскресенье к обеду — надеюсь, со мной не случится такого, как с нами обоими из-за кофе.

Он покорнейше просит узнать, нельзя ли ему вместо *se la sà* — петь *se co là* — или даже *ut re mi fa sol la*?¹

Я-то согласен, чтобы вы мне всякий раз много писали, но только не поздно — тем более без очков. — Но меня вы простите, если я пишу немного. — Мне каждая минута дорога — кроме того, я могу писать большей частью только вечером, потому что день наступает поздно — одеться тоже нужно — и тут еще слуга купца Вейзера кого-нибудь навязывает на шею.

Когда приходит кастрат дель Прато, мне приходится петь вместе с ним, потому что он свою роль учит, как дитя, у него ни на крейцер нет методы.

В следующий раз напишу больше.

Как же обстоит с фамильным портретом? —

Моя сестра могла бы [иногда, когда ей скучно] записывать хоть названия лучших пьес, поставленных за время моего отсутствия. — Хороши ли еще сборы у Шиканедера? —

¹ «Если знаете вы», «если роком предначертано» (*итал*) или даже «сольмизировать» (*ut, re, mi...*).

Всем добрым друзьям и подругам мой привет, также и Гиловской Катерль, ее заду — Пимперль дайте щепотку испанского табаку, хорошего вина, сахару и три поцелуя — я не надоел вам? — —

1000 приветов от всех — всем — всем — adieu. Я 1000 раз целую ваши руки и от всего сердца целую сест(ру) и надеюсь на скорейшее выздоровление, adieu.

Покорнейший сын
Вольфганг Амадей Моцарт

«Войдите...» — Моцарт пишет, как будто разговаривает, а если в это время что-нибудь происходит, то он и это заносит на бумагу. Так и сейчас: в дверь постучал певец Панцакки, и он ему ответил: «Войдите» — и тут же вписывает это слово в свое письмо к отцу.

Панцакки Доменико (Panzacchi de, Domenico) — певец, первый исполнитель роли Арбаче в «Идоменее», один из старейших певцов мюнхенской оперы, в годы расцвета он обладал прекрасным голосом и был хорошим актером, но ко времени постановки «Идоменя» «старый честный Панцакки» был уже слабым исполнителем.

«Он покорнейше просит узнать, нельзя ли ему... петь...» — относится к арии Арбаче (3-й акт, № 22 — *Se cola ne'fatti e scritto* — Если роком предначертано...), исполнявшейся Панцакки. Он просил заменить одни слова другими из-за удобства пения, а по смыслу они очень мало отличались, то есть: «Если вы, боги, знаете...» заменялось словами: «Если предначертано роком...».

Мюнхен, 24 ноября 1780.

Mon très cher Père!

Посылку и ваше последнее письмо от 20-го я получил в порядке. Господин Шахтнер получит за свой труд 10 дукатов. — Я надеюсь, что вы за это время получили арию для г. Шиканедера.

M-elle Катерль Гиловской де Уразова прошу пе-

редать мое нижайшее почтение и пожелать от моего имени к именинам всего лучшего, особенно желаю ей, чтобы уж ее в последний раз поздравляли — как m-elle.

То, что вы пишете мне относительно графа Зенсхейма, уже давно произошло — ведь все это связано одной цепью: я уже один раз обедал у него, дважды у Баумгартен, один раз у Лерхенфельда, чья дочь Баумгартен. Не бывает дня, чтобы по крайней мере кто-нибудь из этих людей не посетил Каннабиха.

Относительно моей оперы не тревожьтесь, дорогой отец. Я надеюсь, все пойдет совсем хорошо. Небольшая интрига, может быть, и задержит ее, но это, вероятно, очень смешно окончится, потому что у меня среди аристократов самые видные и влиятельные дома, а лучшие музыканты все за меня. — Я не могу сказать вам, какой Каннабих большой для меня друг, какой настойчивый, деятельный — одним словом, он на страже, когда дело идет о том, чтобы кому-нибудь сделать добро.

По поводу истории с Мара, я вам всю ее расскажу; почему я никогда об этом вам ничего не писал? — причиной то, что я думал, если вы ничего об этом не знаете, то уж узнаете здесь, а если что и знаете, то всегда будет время написать вам об этом всю правду, потому что к этому, вероятно, много прибавляли; по крайней мере здесь, в городе, ее рассказывали на разные лады. Но я то лучше всех знаю, потому что я при всем этом affaire¹ был и, следовательно, был зрителем и слушателем. Когда прошла первая симфония, m-те Мара вышла петь. Тут я увидел ее почтенного супруга позади нее незаметно проскользнувшего с виолончелью в руке — я подумал, что будет ария с

¹ Дело (франц.)

облигатной виолончелью — старый Данци [очень хороший аккомпаниатор] здесь первый виолончелист. Вдруг старый Тэски [тоже директор (оркестра), но когда здесь находится Канныбах, то он не может распоряжаться] обратился к Данци [к своему зятю], чтобы он встал и уступил место Мара. Когда Канныбах это услышал и увидел, он крикнул: Данци, оставайтесь сидеть — курфюрсту нравится, когда его люди аккомпанируют. После того началась ария — Джиов. Мара стоял, как бедный грешник, с виолончелью в руке позади своей жены. Когда они только вошли в зал, оба они уже были мне невыносимы — потому что такую наглость не скоро встретишь — вы убедитесь в этом в дальнейшем.

В арии имелась вторая часть, m-me Мара не сочла нужным заранее предупредить оркестр, а во время последней ригурнели с прирожденным ей *air d'effronterie*¹ сошла вниз, чтобы приветствовать высоких господ. Между тем муж ее сцепился с Канныбахом, — я не могу все написать, это будет слишком длинно, — одним словом, он ругал оркестр, характер Канныбаха. — Канныбах, естественно, вышел из себя, схватил его за руку и сказал: здесь не место отвечать вам. — Мара хотел еще говорить, но тот пригрозил вывести его вон, если он не замолчит. Все были возмущены этой *impertinence*² Мара. Между тем исполняли концерт Рамма — тогда двое милых супругов отправились жаловаться к графу Зеау, — но и там, как и у всех людей, оказалось, что они были неправы. Наконец m-me Мара затеяла *sottise*³, сама отправилась к курфюрсту

¹ Наглый вид (франц.)

² Дерзость (франц.)

³ Нелепость (франц.)

по этому поводу, а муж ее тем временем совершенно высокомерно говорил: моя жена жалуется сейчас самому курфюрсту, это будет несчастьем для Канныбиха, — мне очень жаль.

Но его за это великолепнейшим образом высмеяли. Курфюрст же на жалобу m-me Мара ответил: Madame вы пели как ангел, хотя ваш супруг вам и не аккомпанировал. А когда она захотела дать ход своей жалобе, он сказал: да, но это относится не ко мне, а к графу Зеау. Когда они увидели, что ничего нельзя сделать, они ушли, хотя она должна была спеть еще две арии. По-немецки это называется оскорбить курфюрста — и я знаю точно, что если бы здесь не было эрцгерцога и многих других чужих, то с ними обошлись бы совсем по-другому. Но тут-то граф Зеау наложил в штаны от страха, сейчас же послал за ними — и они вернулись. Она спела свои две арии без аккомпанемента мужа; в последней, — я уверен, что он, г. Мара, сделал это намеренно, — оказались пропущенными три такта {NB только в рукописи, по которой играл Канныбих}; когда это произошло, Мара задержал руку Канныбиха, тот сразу нашелся — ударил смычком о пульт и громко закричал: здесь все пропущено.

Когда ария была окончена, он сказал: г. Мара, я хочу дать вам один совет — позвольте вам сказать — не хватайте за руку ни одного дирижера, потому что иначе вы всегда сможете получить круглым счетом полдюжины пощечин. —

Но теперь тон у Мара уже совсем снизился — он попросил прощения, извинился наилучшим образом. Самое постыдное во всем affaire то, что Мара

[Дрянной виолончелист, как все здесь говорят] совсем не смог бы выступить при дворе, если бы не Каннабих, который ему в этом помог.

В первой academie, когда меня еще здесь не было, он сыграл концерт, аккомпанировал своей жене, уселся, ничего не сказав ни Данци, ни кому другому, на его, Данци, место — это все так и осталось. Курфюрст вовсе не был доволен его аккомпанементом и сказал, что ему приятнее, когда аккомпанируют его люди.

Каннабих, зная об этом, рассказал все графу (Зэау) перед тем, как началась academie. Он, правда, мог бы играть по другую сторону (оркестра), но и Данци тоже должен был играть. И когда Мара пришел, ему об этом сказали — и все же — он затеял эту impertinence. Если бы вы знали этих двоих людей, по лицу уже видны их высокомерие, грубость и настоящая effronterie. —

Ну, надеюсь, моя сестра уже выздоровела! Прошу вас, не пишите мне больше таких печальных писем — потому что — мне теперь необходимо бодрое настроение, ясная голова и желание работать — а этого не имеешь, когда огорчен.

Я ей-богу знаю и чувствую, как сильно вы заслужили свой покой! Но разве я — помеха? — Не хотел бы я быть — и все-таки, к сожалению — это так, но когда я достигну своей цели и займу видное положение, то вы немедленно уедете из Зальцбурга. Этого не произойдет, скажете вы. По крайней мере в моем усердии и прилежании не будет недостатка.

Только вы постарайтесь как можно скорей ко мне приехать. Если бы только этот осел, который раздирает кольцо и от усилий лопается так, что слышно зловоние, как у кастрата с рогами, и своим длинным ухом поглаживает лисий хвост, не

был бы так...¹ — Мы сможем жить все вместе, в первой моей комнате большой альков, там стоят две кровати, — для нас с вами это *charmant*². А вот для сестры нет другого средства, как поставить печку во второй комнате; это *affaire* обойдется приблизительно от 4-х до 5-ти гульденов — топить можно будет так, что печка взорвется, и дверь туда нужно оставлять открытой — потому что иначе невыносимо из-за того, что там лютей холод.

Спросите, пожалуйста, аббата Вареско, нельзя ли во втором действии хор *Placido é il mar* и т. д.³ окончить там, где он повторяется после первой строфы Электры? — или хотя бы после второй (строфы) — а то получается слишком длинно!

Я надеюсь уже со следующей почтой получить речитатив и арию для г. Рааффа.

Вот уже два дня, как я из-за насморка сижу дома — и — к счастью, у меня не было большого аппетита — иначе мне было бы затруднительно слишком долго платить за еду.

По этому поводу я написал графу (Зэау) записку — он велел мне сказать, что поговорит со мной об этом — господи! — я никому не плачу ни крейцера! Ему ведь должно быть стыдно до глубины души.

Ну, *adieu*. Передайте же мои поклоны всем добрым друзьям и подругам, — отсюда от всех 1000 приветов. 1000 раз целую ваши руки и от всего сердца обнимаю сестру и надеюсь, что она в добром здоровье. Остаюсь навеки

покорнейший сын
Вольфганг Амадей Моцарт

¹ Это — точный перевод шифрованной фразы, образующей слово *Erzbischof*, т. е. епископ.

² Прелестно (*франц.*)

³ Спокойно море и т. д. (*итал.*)

Mon très cher fils!

Поздно вечером в половине десятого, в очках. Гиловская Катерль была у нас потому, что был день ее именин. Я целый день был занят в соборе и уроками. Сестра твоя еще не вполне хорошо чувствует себя, но все же несколько лучше, хотя у нее еще сильный кашель, но лихорадки больше нет. Надеюсь и ты не будешь шутить своей простудой, потому что иногда не обращают внимания на насморк, а он часто дает плохие последствия. Держи себя в тепле, не пей вина...

Здесь — изменение, сделанное аббатом Вареско. В арии г. Рааффа мне не очень нравится, что в первой строфе слова *ed ega*¹ относятся к следующей, второй строфе. Правда, это часто встречается и у Метастазиио, но тут важно мастерство композитора. Многие итальянские ослы сделали бы мелодию (на) *Il cog languiva, ed ega*², а потом другую особую мелодию на *gelida massa in petto*³.

Береги свое здоровье, не ложись поздно спать, молодые люди, особенно при умственной работе, должны выспаться, иначе изнашиваются нервы, портится желудок и получается истощение.

Если люди тебе спозаранку надоедают, то извинись, это вовсе не шутка, к концу бывает необходимо и до полусмерти дописываться; и можно ли знать, что еще зачастую придется менять? — —

Будь здоров, в следующий раз больше. Береги свое здоровье. Твоя сестра и я целуем тебя

Л. Мцт

¹ И была (итал.)

² Сердце страдает и была (итал.)

³ Грудь скована льдом (итал.)

Ответь относительно Шахтнера!
Ножная ванна замечательно (помогает) при насморке!

Текст *Il cor languiva, ed era gelida massa in petto* явился предметом спора между отцом и сыном, все же Вольфганг его не использовал.

Мюнхен, 29 ноября 1780.
(К отцу) ¹

Ария, присланная для Рааффа, совсем не нравится ни мне, ни ему; об «ега» ² мне совсем нечего говорить, потому что в такой арии это всегда неуместно. У Метастазиио так тоже иногда бывает, но крайне редко, и подобные арии у него не из лучших. А здесь что за необходимость? Вдобавок она вовсе не такая, как нам хотелось, ведь она должна выражать только покой и довольство, а здесь это выражено только во второй части. Ведь все то несчастье, которое он (Идомёней) перенес, мы достаточно видели, слышали и чувствовали на протяжении всей оперы, но он вполне может говорить о своем теперешнем состоянии. Не нужна нам также никакая вторая часть — тем лучше. В опере Метастазиио «*Achille in Sciro*» ³ есть ария в таком роде, и в подобном роде хотел бы получить и Раафф:

Or che mio figlio sei,
O fido il destin nemico
Sento degl' anni miei
Il Peso á legghierir ⁴.

¹ Это письмо без обращения и без подписи.

² И была (итал.)

³ «Ахилл на Скиросе» (итал.)

⁴ Теперь, когда ты — сын мой,
Я верю, что судьба была враждебна,
И чувствую, что бремя лет моих
Нести мне стало легче (итал.)

Скажите мне, не находите ли вы, что речь подземного голоса слишком длинна? — Обдумайте это как следует. Представьте себе театр: голос должен устрашать — он должен врываться — нужно поверить, что это в действительности так.

Как может он так воздействовать, если речь слишком длинна? — Из-за ее длины слушатели всё больше и больше будут убеждаться в ее нереальности.

Если бы в «Гамлете» речь духа не была бы такой длинной, она воздействовала бы еще лучше. — Эту речь здесь тоже очень легко сократить, и она от этого скорее выиграет, чем проиграет.

Теперь мне нужны для марша во втором действии, который слышится издали, такие сурдины для труб и валторн, каких здесь нет. Могли бы вы со следующей почтой прислать мне по одному экземпляру, чтобы здесь можно было по ним заказать точно такие же?

«Ария... для Рааффа» — предназначалась взамен квартета (см. письмо от 15 ноября 1780); Раафф решительно восставал против квартета, но впоследствии Моцарт отстоял этот замечательный ансамбль.

Текст присланной арии не нравился Моцарту из-за тяжеловесности стиха, а также и потому, что в одной стихотворной строке употреблено настоящее и прошедшее время, да и глагол «была» относился уже ко второй строке:

Сердце страдает и была
Грудь скована льдом.

Недовольный текстом Вареско, Моцарт готов уже был по просьбе Рааффа вставить в оперу арию из либретто Метастазо «Achille in Sciro» («Ахилл на Скиросе»), на которое Помпео Салес написал в 1774 оперу для Мюнхена. По содержанию ария подходила к данной ситуации, но отец решительно восстал против такой «тайной» цитаты; он считал, что это морально недопустимо в отношении Метастазо, Вареско и самого Вольфганга.

Ария неоднократно переделывалась (см. дальнейшие письма), и, наконец, Моцарт добился желаемого текста.

Ария выражает состояние Идоменей, радующегося наступившему в стране миру и тому, что сын его остался жив и соединился браком с любимой им прекрасной Илней. Вот на этот текст Моцарт и написал музыку (ария № 31—*Torna la pace al core*—Пусть вернется покой в сердце). К сожалению, эта ария не исполнялась на спектакле, так как опера и без того оказалась слишком длинна (см. письмо 18 января 1781).

Метастазियो Пьетро (*Metastasio Pietro*), знаменитый итальянский оперный либреттист, родился в Риме в 1698, умер в Вене в 1782. Он в течение полувека царил на итальянской оперной сцене и оказал огромное влияние на оперную драматургию большинства современных ему выдающихся западноевропейских композиторов, главным образом в жанре оперы-серия.

«Ко времени Моцарта, Метастазियो неоспоримо господствовал на итальянской сцене... Его поэзия по природе своей была исключительно музыкальна. В общении с певцами и композиторами его музыкальное дарование настолько развилось, что он знал и чувствовал, какой нужен текст к определенной музыке. Он пел, как сам в шутку написал как-то в письме к Фаринелли (*Met. op. post. I, p. 324*), «как ангел» («*come un serafino*»), играл на клавире и немного сочинял музыку (некоторые его произведения были напечатаны). Для него было привычным внутренним побуждением при сочинении текста либретто фантазировать за клавиром. Он сам сказал, что не создал ни одной арии без того, чтобы не сочинить к ней какую-то музыку для ясного и полного представления о характере арии. И таких молодых композиторов, как начинавшего тогда Сальери и Мартинец, он заставлял декламировать и указывал им, как находить правильное музыкальное выражение» (Аберт, «Моцарт», т. I стр. 221).

Правда, драматургия метастазиевских либретто все же основана на сугубо рационалистической схеме. Любовь у него выражена в «галантных» формах, свойственных аристократическому кругу, то есть очень условно, как условно и все построение интриги и драматических конфликтов. В своих либретто Метастазियो прежде всего намечал определенные положения, а затем заставлял соответственно им действовать своих героев, не имевших индивидуальности. Сюжеты метастазиевских либретто в подавляющем большинстве исторические, в героическом духе.

Метастазियो в своих либретто связан формами, твердо установленными в неаполитанской опере-серия ее основате-

лем Алессандра Скарлатти.—за речитативом неизменно следовала ария, ансамблей почти не было, так же как и хоров. Построенные по этой схеме либретто Метастазियो были лишены жизненного правдоподобия; в них без ущерба для содержания и развития действия можно было бы перенести текст арии из одной оперы в другую. И такая практика действительно существовала у певцов того времени, по желанию вставлявших арии из одного произведения в другое — причем написанных не только одним и тем же композитором, но и разными.

Полное собрание сочинений Метастазियो вышло впервые в Париже (1780—1782) в 12-ти томах, а затем в Мантуе (1816—1820) в 20-ти томах.

«...речь подземного голоса слишком длинна...» — Моцарт имеет в виду сцену в храме в 3-м действии, когда голос оракула прерывает жертвоприношение. Остановившая Идоменея, занесшего меч над головой своего сына, оракул возвращает жизнь Идаманту, объявляя его царем Крита вместо Идоменея и приказывая ему соединиться браком с прекрасной Илией. После этого на Крите должны воцариться мир и благоденствие.

Моцарт придавал большое значение этой сцене, как важной драматической кульминации в опере, он хотел, чтобы «подземный голос» воздействовал на зрителей со всей силой убедительности и чтоб он казался им совершенно правдоподобным.

Отношение Моцарта к такому нереалистическому приему, как введение «подземного голоса» в сценическое действие, то же, что и у Шекспира: «в духе поэзии», а не рационалистической философии. Прием этот, заимствованный у великих классиков античного греческого театра, в эпоху Моцарта занимал драматургов и теоретиков реалистического направления. Так, Лессинг в знаменитом исследовании о театре («Гамбургская драматургия») в нескольких полемических статьях, анализируя появление духа в шекспировском «Гамлете» и у Вольтера в «Семирамиде», защищает поэтическую трактовку Шекспира. «При появлении привидения в «Гамлете», — пишет он, — волосы встают дыбом на голове, все равно покрывают ли они мозг, верующий в духов или не верующий... Привидение Вольтера не годится даже в чучело, которым можно пугать детей...»¹ Лессинг утверждает (как и Моцарт), что появление духа должно

¹ Лессинг Г. Э. «Гамбургская драматургия», ст. XI, XII; изд. «Academia», М.—Л., 1934.

внушать «ужас» и «страх», ему «должны верить». Моцарт для достижения нужного ему воздействия «речи подземного голоса» стремится (помимо особого характера речитатива, гармонии и инструментовки) к наибольшей лаконичности. Вплоть до генеральной репетиции он оставался недоволен тем, что «речь подземного голоса» по тексту и музыке все еще слишком длинна, и сокращал ее. В автографной партитуре оперы сохранились три варианта «речи подземного голоса».

В вводной статье указывалось на то, что в период создания «Идоменея» Моцарт обращал особенное внимание на лаконичность в драматургии; он добивался стремительно в развитии сценического действия и искал соответственно новые, более краткие музыкальные формы. В его письмах упорно повторяется лейтмотив — требование сокращений текста либретто. Эта тенденция сближает его с реформаторскими намерениями в области драмы молодых представителей «бури и натиска», восстававших против слепого подражания замедленному темпу развития действия в древнегреческих трагедиях. Знаменательно и высказывание Моцарта о казавшейся ему слишком длинной речи духа в шекопировском «Гамлете», которого он незадолго до того видел в Зальцбурге в постановке театральной труппы Шиканедера.

Музыкальным прообразом сцены с оракулом в «Идомеене» была, вероятно, для Моцарта аналогичная сцена в «Альцесте» Глюка.

«Марш» во втором действии (№ 14) соединяет сольную сцену Электры (ария № 13) со сценой хора (№ 15) (подробнее см. вступительную статью).

Зальцб(ург), 30 ноября 1780.

Дорогой брат!

Благодарю тебя за память о моем здоровье, я еще не совсем поправилась, но с божьей помощью мне понемногу становится лучше. А ты, дорогой брат! Как обстоит с твоей простудой? Скоро ли ты от нее освободишься? Я желаю и надеюсь, что она не будет такой упорной, как моя, и это письмо застанет тебя в полном здравии.

Ты хочешь знать, какие пьесы играли с тех пор, как ты отсутствуешь. Здесь они следуют по порядку, 5 октября ты уехал...¹

27 (ноября), 43-ий спектакль. Совершенно новая, здесь еще никогда не исполнявшаяся пьеса, вернее, комедия в 4-х действиях — «Rache für Rache»².

Извещение

Сегодня мы надеемся стяжать славу представлением самой лучшей пьесы характеров; каждый характер нов и приправлен лучшей комической солью, так что моим уважаемым покровителям не придется переваривать ни безвкусных, ни подогретых вещей [как это, к сожалению, часто бывает], и они покинут наш театр несомненно довольные. Почему и обращается с приглашением,

— милостивые покровители, Ваш преданный директор Шиканедер.

За это время я и шагу из дому не делала, но так как т-те Марескель это время постоянно убеждала меня, чтобы я, когда пьеса пойдет, обязательно ее посмотрела, потому что это, мол, такая превосходная пьеса, то я и рискнула, не спросив доктора, и пошла туда. Катерль тоже пошла на этот спектакль, она копила (деньги), чтобы провести свои именины вместе со мной в театре. М-г Шиканедер похвалами, которые он расточал этой пьесе, уговорил прийти епископа. Одним словом, люди так ее ждали, в театре было так полно, что полнее почти быть не могло. Актеры хорошо играли свои роли, но пьеса длилась целых четыре часа и была так плоха, что если бы нарочно постарались людей по-

¹ Здесь следует перечень пьес—со дня отъезда Вольфганга по 27 (ноября).

² «Месть за мечь» (нем.)

степенно выжить из театра и побудить их освистать пьесу, этого нельзя было сделать лучше. И ты можешь, таким образом, представить себе, как нам было страшно за бедного Шиканедера. С третьего действия епископ ушел, и так один за другим ушла куча людей. Мы сами не хотели быть свидетелями его аффронта и ушли с последней сцены. Мы и в самом деле на следующий день узнали, что, когда кончилось, люди хлопали, свистели, стучали палками и совсем издевательски кричали «foга»¹. Ну теперь г. Шиканедер многое потерял; если он поставит новую пьесу, никто больше не поверит ему, что она хороша.

...Ну, милый мой брат, я исполнила твое желание. Всего будет сыграно еще шесть спектаклей, ты узнаешь, какие это были.

Госп. Шиканедер очень доволен твоей арией, и певица бы ее хорошо выучила, потому что она ее учит у нас, но времени мало, завтра уже пойдет та комедия, где она должна ее петь. Ты, вероятно, уже знаешь, что императрица очень больна; вот уж она могла бы сыграть с нами хорошую шутку; если она сейчас умрет, то опера еще могла бы пойти, но если бы она преставилась позднее, то расстроилось бы все мое удовольствие. Прощай, дорогой брат, я все-таки надеюсь, если на то будет воля божья, увидеть тебя в Мюнхене.

«Благодарю тебя за память...» — см. письмо Вольфганга от 22 ноября 1780.

«Здесь они следуют...» — Наннерль перечисляет день за днем все пьесы, которые были сыграны театральной труппой Шиканедера в Зальцбурге, в течение ноября 1780, со времени отъезда Вольфганга, то есть с 5 ноября. Описывая историю провала пьесы «Мсть за мсть», она приводит рекламное «извещение» Шиканедера, выпу-

¹ Бис (итал.)

шенное им к премьерe (см. ответ Вольфганга от 1 декабря 1780).

«5 октября ты уехал...» — Наннерль ошибочно написала 5 октября, так как Вольфганг в действительности уехал из Зальцбурга 5 ноября 1780.

«Rache für Rache» — «Мсть за мсть», комедия в 4-х действиях Иоганна Карла Везеля (см. письмо Вольфганга Моцарта от 1 декабря 1780).

«...императрица очень больна...» — относится к Марии Терезии, умершей уже 29 ноября 1780.

Мюнхен, 1 декабря 1780.

Mon très cher Père!

Репетиция прошла исключительно хорошо; было всего только шесть скрипок, но (все) полагающиеся духовые. Из слушателей не допустили никого, кроме сестры Зэу и молодого графа Зенсхейма. Через восемь дней мы хотим сделать вторую, тогда для первого действия [которое за это время дублируется] у нас будет 12 скрипачей, а потом заодно про-репетируем второе [как в прошлый раз первое].

Не могу вам передать, как все радовались и были ошеломлены. Но я иначе и не предполагал. Уверяю вас, что я шел на эту репетицию с таким спокойным сердцем, как будто на какой-нибудь colazione¹.

Граф Зенсхейм сказал мне: уверяю вас, я ожидал от вас очень многого, но такого я поистине не ожидал.

Каннабиховский дом и все, кто его посещает, конечно, мои настоящие друзья. Когда я после репетиции вместе с Каннабихом пришел к нему домой [так как нам еще о многом нужно было пого-

¹ Завтрак (итал.)

ворить с графом (Зэау)], т-те Каннабих уже шла мне навстречу и обняла меня, очень обрадованная тем, что репетиция прошла так хорошо; ведь Рамм и Ланг пришли домой, как одурелые. Эта добрая женщина— мой истинный друг — пережила за меня покамест тысячу тревог, так как она оставалась дома одна со своей больной Розой.

Рамм говорил мне — если бы вы его знали, то сказали бы, что он настоящий немец, он вам скажет в лицо все, что думает,— Я могу вам смело признаться,— сказал он, — что никакая музыка не производила еще на меня такого *impression*¹, и я уверяю вас, что раз пятьдесят вспоминал вашего почтенного отца, какую радость испытает этот человек, когда он услышит эту оперу.

Ну, довольно об этом. Мой насморк немножко ухудшился во время репетиции. Ведь разгорячаешься все-таки, когда честь и слава поставлены на карту, как бы хладнокровно ты ни держался сначала. Я принимал все, что вы мне предписали — дело идет определенно медленно и сейчас мне это особенно некстати, так как из-за писания нет конца насморку, а писать необходимо. Сегодня я начал принимать фиалковый сок и немного миндального масла и уже чувствую облегчение, и опять просидел дома два дня. Вчера утром ко мне снова приходил т-г Раафф, чтобы послушать арию из 2-го действия. Человек этот влюблен в свою арию так, как только может быть влюблен страстный юноша в свою красавицу. Ночью, перед сном, и утром, едва проснувшись, он ее поет. Он сказал г. фон Фиррекку, обершталмейстеру и г. фон Кастелю [я знал об этом

¹ Впечатление (франц.)

из верного источника], а теперь знаю от него самого.— «Я привык всегда сам перерабатывать свои роли, в речитативах так же, как и в ариях — но тут все осталось, как было, я не знаю ни рдной ноты, которая бы мне не подходила» и так далее, *enfin*¹ — он доволен, как король.— Присланную арию он, так же как и я, хотел бы немного изменить. Это «ега» ему тоже не нравится — и потом — нам хотелось бы здесь спокойную, умиротворенную арию, и если бы в ней была бы только одна часть — тем лучше,— вторую всегда приходится вставлять в середину и мне это часто мешает. В «*Achille in Sciro*»¹ есть ария в том же роде:

Or che mio figlio sei,
O fido il destin nemico
Sento degl' anni miei
Il Peso à legghierir².

Был ли у вас за это время г. Зигер и передал ли от меня письмо?

Сурдины для валторн и труб я прошу прислать скорее.

Я бесконечно благодарю сестру за присланный список пьес. С комедией «*Rache für Rache*» все-таки странно. Здесь ее уже давали несколько раз и с большим успехом, как раз еще недавно, но я там не был.

Фрейл (ейн) Терезе фон Баризани — имею честь кланяться,— если бы у меня был брат, то я просил бы его поцеловать ей руки с глубочайшим почтением, но так как у меня сестра,— а это гораздо лучше,— то я прошу очень дружески ее обнять, от моего имени.

¹ Словом (франц.)

² Перевод см. в письме от 29 ноября 1780.

Фрейл (ейн) Бабетте фон Мёльк я прошу передать мой поклон, и так как она знает, как сильно я занят, она мне простит, что я, несмотря на свое обещание, еще ей не написал.

Сердечно поздравляю ее ко дню именин.

Теперь adieu. 1000 раз целую ваши руки, сердечно обнимаю сестру, остаюсь навеки ваш.

P. S. Прошу прислать способ приготовления саго — для одного доброго друга.

покорнейший сын
Вольфганг Амадей Моцарт

1000 compliment от всех — всем.

a propos, напишите разок Каннабиху,

он того заслуживает, и это его невероятно обрадует,

а что из того, если он не ответит! Это не намеренно, просто так получается. Он со всеми так поступает, его нужно знать.

«Арию из 2-го действия» — Fuor del mar — Вдали от моря... № 12, ария Идоменей. По традиции, существовавшей во времена Моцарта, певцы не только заставляли композиторов менять музыку по своему вкусу в ариях и речитативах, но и сами, даже не спрашивая композитора, изменяли то, что им казалось нужным.

Восхищенный отзыв маститого Рааффа был очень приятен молодому композитору, он с гордостью сообщает отцу, что капризный и требовательный певец, привыкший самовольно исправлять свои партии, ничего не исправил в своих ариях, тем самым похвалив его за умение удобно писать для голоса. А ведь в своих вокальных сочинениях Моцарт именно добивался и, как сам писал, любил, «чтобы ария так аккуратно подходила певцу, как хорошо сшитое платье» (28 февраля 1778), или прилегала, «как платье к телу» (3 декабря 1778).

«Присланную арию» — ту, что предназначалась для Идоменей в 3-м действии (см. письмо 29 ноября 1780 и примеч.). Моцарт не хотел писать ее в форме da capo.

«С комедией «Rache für Rache» все-таки странно».— Моцарт удивлен скандальным провалом этой комедии в Зальцбурге в театральной труппе Шиканедера (см. письмо Наннерль от 30 ноября 1780 и примеч.).

Тереза Баризани (Theresa Barisani), дочь придворного зальцбургского врача Сильвестра Баризани, с детских лет дружна была с Наннерль и Вольфгангом, назвавшим ее как-то «королевой своего сердца». Судя по семейной переписке, Тереза почти ежедневно бывала у Моцартов и чувствовала себя в их доме членом семьи; она была ученицей Вольфганга и Наннерль (см. письмо Леоп. Моцарта от 18 ноября 1780 и примеч.).

Бабетта фон Мёльк (Babetta von Molk), дочь придворного канцлера, и ее брат относились к кругу друзей ранней юности Наннерль и Вольфганга. Молодой господин Мёльк, недалекий по природе, безнадежно влюбленный в Наннерль, вызывал колкие насмешки Вольфганга, относившегося с симпатией к Бабетте. Но и их отношения не отличались глубиной и в дальнейшем прекратились. Имена Бабетты и Терезы встречаются в ранних письмах Моцарта 1770 и 1771.

Зальцб(ург), 2 дек(абря) 1780.

Mon très cher Fils!

Если бы сегодня был почтовый день, то это письмо среди других могло быть одним из первых, извещающих Мюнхен о смерти императрицы... Как эта смерть затронет твою оперу в Мюнхене, я не знаю; здесь в настоящее время она приостановила поездку епископа, ибо ты должен знать, что украдкой все уже было окончательно наготове для отъезда в Вену. Никто не должен был этого знать, и однако же все знали; два дня тому назад был отправлен вперед, в Вену, не кто иной, как новый придворный повар Венцль, который должен теперь вернуться. Представь себе, как я радовался этой поездке!—

...Комедия с твоей арией шла вчера, комедия очень хороша, театр был полон, там был

и епис(коп), ария была хорошо исполнена, и она цела хорошо, собственно, так хорошо, как это было возможно для нее выучить в такой короткий срок. Кроме того, она из ленивых, как Баллон; все шли из театра довольные, хотя это и продолжалось до половины десятого.

Еще кое-что новое!—жених 61 года [но не я] и 19-летняя невеста. И кто же?—Толстый гофмаршал Лодрон женится на графине Луизе Лодрон, той, которая состоит при графе Арко. Итак, у нас будет одной клавиристой и любительницей музыки больше, а у епископа в стране одним матерым оленем больше.

...Будет хорошо, если г. б(арон) Лербак, кстати, представит тебя своему п(очтенному) дяде, ведь иногда нельзя знать, какую услугу может оказать тебе такой имперский министр. Ведь и m-elle Вебер переехала в Вену благодаря императорскому министру гр(афу) Гардеку, находившемуся тогда в Мюнхене.

...По поводу оперы («Идоменей») в Мюнхене — я сильно озабочен. Basta! Судьба есть судьба! С истерпением ожидаю, как это обернется. Передай наши приветы всем друзьям и только представь себе всегда при получении каждого моего письма, что если бы я должен был бы вписывать все compliments и поклоны, которые мне передают для тебя, то мне необходим был бы особый лист.

Письмо со вложением от твоей сестры ты получил; continuation¹ комедий последует в скором времени.

Мы оба целуем тебя миллион раз, а я, в приятной надежде, что ты чувствуешь себя лучше, остаюсь искренне твой отец

Мцт

¹ Продолжение (франц.)

Пимперль шлет свой son(pliment) вместе с Трезль; ему сначала казалось, как только он слышал входную дверь, что ты идешь, он бежал к двери, навострял уши и часто искал тебя в комнате. NB Трезль ты также должен разок что-нибудь написать, иначе начнется величайшее томление. Девица-то дура!

Р. S. Фрейл(ейн) Тереза Баризани была сегодня рано утром на уроке у твоей сестры, она будет приходить три раза в неделю. У нас ей приятнее; она говорит, что у нас ей спокойнее, чем дома. Будь здоров! Г. Шиканедер благодарит за арию, я должен также дать переписать для него арию «Dentro il mio petto io sento» из оперы-буффа... Катерль Гиловская благодарит тебя за поздравление ко дню ее именин. Все будет хорошо, еще раз будь здоров!..

«Комедия с твоей арией...» — здесь речь идет об арии, написанной Вольфгангом в Мюнхене по заказу Шиканедера для комедии Гоцци «Две тревожные ночи», поставленной в Зальцбурге труппой Шиканедера (см. предыдущие письма). Ария исполнялась фрейлейн Адельгейт.

«...у епископа в стране одним матерым оленем больше...» — Вольфганг намекает на то, что старый Лодрон, женившись на молоденькой Луизе, станет матерым рогносцем (см. его ответ отцу от 5 декабря 1780 о семье Лодрон, см. письмо Леоп. Моцарта от 11 ноября 1780 и примеч.).

Трезль — служанка Моцартов (см. письмо Наннерль от 16 декабря 1780).

Ария *Dentro il mio petto io sento* — В груди я чувствую... — первая ария Подесты из оперы-буффа Моцарта «*La finta giardiniera*» — «Притворная садовница» (К. 196).

Из письма Леопольда Моцарта:

Зальцбург, 4 декабря 1780.

...Я только что пришел от Вареско... Все, что ты отметил, будет сделано. Ты знаешь, что я тоже находил слишком длинной «речь подземного голоса». Я сказал ему (Вареско) свое мнение, и теперь будет сокращено так, как только возможно. Мы очень довольны, что репетиция прошла хорошо. У меня нет никакого сомнения и никакой заботы о твоей работе, если только будет хорошее исполнение; это значит, если только там имеются хорошие исполнители, а они ведь имеются, так что у меня нет заботы. Но при посредственном оркестре твоя музыка всегда будет проигрывать, потому что она написана слишком содержательно для всех инструментов и не так плоско, как обычно пишется итальянская музыка.

.

«...не так плоско, как... итальянская музыка» — Суждение Леопольда Моцарта относится к оркестру неаполитанской оперы-*seria*; роль его была чрезвычайно скромной, чисто аккомпанирующей, тогда как оркестровый оперный стиль Моцарта отличался развитым симфонизмом, драматичностью и необыкновенной выразительностью колорита. Духовые инструменты занимали в нем равное положение со струнными и в мелодическом и в колористическом отношении. У Моцарта весь оркестр был очень подвижен, в нем наблюдается непрерывная смена колористических контрастов, и, действительно, каждый оркестрант во время исполнения непрерывно находится в напряжении. Моцартовский оркестр поражал не только при сравнении с малюштересным неаполитанским, но и с оркестром великого реформатора Глюка, гораздо более статичным, нежели моцартовский.

Леопольда Моцарта пугало смелое новаторство сына, его заботило не только то, как будет исполнена его «слиш-

ком содѣржательная музыка», но и то, как она будет воспринята слушателями, которым она могла показаться сложной. Он неоднократно предостерегал Вольфганга и просил его помнить об этом (см. письмо от 11 и 25 декабря и примеч.).

Мюнхен, 5 декабря 1780.

Mon très cher Père!

Смерть императрицы нисколько не повредит моей опере, потому что ни один театр не закрылся, представления идут как обычно, и весь траур продлится не более шести недель, а опера до 20 января не пойдет в театре.

Теперь я прошу вас дать вычистить, выколотить и привести в возможно лучший вид мое черное платье и прислать мне его с ближайшей почтовой каретой,— потому что на будущей неделе все уже наденут траур — и я тоже, являясь то туда, то сюда, вынужден буду участвовать в общем плаче.—

В вашем последнем письме я не нахожу ни слова об известном г. Зигере, который с последней почтовой каретой уехал в Зальцбург, и еще менее того о письме, которое я ему дал с собой для вас.

Тогда, именно из-за насморка, я два дня оставался дома, Зигер же не смог ко мне больше прийти отчасти из-за дел, письмо лежало наготове, а я вовсе и не собирался выходить, был не одет, поэтому я послал письмо на почту — туда, откуда отъезжает карета, с запиской, на которой стояло имя Зигера — и если бы среди едущих нашелся кто-нибудь, кого так зовут, ему должны были отдать это письмо.

Итак, я того мнения, что этот человек [который

получил много адресов в Зальцбург], вероятно, еще не нашел случая прийти к вам — но это меня и огорчает потому, что в этом письме я просил кое-что срочное для оперы, — именно сурдину для трубы — которую нам сделали в Вене — и такую же для валторны, которую можно найти у башенных трубачей и переслать, потому что они мне нужны для марша во втором действии, — но очень скоро.

Потом я писал по поводу *ultima aria*¹ Рааффа, так как мы оба хотели бы что-то еще более приятное и с более нежными словами. Это «ега» — неестественно, начало было бы хорошо, но *gelida massa*² — опять жестко — одним словом, изысканные или необычные слова вообще не подходят для задушевной арии. —

И потом мне хотелось бы, чтоб эта ария выражала только покой и довольство — и была бы в ней только одна часть — тоже было бы хорошо, пожалуй, даже мне приятнее.

Потом я писал еще насчет Панцакки — этого честного старика тоже нужно чем-нибудь убогочинить. Он хотел бы в третьем действии удлинить парой стихов свой речитатив, который, благодаря *chiaro e scuro*³ и потому, что он хороший актер, произведет хорошее впечатление. — Например, после строфы *sei la città del pianto, e questa Reggia quella del duol*⁴ — маленький луч надежды, и потом! — я безумец! — куда приводит меня страдание! — ah, *Creta tutta io vedo*⁵ и т. д.

¹ Последняя ария (итал.)

² Скван льдом (итал.)

³ Свет и тень (итал.)

⁴ Ты — город слез, а этот дворец — обитель печали (итал.)

⁵ О, весь Крит я вижу (итал.)

потому что здесь, как часто вы будете приходить к Доротее Вендлинг [где всё наполовину еще на французскую ногу], вы должны будете целовать мать и дочь — но NB — в подбородок — чтобы краска не поблекла.

В следующий раз больше. Adieu — 1000 раз целую ваши руки и от всего сердца обнимаю сестру, и остаюсь навеки ваш

покорнейший сын
Вольфг. Амадей Моцарт

P. S.

Не забудьте о моем черном платье — мне оно необходимо иначе меня засмеют — а это неприятно.

«Смерть императрицы» — речь идет о Марии Терезии, умершей 29 ноября 1780.

«...Речитатив, который, благодаря сhаго е sсuго...» — уже в период создания «Идоменея» Моцарт пользуется приемом драматического контраста, примененного им с чисто шекспировской силой в дальнейших зрелых операх и особенно в «Дон Жуане». Так, в речитативе Арбаче (3 акт, № 22), о котором шла речь в письме, композитора не удовлетворяет психологическое однообразие текста, и он просит либреттиста передать душевную борьбу Арбаче, а не только отчаяние. Арбаче узнал от Идоменея тайну данного им обета, в силу которого Идамант должен быть принесен в жертву богу моря. Моцарт хочет, чтобы страшная весть вызвала смятение в душе Арбаче, чтобы страх сменился надеждой на спасение Идаманта. В этой сцене композитор рассчитывал на хорошую игру актера Панцакки.

Моцарт практически знал театр, он был выдающимся режиссером (как известно, он сам ставил свои оперы на сцене); примечательно, что сценическое воплощение своих опер он обдумывал не после того, как они были написаны, а одновременно с созданием текста и музыки, как это подтверждают и письма, посвященные «Идоменею».

«Он хотел бы... удлинить парой стихов свой речитатив...» — Вареско удовлетворил просьбу Мо-

царта и добавил пару строк в речитативе Арбаче, в которых выражены надежда и горе:

Dunque per noi dal cielo sbandita ogni pietà? chi sa? io spero ancora... che qualche Nume amico si plachi a tanto sangue; un Nume solo basta tutti a piegar; alla clemenza il rigor cederà... ma ancor non scorgo, qual ci miri pietoso... Ah, sordo è il cielo!¹

«Способная, умная фрейлейн Луиза Лодрон» — ученица Вольфганга Моцарта (см. письмо от 11 ноября 1780 и примеч.).

«Начало второй части менуэта» — здесь Моцарт цитирует мотив из менуэта Иоганна Христиана Баха.

Зальц(бург), 7 декабря 1780.

Mon très cher Fils!

Две сурдины для труб определенно придут с почтовой каретой. Но сурдины для валторн принадлежат двум башенным молодым трубачам, которых нет сейчас в Зальцб(урге): они находятся в деревне и трубят, как обычно, во время рождественского поста, и неизвестно, взяли ли они с собой сурдины [они ведь им принадлежат] или они заперты у них в ящике; на будущей неделе, когда они придут, правда, только на один день, я узнаю, смогу ли я их получить или нет. Кроме того, я не знаю, правильно ли они сделаны, потому что они давали делать только на глаз, по описанию.

Кроме того, ведь главное-то в сурдинах для труб,— это нечто неизвестное и новое. Валторнисты же во все времена делали уже такое ріано и помо-

¹ Так что же, небо не смилуетя над нами? Кто знает? Я все еще верю, что милостивый бог перестанет гневаться, увидев столько крови. Ему подвластны все, и коль он слово скажет — мы будем прощены, утихнет злоба. Но нет, не вижу я прощенья... Ах, глухи небеса к моим мольбам! (итал.)

гали себе тем, что вкладывали носовой платок, там это легче сделать, чем на трубе, потому что у них раструб находится близко к руке; все валторнисты знают преимущество такого рiапо.

Я надеюсь, в добрый час, твой насморк не ухудшится, мы, слава богу, здоровы.

Сегодня утром ко мне в комнату вошел Чеккарелли с кем-то чужим — лицо его было мне, правда, знакомо——но кто он—я не знал. Это был скрипач г. Эссер, которого мы видели 18 лет тому назад в Майнце и которому ты сказал, что он играет хорошо, но слишком много вытворяет, лучше бы он играл то, что написано.

Он приехал из Вены и на пропускном билете стояло: Г. Эссер, кавалер золотой шпоры. Scialo, sigte collega! ¹ Он усердно носит орден, и я не сомневаюсь, что свою шпору он в полном блеске представит всему свету на скрипке, viole d'amour и так далее и в других необыкновенных упражнениях в искусстве, потому что, как говорят, он играет целый концерт из своих composition только на одной натянутой струне «G». При всем том он, может быть, и отличный скрипач, который затемняет шарлатанством свои настоящие заслуги. Basta! Sentiremo! ² Он прибыл из Вены, где давал концерт в театре, я уже читал это в газетах. Чеккарелли знает его по Италии.

Только что пришел м-г Эссер и будет аккомпанировать) твоей сестре твои клавирные сонаты; так что я должен кончать, чтобы не прозевать почту... От Вареско здесь все, вплоть до последней арии для м-г Рааффа. Ты найдешь еще некоторые

¹ Щегольство, синьор коллега (итал.)

² Баста! услышим! (итал.)

другие замечания, которые тотчас же должен будешь отметить и исправить, чтобы ничего не забыть. Твоя сестра и я целуем тебя, addio, твой честный отец

Миц

«...башенным молодым трубачам...»—В концертах зальцбургской придворной капеллы, по свидетельству Леопольда Моцарта,—еще с 1757 года,—кроме 33 человек оркестрантов, иногда участвовали и городской башенный сторож со своими молодыми учениками, которые по тогдашнему обычаю трубили с башни, оповещая жителей о времени и всяких неожиданных событиях; но, кроме них, был еще целый отряд придворных и охотничьих трубачей, участвовавших по мере требования и в струнном оркестре. Вот к ним-то, очевидно, и обращался отец за сурдинами.

«...твои клавирные сонаты...» — Вероятно, Наннерль и Эссер исполняли сонаты для клавира и скрипки, изданные в 1778 в Париже, во время последнего пребывания там Вольфганга (см. К.: 301—303, 304—306).

(Зальцбург, 9 декабря 1780) ¹.

Тут платье такое, как оно есть! Мне пришлось спешно отдать его починить, потому что вся тафта подкладки в камзоле разорвалась в клочки. Пишу это я в субботу, 9-го, в половине десятого вечера, потому что сегодня г. Эссер давал концерт в театре. Все-таки у него осталось 40 флор(инов), он едет с этим дилижансом и сразу придет к тебе. Он веселый, старый, дурашливый детина. Но играет [когда он играет серьезно] с увереннейшей и поразительнейшей ехеситiон² и у него также прекрасное adagio, каким

¹ Письмо Л. Моцарта без обращения.

² Исполнение (франц.)

мало кто владеет из тех, кто силен в allegro. Ну, а когда он входит в шутливое настроение, то играет только на струне «G» с величайшим искусством. Деревяшкой карандаша он выделяет на струнах удивительные штуки с поразительной быстротой и точностью. На *viola d'amour* он играет *chagman*, и что меня тронуло и поразило, как притворное ребячество, это его насвистывание ртом, когда он высвистывает речит(ативы) и арии на зависть всем певцам со всеми выразительными оттенками, шлейферами, стаккато, трелями и т. д.;—короче, просто удивительно свистит и сам себе аккомпанирует пиццикато на скрипке.

Он ежедневно бывал у нас, у него клепка не в порядке, но при этом он — ловкий малый, который зарабатывает много денег, но денег никогда не имеет.

Addio, мы оба тебя целуем, в понедельник я тебе снова напишу, будь здоров! Твой преданный отец

Мцт

Зальцб(ург), 11 декабря 1780.

Mon très cher Fils!

Черное платье ты получишь с почтовой каретой... Мне оставалась только суббота, чтобы спешно дать починить самое необходимое. Под одним локтем, так как ты облокотился,—ужасное пятно, которое нельзя вывести, может быть, в Мюнхене найдется кто-нибудь такой искусный, но я сильно сомневаюсь, уж очень оно въелось; к счастью, оно на таком месте, где его мало видно. Г. Эссер, конечно, уже посетил тебя...

•••••

По поводу шахтнеровской драмы сейчас ничего нельзя сделать, так как в театрах затишье, а с императором, который в конечном счете и занимается театром,—ничего с этим делом — не выйдет. Это и лучше, так как и музыка, кроме того, не совсем закончена и кто знает, какой случай выпадет в свое время в рассуждении поездки в Вену.

Здесь от Вареско приложена записка и ария. На следующей неделе с почтовой каретой, вероятно, прибудет в Мюнхен первый акт вместе с переводом, а возможно, и второй. — Я надеюсь, что ты здоров.

Я рекомендую тебе во время твоей работы думать не только и не единственно о музыкальной, а также и о немusикальной публике. Ты знаешь, что на 10 истинных знатоков приходится 100 невежд, так что не забывай о так называемом *popolare*¹, которое щекочет и длинные уши.

Что будет с партитурой? Она не будет скопирована?— Ты должен об этом позаботиться, но устроить это тонко. При такой оплате, как эта, нельзя оставлять свою партитуру.

Будь здоров! Кланяйся от нас всем, так же как и тебе все кланяются. Мы тебя целуем миллион раз, а я — твой старый честный отец

Л. Мцт

Не слишком спеши с третьим действием, ты все-таки будешь все равно достаточно рано готов.

Конец венчает дело!

«...дать починить самое необходимое...»
— Житейские и бытовые мелочи в переписке отца и сына обнаруживают трудное материальное положение семьи Мо-

¹ Популярное (итал.)

цартов, у них каждый крейцер на счету. Несмотря на то, что Леопольд Моцарт с утра до ночи в работе, зарабатывает он очень мало, поэтому Вольфганг часто негодует на то, что епископ плохо оплачивает своих служащих, и называет зальцбургский двор «нищенским».

«По поводу шахтнеровской драмы...» — Речь идет о моцартовском зингшпиле «Заида» (К. 344), написанном по пьесе Шахтнера. Моцарт начал писать эту оперу в Зальцбурге в 1779, по собственному почину, рассчитывая на то, что она будет исполнена гастролировавшей тогда там театральной труппой Бёма. В Мюнхене же, встретив признание «Идоменея», Моцарт задумал устроить постановку «Заиды» в тамошнем театре; поэтому он просит отца (письмо 18 января 1781) привезти партитуру «Заиды» в Мюнхен для того, чтобы он мог ее сыграть в каннабиховском кружке.

«Заида» так и осталась неоконченной. Увертюру и финал оперы дописал, уже после смерти Моцарта, Антон Андрэ; так как либретто было утеряно, то его дополнил Карл Гольмник (во Франкфурте). В таком виде партитура и клавиш (именно тогда впервые под названием «Заида») изданы были в 1838 Андрэ; «Заида» впервые исполнялась во Франкфурте-на-Майне 27 января 1866, в обработке Роберта Гиршфельда, в Вене — 4 октября 1902, а в обработке Антона Рудольфа — в Мангейме в 1915.

Ария, упоминаемая Леопольдом Моцартом, предназначалась для Рааффа, это ария Идоменея в третьем действии, № 31.

«...rорolаgе» — Неоднократно советует Леопольд Моцарт сыну не забывать, — как он любит выражаться, — так называемое rорolаgе. Под популярным он понимает не столько доступное, сколько модное. Еще в 1777, во время пребывания Вольфганга в Мангейме, когда появилась надежда получить там заказ на оперу, отец писал ему: «... не первые должен я тебе советовать (при сочинении музыки) простое, для каждого понятное rорolаgе» (1 ноября 1777). По мнению Аберта, в художественном вкусе Леопольда Моцарта было нечто демагогическое, он хотел заставить сына подчиниться господствовавшему в придворных кругах вкусу моды; он боялся, что слишком «содержательная музыка» Вольфганга утомит знатных заказчиков, предпочитавших бездумное, развлекательное искусство. По разным поводам напоминает Леопольд Моцарт об этом своему сыну (см. письмо от 25 декабря 1780), но чем зрелее становится Вольфганг, тем больше уходит из-под влияния отца. И на

этот раз, как это видно из письма 16 декабря 1780, Вольфганг уже пренебрег советом Леопольда Моцарта.

Мюнхен, 13 декабря 1780.

Mon très cher Père!

Последнее письмо с изменениями и сценой для Панцакки, и платье, и сурдины для труб я получил в полном порядке. Теперь я надеюсь вскоре получить арию для Рааффа.

Г. Эссер еще не был у меня, ему не так легко будет найти мою logis¹, с Каннабихом он говорил в театре.

Последние два письма от вас были очень уж короткие. Поэтому я обыскал все карманы в черном платье, не спрятано ли что-нибудь в них.

В Вене и во всех императорских наследственных владениях представления возобновятся через шесть недель, и это придумано вполне разумно, ибо слишком долгий траур приносит не столько пользы мертвому или мертвой, сколько вреда множеству живых.

Остается ли г. Шиканедер в Зальцбурге? В таком случае он мог бы еще увидеть и услышать мою оперу. Здесь не могут понять—[и—правы]: как это траур может длиться три месяца, и по покойному курфюрсту он длился только шесть недель.

А спектакли идут как обычно.

Вы мне не пишете, как г. Эссер аккомпанировал мои сонаты? — плохо? — хорошо?

Комедия «Как об этом думают, или Две тревожные ночи» очаровательна² — я ее здесь — нет, нет не видал, только читал, потому что ее еще не поставили, и, кроме того, я только один-единственный раз был в театре, так как времени у меня нет,

¹ Квартира (франц.)

² В оригинале — charmante.

ведь вечер у меня всегда самое любимое время для работы.

Если ее милость, наиразумнейшая милостивая госпожа фон Робиниг не соизволит на этот раз немного продлить милостивую поездку в Мюнхен, то ее милость ничего не сможет услышать из моей оперы — но я того мнения, что ее милость наиразумнейше в угоду вашему милостивому господину сыну милостиво соизволит задержаться там дольше.

Теперь-то уж начали писать ваш портрет? — а сестру-то мою уж наверное! — как получается?

Вы не получали ответа из Вецлара от нашего тамошнего уполномоченного? Я позабыл его имя — кажется, Фукс,— я имею в виду дуэты для двух клавиров — нет ничего лучше, как изъясняться ясно.— А переписанные Эзопом арии так и лежат приготовленные на столе? — пришлите мне их с почтовой каретой, тогда я передам их г. фон Думгофу, который потом перешлет их франсо¹. Кому? — Ну, этому Геккману! А г-н Зигер, не правда ли, он очень любезный человек? — И страстный любитель музыки.

Сегодня у меня главное как раз попадает в конец. Со мной иначе не бывает. На днях я после обеда поехал с Леграном от Лизль Вендлинг к Каннабиху [потому что был ужасный снегопад], и через окно они приняли его за вас, они действительно подумали, что я пришел с вами. Я же не понимал, что это должно означать, что Карл и дети бегут к нам навстречу по лестнице и когда увидели Леграна, не сказали ни слова и сделали разочарованные лица — пока уж потом наверху нам все не объяснили.

¹ Оплатив почтовые расходы (итал.)

Я теперь тоже больше ничего не напишу, потому что вы мне так мало написали.— Ничего, кроме того, что м-г Эрк, только что проскользнувший в дверь, чтобы взять свою шпагу, которую он в последний раз забыл,— тысячу раз кланяется Трезль, Пимперль, девице Митцерль, Катерль Гиловской, моей сестре и, наконец, вам.

Его почтенный сын сегодня ночью всю постель заблевал, залил, запакостил — Non plus ultra ¹.

Прошу передать всем мои приветы, так же как и я должен передать вам обоим от всех здесь.

Теперь я должен кончать, иначе мне придется скакать за почтовой каретой с письмом в руке. Adieu. 1000 раз целую ваши руки, и сестру свою целую от всего сердца, и остаюсь навеки ваш

покорнейший сын
Вольфг. Моцарт

Поцелуйте Трезль — и
если это для вас невозможно—
то пусть это
сделает Гуатара.
— Пимперль — 1000 поцелуев. Adieu.

Р о б и н и г (правильно — Rubinig) — семья богатого зальцбургского купца и фабриканта; с сыном его Зигмундом Моцарт был очень дружен с юности. Еще до премьеры «Идоменея» в Зальцбург дошли слухи об успехе оперы, поэтому некоторые друзья поехали на премьеру в Мюнхен. Среди них была семья Робиниг, Баризани и гобоист Фиала из зальцбургской придворной капеллы.

«Если ее милость...» — эта шутливая тирада относится к госпоже Робиниг, отличавшейся напыщенной манерой выражаться, которой Моцарт здесь и подражает; кроме того, эта дама была чрезмерно болтлива.

¹ Дальше идти некуда (лат.), но правильно: Nec plus ultra.

Эзопус — прозвище, данное Вольфгангом домашнему потному переписчику, отличавшемуся невероятной медлительностью.

Говоря о Гуатара, Моцарт, вероятно, имел в виду скрипача Пауля Гутерера.

Зальц(бург), 15 декабря 1780.

Mon très cher Fils!

Ты пишешь мне, что письма я тебе писал слишком короткие, а много ли нового могу я писать тебе отсюда?—Теперь ты уже получил арию для м-г Рааффа {которому мы кланяемся}, я ее отправил почтой в прошлый понедельник, так что она должна была попасть в твои руки во вторник вечером или в среду утром.

Что касается сурдин для валторны, то их нельзя получить. У г. Прошалки — тестя г. Фиала, — у самого есть только одна пара, так сказал мне г. Фиала; он был у меня и показал мне письмо Беккэ, полное похвал твоей музыке первого акта. Тот написал, что у него слезы выступили на глазах от радости и удовольствия, когда он слушал эту музыку, и что все утверждали, что это лучшая музыка, какую они слышали, что все было ново и необычно и т. д., что они теперь намереваются репетировать второе действие, что он потом сам напишет мне, чтобы я простил, что он мне не написал, он в это время неважно себя чувствовал и так далее. Ну, как говорится, слава богу, идет хорошо. Я не думаю, так как знаю твою работу, что это комплименты, потому что я

убежден, что и твоя composition¹, если она надлежащим образом осуществлена, тоже должна оказывать свое воздействие.

Г. Зигер вчера один-одинешенек поехал в Галлейн, чтобы спуститься в зальцбургский рудник. Потом он поедет в Вену. Он не только любитель музыки, но очень хорошо играет на скрипке и позавчера в присутствии м-г Д'Иппольда и г. Шиканедера очень хорошо аккомпанировал твоей сестре гравированные сонаты.

Кроме того, он также играет немного на клавире, превосходный юрист и будет практиковать в Вене у имперского надворного советника.

Г. Эссер, за исключением свойственных таким людям уже прирожденных гримас и виртуозничанья, сносно аккомпанировал сонаты. Ты ведь знаешь, что такие люди ничего не могут играть естественно. О, сколь немногие играют так, как мне хотелось бы!

Что касается траура, то здесь подражают мюнхенскому двору,— придворный траур тоже три месяца. Пьесы идут, Шиканедер отказался от поездки в Лайбах и остается здесь, твердо решив послушать твою оперу.

...С фамильным портретом дальше не двинулось, причина та, что сначала, когда дни были длиннее и светлее, болела твоя сестра, а потом и я был тяжело болен сильной простудой и ревматизмом всех конечностей; я тебе не писал, чтобы не беспокоить тебя, потом ты ведь хорошо знаешь, что я лечу себя сам.

...Как ты думаешь, что я сделал? — послал за бузинным цветом, велел налить себе чаю, выпил несколько чашек и, хорошо одевшись, пошел в

¹ Сочинение, то есть музыка (франц.)

театр... было действительно полно, и я сидел рядом с Трезль Баризани. Пьеса длилась 3¹/₂ часа, я так исходил потом, что должен был дома у печки переодеть другую рубашку. Теперь большой вопрос: то ли бузинный чай, то ли Тереза Баризани вогнали меня в пот или, может быть, мне обоих благодарить за столь желаемое воздействие?—Помимо того, я должен был выслушать комедию «Бессонные ночи» с твоей арией, тут-то уж ничто не помогло!

Из Вецлара ответа не было, может быть еще придет. Но за это время я получил письмо от м-те Душек с текстом для арии, и я уже ответил ей, что до нового года ничего сделать нельзя. Она писала, что осталась должницей за прошлую арию, и так как ей это нужно было довольно *pressant*¹, то я должен был тотчас же, со всей вежливостью обстоятельно описать ей, что теперь это невозможно. Я хорошо понимаю, что происходит — г. Кужелова, или как там его называют, давно нет в Праге, он теперь в Вене.

...За это время у нас было две мишени: на одной театр и Марескель, танцующая соло, внизу, в аристократическом партере видны головы с кошельками, косами, а также круглые парики с тонзурой; от каждой головы вверх тянется надпись: *bravo-bravissimo oh che prodigio*² и всякое другое, подобное и так далее. Другая мишень—любовная история, которую рассказала Марескель об одном линцском приключении Шиканедера. Г. Шиканедер стоит на дунайском мосту в Линце с одной линцской девушкой, и его уста произносят: я обещаю, чего никогда не выполняю.

¹ Настоятельно (франц.)

² Bravo, bravissimo, о, какое чудо (итал.)

На другой стороне линцская девушка в саду за столом, на котором стоит вино; у нее в руке бокал, и она говорит: он, конечно, придет. Когда г. Шиканедер явился на стрельбу, он увидел мишень, рассмотрел ее и покраснел. Я спросил его, знает ли он, кто сегодня выдает приз? Он ответил: m-me Марескель, я это вижу по мишени.

...Ну больше я ничего не знаю. Мы тебя оба целуем, а я — твой старый, честный отец

Л. Мцт

«...письмо Беккэ...» — Похвала Беккэ и его слова о том, что в опере Вольфганга «все было ново и необычно», относились главным образом к смелой, драматически выразительной оркестровке, по стилю близкой мангеймской симфонической школе.

О своих впечатлениях от музыки «Идоменея» Беккэ все же написал Леопольду Моцарту следующее: «Хор во втором акте (Qual nuovo terrore!—О, какой ужас опять! № 17) во время бури так потрясал каждого, что и в величайшую летнюю жару довел бы до ледяющего состояния». Он необычайно хвалил также и арию Илии с концертирующими инструментами (Se il padre perdei, акт 2, № 11), отлично исполненную Доротеей Вендлинг (см. письмо Леоп. Моцарта от 25 декабря 1780).

«...гравированные сонаты...» Вольфганга Моцарта, которые Зигер «аккомпанировал сестре», вероятно, те, что в указателе Кёхеля обозначены номерами: 301—306.

Душек Иозефа Мария (Duusček Josepha Maria) — знаменитая в то время чешская певица (жена известного пианиста Душека); ее называли «чешская Габриэлли». В 1777 Иозефа Душек приезжала в Зальцбург, и тогда же Вольфганг написал для нее арию-сцену Ah, lo previdi—Я это предвидел (речитатив и ария для сопрано, К. 272). Вот за эту арию Душек, вероятно, не заплатила.

Во время пребывания супругов Душек в Зальцбурге они сблизились с Моцартом, в дальнейшем дружба их продолжалась. В Праге, в период создания «Дон Жуана», супруги Душек сыграли важную, положительную роль в жизни Моцарта.

«...г. Кужелова, или как там его называют...» — подразумевается композитор Леопольд Кожелуг

(1752—1818), переехавший тогда из Праги в Вену. Очевидно, Леопольд Моцарт связывал настоятельный заказ Душек с отсутствием Кожелуга в Праге. Пренебрежительный тон Леопольда Моцарта по адресу Кожелуга объясняется дурной славой его, как человека самовлюбленного, пронырливого и мелкого в моральном и в художественном отношении. В биографиях Иоз. Гайдна, Моцарта и Бетховена он фигурирует как интриган. Кожелуг был оперным и инструментальным композитором и пользовался некоторой известностью главным образом в Вене и то больше как преподаватель игры на клавире.

«...у нас было две мишени...» — для стрельбы в цель, излюбленного развлечения в доме Моцартов.

Мюнхен, 16 декабря 1780.

Mon très cher Père!

Вчера у меня был в первый раз г. Эссер, — он что, в Зальцбурге пешком ходил? — или так же, как здесь, все время разъезжал в карете? — Я думаю, что небольшие зальцбургские денежки не залежатся у него в кошельке.

В воскресенье мы вместе обедаем у Канныбиха, и он там должен будет сыграть нам свои серьезные и шутовские solo. — Он говорит, что не даст здесь концерта и не хочет играть при дворе, он не домогается этого. Если курфюрст захочет его послушать, — *eh bien*¹ — я тут, и для меня это будет милостью, но — сам я не явлюсь. —

Впрочем, он, возможно, добрый дурак — черт возьми — рыцарь — хотел я сказать. Он уже спрашивал меня, отчего я не ношу шпору, я сказал: с

¹ Ну, хорошо (франц.)

меня достаточно и той, которую я ношу в голове. Он был так добр, что почистил немного щеткой на мне платье и сказал: один cavalier вполне может услужить другому. Тем не менее в тот же вечер, придя к Канныбаху, он оставил дома, несомненно по забывчивости, свою шпору [я имею в виду ту внешнюю, видимую] или, по крайней мере, так хорошо ее спрятал, что ее совсем не было видно.

Ну, скорей, а то я снова забуду. У m-me и m-elle Канныбах от здешнего воздуха и воды начала все больше и больше толстеть шея, в конце концов это может даже превратиться в зоб — не дай бог! Хотя они, правда, принимают известный порошок — я не знаю что — но так это не называется — Нет. Однако после приема не наступает улучшения — поэтому я взял на себя смелость рекомендовать так называемые базедовые пилюли, ссылаясь [чтобы повысить ценность этих пилюль] на то, что у моей сестры было три зоба, один больше другого — и вот, наконец, благодаря этим великолепным пилюлям она от них совершенно освободилась. Если их можно сделать здесь, то я прошу рецепт — но если их делают только у нас — то прошу за наличный расчет прислать мне с ближайшей почтовой каретой несколько центнеров — адрес мой вы знаете.

То, что говорят о жене курфюрста, капитальная ложь; так как сейчас умерла императрица, то люди думают, что это и пойдет кругом, от одной вельможной дамы к другой; и об ансбахском маркграфе говорили, будто он умер, а император будто бы упал и поэтому плох; возможно, что ему немного нездоровится и именно из дипломатии [из-за богослужений] — я допускаю.

Может быть, сюда приедут г. Бергопцоомер со-

своей женой [это m-elle Шиндлер], потому что вчера граф Зэу говорил мне, что получил от него письма, в которых тот спрашивает, можно ли будет здесь дать музыкальную academie и стоит ли это труда? — Я не знаю, приедет ли он после того, что ему ответили.

Сегодня после обеда репетиция первого и второго действия — снова в комнате у графа — в дальнейшем мы ничего, кроме третьего действия, не будем больше репетировать в комнате, а затем — прямо в театре. Из-за переписчика репетиция все время откладывалась, и граф Зенсхейм совершенно взбесился.

Относительно копирования партитуры мне вовсе незачем было деликатничать, а я прямо сказал графу. В Мангейме [где капельмейстер уж конечно хорошо оплачивался] он получал оригинал обратно, такой обычай был всегда. А то, что здесь быстрее устроилось [потому что первый акт уже скопирован] — причиной Данциг [виолончелист], который уже в летах и, конечно, не смог бы читать вечером мои мелкие ноты.

О так называемом rorolage вы не беспокойтесь, потому что в моей опере есть музыка для всякого рода людей, за исключением длинноухих.

А roropos, как обстоит с епископом? В будущий понедельник исполнится шесть недель, как я уехал из Зальцбурга; вы знаете, любимейший мой отец, что только ради вас я нахожусь в... (Зальцбурге), ей-богу, если бы я мог сделать по-своему, то перед тем, как я в этот раз уехал из Зальцбурга, я вытер бы зад последним decret¹. Клянусь честью, мне с каждым днем становится непереносимее не Зальцбург, а князь и заносчивое дворянство —

¹ Распоряжение (франц.)

так что я с удовольствием дождался бы сообщения, что он больше во мне не нуждается. При той высокой протекции, какая теперь у меня здесь имеется, можно быть спокойным за свое положение и в настоящем, и в будущем, за исключением всяких смертей — тут уж никто не может поручиться, но и они не могут особенно повредить талантливому холодному человеку.

Но ради вас — все на свете; мне было бы еще легче переносить это, если бы иногда можно было бы на короткое время уезжать, чтобы передохнуть. Вы знаете, как трудно было на этот раз добиться отъезда, без основательной причины нечего и думать, а когда вспоминаешь об этом — плакать хочется. — Поэтому хватит. — Adieu! — Тысячу раз целую ваши руки, от всего сердца обнимаю сестру, навеки ваш

покорнейший сын

Вольфганг Амедей Моцарт

Поскорее приезжайте ко мне в Мюнхен и послушайте мою оперу, и тогда скажите — разве я не прав, когда огорчаюсь... думая о Зальцбурге!

Adieu —

Мой compliment всем добрым друзьям и подругам, как и здесь ото всех — особенно от дома Каннабиха.

«...небольшие зальцбургские денежки...» — Высмеивая Эссера за пристрастие к внешнепоказному шику и упоминая о зальцбургских деньгах, Моцарт намекает на небольшой сбор, полученный Эссером на концерте в Зальцбурге; об этом ему написал отец, так же как и о чудачествах Эссера при игре на скрипке (см. письма от 7 и 9 декабря 1780).

Орден золотой шпоры был пожалован Вольф-

гангу Моцарту папой римским в 1770, во время пребывания в Италии. Орден давал ему звание «кавалера золотой шпоры». Моцарт мало придавал значения «золотой шпоре» и только изредка подписывал свои сочинения: «Синьор кавалер Моцарт». Правда, в письмах к близким людям он часто пользовался своим званием «кавалера» как поводом для забавных шуток и насмешек.

Эссер же при любых обстоятельствах хвастливо выставлял напоказ свой орден шпоры (см. письмо Леопольда Моцарта 7 декабря 1780) и недоумевал, почему Моцарт его не носит. Отвечая хвастуну, Моцарт остроумно каламбурит, обыгрывая двойной смысл слова «шпора» в немецком языке (Sporn значит также — стимул, побуждение). Он иронически объясняет Эссеру, что у него достаточно творческих побуждений (Sporn), так что внешняя «шпора» для него излишня.

«...капитальная ложь...» — Отец писал Вольфгангу о распространившихся в Зальцбурге слухах о безнадежной болезни жены мюнхенского курфюрста. Он боялся, что новый траур помешает постановке «Идоменей». Насмешливо опровергая эти слухи, Моцарт объясняет психологическую причину их возникновения и приводит примеры всяких вздорных вымыслов.

Бергопцоомер Жан Баптист (Bergopzoomer Jean Baptist) — драматический актер придворного театра в Вене, хорошо знаком был с семьей Моцартов. Леопольд Моцарт в своем письме от 11 декабря 1780 упоминает о том, что Бергопцоомер собирается в Зальцбург. О дальнейших, более близких отношениях Моцарта с Бергопцоомером — см. письма из Вены, 1781—1782.

Шиндлер Катарина (Schindler Katharina, 1753—1788) — известная в то время немецкая певица, с большим успехом гастролировавшая в Италии и Лондоне; с 1778 приглашена была в Венскую национальную оперу; с 1783 она пела в Пражском оперном театре.

«Относительно копирования партитуры...» — отец напоминал (11 дек. 1780) Вольфгангу о необходимости снять копию партитуры «Идоменей» с тем, чтобы автограф оставить себе. Из переписки явствует, что гонорар, полученный Моцартом в Мюнхене за оперу, был очень невелик, но точный размер его неизвестен. Моцарту важно было получить автограф для сохранения права на издание партитуры.

Оригинальная партитура «Идоменей» сохранилась (в Берлинской государственной библиотеке) в трех томах.

Аберт указывает, что она «написана скорым почерком, как очень аккуратная, чистая копия, в которой почти совсем ничего не менялось, кроме как иногда в речитативах...» Партитура «Идоменея» должна была быть напечатана тогда же (см. письмо Леопольда Моцарта 10 августа 1781 к Брейткопфу); но в действительности партитура «Идоменея» впервые была издана в Бонне у Зимрокка в 1805.

«*prolog*» — Несмотря на настойчивые указания отца (см. письмо 11 декабря 1780 и примеч. к нему), Вольфганг отказывается угождать придворным вкусам «в так называемом *prolog*». В его ироническом ответе ясно чувствуется насколько он, как художник, вырос и явно стал выходить из-под отцовского влияния.

«*deseret*», то есть распоряжение зальцбургского епископа, которое касалось пребывания Вольфганга Моцарта в Мюнхене; он мог оставаться там не более шести недель для постановки «Идоменея». Так как премьера «Идоменея» откладывалась, то Вольфганг не мог возвратиться к установленному епископом сроку. Это очень тревожило отца. Но Вольфгангу не хотелось возвращаться в Зальцбург. Он радовался тому, что опоздание может послужить предлогом его увольнения из придворной зальцбургской капеллы. После своего большого путешествия (Мангейм—Париж) в 1777—1779 он (как свидетельствуют письма) еще больше возненавидел епископа и возвратился в Зальцбург только из-за категорического требования отца. Весной 1781, вопреки воле отца, Вольфганг все же отказался от службы у зальцбургского епископа и окончательно переселился в Вену (см. письма из Вены 1781).

18 декабря 1780.

Дорогой брат!

Меня от всего сердца радует, что ты себя снова хорошо чувствуешь и, как я заключаю из твоего письма, находишься в хорошем настроении. Здесь приложен список пьес...

В прошлый четверг, 14 декабря, здесь начался траур по императрице и продлится так же, как в Мюнхене, три месяца.

Если только епископ отправится в Вену, как я это опять слыхала, то, вероятно, многие

зальцбургцы поедут в Мюнхен послушать твою оперу: м-г Фиала и молодой Вейнротер решили это наверняка.

17-го приз выдавал г. Цальмейстер. М-те Марескель и м-г Виртенштедтер, который снова здесь, должны были разделить первый и второй призы; она прострелила 4, 3 и один круг; м-г Шиканедер купил себе новое ружье... так что у нас 7 самострельных ружей, из твоего не стреляет никто, кроме м-те Марескель... А *proposito*¹, у вас в Мюнхене такая же ужасная погода, как у нас?—грязно, и все время идет снег, так что часто не знаешь, в чем выйти. Сегодня впервые совсем подмерзло.

Я должна тебе кое-что написать о Трезль, и это то, что она не хочет больше у нас оставаться, потому что тебя тут нет, так вот ты это знай, и когда пишешь, то напиши что-нибудь о ней, потому что она жалуется, что ты о ней так мало думаешь. Ты ведь знаешь, какая она дура. Я должна тебе написать тысячу приветов, особенно от Баризани Терезочки, Марескель, Гиловской, Катерль и Зегерль, от Майеришей, Чеккарелли, Виртенштедтер, Д'Иппольда, Фейгеля, Дейтля и еще многих других. Прощай, будь здоров до того скорого, очень скорого времени, когда мы тебя увидим в Мюнхене.

Я остаюсь искренняя и дружески расположенная сестра

Мария Анна Моцарт

Гиловская Катерль вполне могла бы съездить (в Мюнхен), если бы только у нее могла быть квартира и еда, но для нас это было бы слишком дорого, если бы нам пришлось содержать и ее тоже.

¹ Кстати (и т. д.)

Mon très cher Père!

Последнюю арию для Рааффа [который вам со своей стороны кланяется], две сурдины для труб, ваше последнее письмо от 15-го и пару нижних чулок я получил в полном порядке.

Последняя репетиция, как и первая, прошла вполне хорошо, и оркестр (анты), как и все слушатели, с радостью признали, что ошиблись, думая, что второе действие никак не сможет быть сильнее первого по выразительности и новизне.

В будущую субботу снова будут репетировать оба действия, но уже при дворе в большой комнате, как давно хотелось, так как у графа Зеау она уж очень мала. Курфюрст будет слушать [инкогнито] в соседней комнате. Тут уж нужно будет, — сказал мне Каннабих, — так репетировать, чтобы из кожи вон вылезть. На последней репетиции он так вспотел, что промок насквозь.

А ргорос, поскольку уж речь зашла о потении, то я держусь мнения, что в этой самой комедии на вас, конечно, подействовали одновременно оба средства.

Передала ли сестра compliment? —

Г. Эссер также слушал мою репетицию, он должен был в воскресенье обедать у Каннабихов, но ему представился случай уехать в Аугсбург — и он отбыл. *Bon voyage!*¹ Он заходил ко мне попрощаться, как мне сказали люди из моего дома, так как меня-то самого не было дома, я был у графини Баумгартен!

Госп. директор Каннабих, у которого сегодня день именин и который сейчас у меня и шлет вам

¹ Счастливого пути! (франц.)

дружеский привет, разбралил меня за то, что я до сих пор еще не закончил своего письма, и из-за этого тут же снова ушел.

По поводу m-me Душек, конечно, теперь это невозможно, но после окончания оперы с удовольствием; пока прошу вас написать ей мой compliment. — А относительно ее долга, мы разочтемся, когда она снова когда-нибудь приедет в Зальцбург. Вот бы меня порадовало, если бы я мог иметь пару таких рыцарей, как старый Чернин, —получилось бы этакое небольшое ежегодное пособие, но не менее чем 100 флоринов в год. Тогда можно было бы писать такого рода музыку, какую хочешь.

Надеюсь, вы теперь, слава богу, совсем выздоровели? — Ну, конечно, если вас растирает Тереза Баризани, то иначе быть не может. То, что я здоров и доволен, вы заметили из моих писем. Ведь радуешься, когда наконец освобождаешься от такой большой и трудной работы, и освобождаешься с честью и славой; потому что у меня это почти так; — ведь в третьем действии не хватает только трех арий и последнего хора; — увертюра, балет — и — adieu partie (делу конец).

Из тех арий для Геккмана, которые не имеют текста, вы не знаете только двух, остальные мои: одна или даже две из «Ascanio In Alba»; ту, что для Душек, вы можете прислать мне без текста, так как я сам смогу его вписать, когда она будет у меня здесь. Одна — Анфосси, а Сальери с гобоем соло, — эти обе от Гайднихи — я забыл тогда списать текст, потому что не думал уехать так скоро — наизусть я его не знаю. А roros — самое необходимое, потому что я тороплюсь.

Со следующей почтовой каретой я надеюсь получить по крайней мере первый акт вместе с переводом. Сцена между отцом и сыном в первом дей-

ствии и первая сцена между Идоменеем и Арбаче во втором — обе слишком длинны — они совершенно определенно наводят скуку. Особенно в первой, там оба актера плохи, а во второй — один — и все содержание сводится к пересказу того, что зрители уже видели собственными глазами. Сцены эти будут напечатаны так, как они есть. Я хотел бы только, чтобы г. аббат согласился мне указать, как их сократить — и как короче всего — потому что иначе я вынужден буду сам это сделать, ибо эти сцены так не могут остаться, — в музыке, само собой разумеется.

Только что получил ваше письмо, которое оказалось без даты из-за того, что его начала моя сестра — Трезль, моей будущей унтер- и обер-няньке, 1000 приветов от меня. Я понимаю, что Катерль охотно поехала бы в Мюнхен, если вы [исключая поездку] хотите поместить ее с едой вместо меня *en bien!* я уж как-нибудь прокормлюсь, жить она сможет у моей сестры в комнате.

А *propos*, я прошу сообщить по меньшей мере за 8 дней до того, как вы приедете, чтобы я успел поставить лечку в другой комнате.

Какой красивый почерк. Целую 100 раз ваши руки (обнимаю) от всего сердца сест(ру) и остаюсь навеки ваш

*mes compliments à tous
nos amis et amies* ¹

покорн. сын
Вольф. Амед Мцт

В следующий раз больше и красивее.

¹ Мои поклоны всем нашим друзьям и подругам
(франц.)

«Эссер также слушал мою репетицию». О своих впечатлениях Эссер восторженно написал Леопольду Моцарту (см. письмо отца от 25 декабря 1780).

«Если вас растирает Тереза Баризани...» — Моцарт подшучивает над отцом по поводу Терезы Баризани в ответ на его письмо (15 декабря 1780)

Граф Чернин Иог. Рудольф — зальцбургский меломан и меценат, племянник епископа. В письме из Парижа (от 9 июля 1778) Моцарт называет графа «юным ветрогоном». После переезда в Вену (1781) Моцарт упоминает графа Чернина среди подписчиков на его концерты.

«*Ascanio in Alba*» — *Serenata teatrale* — 2-актная опера Моцарта, написанная в Милане в 1771 на текст аббата Джузеппе Парини (К. 111).

«От Гайднихи» — жены Михаила Гайдна, певица зальцбургской придворной капеллы.

«Сцена между отцом и сыном» — встреча Идомедея с Идамантом после его возвращения (см. в предыдущих письмах) и Идомедея с Арбаче, когда он поверяет ему, что Идамант должен быть принесен в жертву Нептуну.

Моцарт впервые говорит здесь о том, что речитативы-секко — скучны.

«Оба актера» — Раафф — Идомедей и дель Прато — Идамант.

Зальцбург, 22 декабря 1780.

Mon très cher Fils!

Пишу в большой спешке, потому что почтовая карета отправляется завтра рано утром, стало быть на день раньше... Здесь вложены переписанные для печати три действия (либретто). Что касается добавления имен исполнителей, содержания балета — балетной музыки и т. д., то для этого место оставлено.

То, что вписано перед каждой большой переменной сцены [если бы г. Квальо тут что-нибудь изменил] легко можно переделать в либретто — так, например, в первом действии сцена VIII, где сказа-

но: Nettuno esce¹ и т. д. и потом: Nel fondo della prospettiva si vede Idomeneo, che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi² и т. д.— там, говорю я, ремарки и указания для этой сцены нужно будет внести так, как они задуманы сценически.— То есть остается ли Идоменей на корабле или же, хотя и не терпит кораблекрушения, но из-за явной опасности покидает со своими людьми корабль и спасается на скалах. Короче! Все зависит от того, как будет представлено (на сцене). Нужно будет это предоставить г. Квальо, как человеку искусному и опытному. Разбитые корабли, конечно, должны быть, так как в речит(ативе), сцена X, Идамант говорит: vedo frà quegl'avanzi di fracasate navi su quel lido sconosciuto guerrier³.

Теперь дальше! Ты хочешь *absolu*⁴ сократить два речит(атива). Итак, я тотчас послал за Вареско, потому что твое письмо я получил сегодня в пять часов вечера, а почтовая карета отправляется завтра рано утром. Мы смотрели и так и сяк, и оба не нашли никакой возможности сократить. Это ведь переведено с французского так, как того требовал план. Ведь по плану видно, что речитат(ив) этот следовало еще немного удлинить, чтобы они (Идоменей и Идамант) не так поспешно узнавали друг друга, а сейчас хотят это довести до смешного, чтобы они уже после нескольких слов сразу узнавали друг друга. Я хочу объяснить: И д а м а н т ведь должен сказать, почему он здесь (находится), он видит чужого и предлагает ему свои услуги.

¹ Появляется Нептун (итал.)

² В глубине виден Идоменей, который пытается взобраться на скалы (итал.)

³ Я вижу на морском берегу среди обломков кораблей незнакомого воина (итал.)

⁴ Безусловно (франц.)

Идоменей же теперь подходит так близко, что может заговорить о своих страданиях и должен в свою очередь его приветствовать. А тогда Идамант скажет ему, что сочувствует несчастным, потому что сам испытал несчастье. Ответ Идоме-ней — необходимый здесь вопрос. Тогда Идамант расскажет о несчастье с царем, а Идоме-ней загадочными словами *pop più di questo* (и только это) и так далее сделает так, что у Идаманта появится тень надежды, и он спросит в волнении *dimmi amico, dimmi dove?* (скажи мне, друг, скажи где?) Его волнение вызовет вопрос Идоме-ней: *Ma donde* (но откуда) и так далее.

Разве Идамант не должен здесь проявить себя как сын, достойный своего отца, и возбудить у Идоме-ней удивление, уважение и страстное желание узнать, кто же этот юноша, и разве это не сделает — потом, когда он узнает, что это его сын, — интересней всю историю? Но если теперь хотят *par forse*¹ что-нибудь выпустить, то я придумал: то, что идет после *речит(атива)* Идаманта — *Che favelle? Vive egli ancor?* (Что значит эта речь? Жив ли он еще?) и т. д., кончая — *dove quel dolce aspetto vita mi randerà?* (когда вернет мне жизнь этот нежный взгляд?) Идоме-ней: *ma d'onde nasce questa, che per lui nutri tenerezza d'amor?* (но откуда рождается это чувство нежной любви к нему?). Потом сразу: *perche quel tuo parlar si mi conturba?* (почему твои слова так волнуют меня?) Идамант: *e qual mi sento anch'io* (я тоже чувствую волнение) и т. д. В приложенной копии Вареско — страница 32 — таким образом, выпадают 1½ страницы, а именно прекрасный рассказ о подвиге Идаманта, начинающийся так: — *Potessi almen io* (Если бы я

¹ Во что бы то ни стало (франц.)

многие сцены оперы «к истинному наслаждению людей смыслящих».

В XX столетии «Идоменей» ставился на вагнеровских и моцартовских торжествах в Мюнхене (1926); в 1931 Рихард Штраус поставил ее в Вене; в 1941 она шла в США, под управлением Бруно Вальтера¹.

Такова история создания «Идоменея» и дальнейшая судьба оперы.

Елизавета Даттель.

¹ Сведения о постановке «Идоменея» в США любезно предоставлены проф. И. Ф. Бэлза.

Как указывает Людвиг фон Кёхель в своем хронологическом тематическом указателе сочинений В. А. Моцарта (1937) — «В девятнадцатом и двадцатом веках не было недостатка в новых попытках оживления и обработок «Идоменея». В юбилейный 1956 «Идоменей», как известно, поставлен в Вене, Лондоне и других городах.

хоть мог и т. д. — и так все сократится на одну минуту, да, в точности на целую минуту. Большой выигрыш! Или вы хотите, чтобы отец и сын так сбегались и узнавали друг друга, как переодетые слугами Арлекин и Бригелла, которые, встречаясь на чужбине, мгновенно узнают друг друга и обнимаются. Помните, что это одна из самых красивых сцен оперы, даже главная сцена, от которой зависит все дальнейшее развитие сюжета. И эта сцена не может так легко утомить, ведь она—в первом действии.

Во втором действии ничего другого нельзя сократить, кроме второй речи Идоменея — *Idomeneo: Un sol consiglio or mi fa l'uopo, ascolta: Tu sai quanto a Troiani fu il mio brando fatal. Arbace: tutto m'e noto* (Идоменей: Один совет могу я дать тебе, послушай: ты знаешь, как безжалостно мой меч разил троянцев. Арбаче: Все я знаю) и так далее. Потом все идет дальше и ни одно слово не может быть выпущено без ущерба для здравого смысла; весь этот речит(атив) тоже не покажется длинным, потому что в нем многое произносится горячо и быстро. Таким образом вы выигрываете полминуты! Большой выигрыш! Этот речитатив ни одну душу не утомит, так как он во втором действии — первый. Вот что, пожалуй, еще можно было бы выпустить, если после речитатива Арбаче *male s'usurpa un Re*¹ и так далее, Идоменей сразу скажет: *Il voto é ingiusto*² будет выпущено: Идоменей: *Intendo Arbace*³ и так далее, и Арбаче: *Medica man* и так далее⁴. Не знаю, стоит ли трудиться и вносить изменения

¹ Нечестно поступил царь (итал.)

² Это несправедливо (итал.)

³ Я знаю, Арбаче, знаю (итал.)

⁴ Благостная рука (итал.)

из-за такой мелочи, которая в лучшем случае составляет 2½ минуты, особенно, если принять во внимание, что эти речит(ативы) находятся в таких местах, где они никого не могут утомить. В первом действии вообще все терпеливы, и первый речит(атив) второго действия никого не может утомить. Мне смешно, потому что на репетиции, где нет ничего для глаз, конечно сразу становится скучно. Но в театре, где между сценой и присутствующими зрителями так много рассеивающих вещей, такой речит(атив) пройдет незаметно. Это ты можешь сказать от моего имени всем.

Если же, несмотря ни на что, вы будете делать такие сокращения, то я требую, чтобы все было напечатано. Г. Вареско ничего не знает обо всем том, что я здесь написал.—

Если г. Шахтнер и не сделал все так уж совершенно, то следует помнить, что времени было слишком мало.

Здесь все арии, переписанные Эзопом, и письмо от Шахтнера, который кланяется вместе с Вареско. Желаем тебе счастья, чтобы опера хорошо завершилась. Следующей почтой побольше. Addio, все написано при свете и в очках. Мы все тебе кланяемся, целуем тебя миллион раз, а я — остаюсь твой старый верный отец

Л. Моцарт

Арлекин и Бригелла — типичные персонажи итальянской народной импровизационной комедии, перешедшие и в драматическую литературу. Они обычно неожиданно разлучаются по ходу действия, а затем внезапно встречаются в каких-нибудь далеких краях, при самых невероятных обстоятельствах и, несмотря на обязательное переодевание, тотчас узнают друг друга.

Леопольд Моцарт решительно возражал против того, чтобы в лирической трагедии встреча Идоменей с Идаман-

том протекала в таком же быстром темпе, какой полагался в импровизационной комедии.

В разногласии между отцом и сыном Моцартами по вопросам музыкальной драматургии, в особенности в вопросах темпа развития сценического действия и строгого соблюдения стилистических законов жанра,— отчетливо проявляется различие их мировоззрения. Вольфганг по своим взглядам и намерениям близок драматургам «бури и натиска», Леопольд Моцарт верен рационалистическим традициям «эпохи Просвещения».

«Много рассеивающих вещей», то есть вся декорационно-постановочная часть спектакля и самая игра актеров.

«Если г. Шахтнер и не сделал все так уж совершенно...»—это замечание относится к немецкому переводу либретто «Идоменея», сделанному Шахтнером по заказу мюнхенского двора.

Зальцбург, 25 декабря 1780¹.

Во всем городе только и разговоров, что о достоинствах твоей оперы. Первым поднял шум барон Лербак; гофканцлерша говорила мне, что он рассказывал ей, будто все без исключения необыкновенно хвалят оперу. Вторым наделало шуму письмо господина Беккэ к Фиала, который повсюду его читал. Я желаю, чтобы третий акт оказал такое же воздействие, и надеюсь на это с такой большой уверенностью потому, что там разыгрываются величайшие страсти, и подземный голос должен быть очень захватывающим и волнующим. Basta, я надеюсь, что можно будет сказать: *finis coropat opus*². Только старайся поддерживать во всем оркестре хорошее настроение, похвалить им и удерживать их расположение к себе похвалами всем без исключения; потому что я знаю манеру

¹ Письмо Л. Моцарта без обращения.

² Конец венчает дело (лат.)

твоего письма, она требует от всех оркестрантов непрерывного, невероятного внимания, а ведь это не шутка, когда оркестр по меньшей мере три часа должен быть в напряжении, с таким усердием и вниманием. Каждый, даже самый плохой альтист, если его похвалят tête à tête¹, бывает весьма чувствительно тронут и станет благодаря этому старательнее и внимательнее, а тебе такая вежливость ничего, кроме пары слов, не стоит. Ведь — ты и сам это знаешь — я же говорю только потому, что часто на репетиции сразу это невозможно сделать, а потом забывают, и потому что дружба и рвение всего оркестра только тогда тебе будут необходимы, когда опера пойдет на сцене. Состояние всего оркестра тогда совершенно другое, и внимание всех играющих должно быть еще более напряженным. Ты знаешь, что не все могут быть друзьями. Всегда проскальзывают какие-нибудь сомнения и но.— Ведь сомневались ли получится ли второй акт так же ново и хорошо, как первый? Так как теперь это сомнение отпало, то уж немногие станут сомневаться насчет третьего действия. Однако я готов голову дать на отсечение, что найдутся и такие, которые усомнятся, произведет ли музыка в театре, на сцене такое же сильное впечатление, какое производила в комнате? — И тогда-то действительно нужны величайшее усердие и добрая воля всего оркестра.

Касательно шести недель я решил не предпринимать ничего и не докладывать, а если произойдет какой-нибудь разговор со мной, то ответить, будто мы поняли так, что ты можешь оставаться в Мюнхене шесть недель после сочинения оперы для репети-

¹ Наедине (франц.)

рования и исполнения. Так как, мол, не мог я предположить, что его княжеская милость полагает возможным такую оперу за шесть недель сочинить, переписать и поставить, и т. д. ¹...

Господин Эссер написал мне и Феррари из Аугсбурга. Он совершенно особенно хвалил те два действия твоей оперы, которые слышал, и пишет, что репетировали от 5 до 8 часов.

Господин Беккэ, которому мы кланяемся, писал мне, что хор во втором действии во время бури так потрясал, что каждого и в величайшую летнюю жару привел бы в состояние ледящего холода. Он необычайно хвалил концертирующую арию Доротеи Вендлинг во втором действии и так далее. Короче, всадить сюда все его похвалы обо всем было бы слишком пространно.

Господин Феррари шлет тебе свой compliment по поводу всеобщего одобрения твоей оперы. Он показывал письмо от госп. Эссера,—так как тот по поводу аккомпанемента во время его концерта в Зальцбурге благодарил там весь оркестр, — всем при дворе, особенно Гайдну (Михаилу), Брунетти, Гафендеру и так далее, и они там также читали о том, что он слышал два действия и *che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita* ².

«Там разыгрываются величайшие страсти...» — третье действие действительно насыщено драматическими событиями и неожиданными трагическими поворотами в судьбах героев. Так, счастье Илии и Идаманта,

¹ См. письмо Вольфганга Моцарта от 16 декабря 1780.

² Что услышал великолепную и необычную музыку, вызвавшую всеобщее одобрение (*итал.*)

после долгожданного объяснения в любви (сцена первая), разрушено неумолимым приказом Идоменей, требующим, чтобы сын немедленно отправился на Аргос с Электрой (сцена третья). Следующая драматическая кульминация — в сцене шестой, когда выясняется, что Идоменей должен немедленно принести Идаманта в жертву богам, так как дал такой обет во время бури на море. Народ оплакивает невинного Идаманта. Тем временем Идамант, желая освободить страну от бедствий, причиняемых смертоносным чудовищем, оражается с ним и убивает его (за сценой). Но подвиг Идаманта не спасает его. Сцены в храме (7—10) — самые трагические. Когда отец уже заносит жертвенный меч над головой сына, в храм вбегает Илия, останавливая обряд, она готова отдать свою жизнь, чтобы спасти Идаманта. Но Идоменей и жрецы — неумолимы. В тот момент, когда жизнь Идаманта должна оборваться, грохот сотрясает своды храма, и в наступившей тишине раздается голос оракула. Он возвещает торжество справедливости: Идоменей должен отказаться от престола в пользу Идаманта, который вступит в брак с Илией. Отвергнутая богами Электра терзается муками ревности, призывая фурий ада отомстить Илие и Идаманту.

Об оркестровом стиле Вольфганга, отец писал еще 4 декабря (см. также и примеч.).

«Касательно шести недель...» — сообщая о решении «не докладывать» об окончании срока отпуска Вольфганга, отец имеет в виду разговор с зальцбургским епископом. Он хочет дипломатично представить дело так, будто Вольфганг не опаздывает и будто шестинедельный срок, назначенный епископом, был разрешен им для постановки оперы сверх того времени, которое требуется для сочинения. Вольфганга мало тревожило недовольство зальцбургского властелина. Окрыленный успехом первых двух действий оперы на репетициях, он втайне надеялся остаться в Мюнхене. Его надежды поддерживались не только такими ближайшими друзьями, как Вендлинги, Каннабих, Беккэ и другие, но и благожелательным отношением придворных кругов. Вольфганг готов был остаться в Мюнхене и без постоянной службы, надеясь на заказы, концерты и постоянные уроки. Однако практичный отец не допускал разрыва отношений Вольфганга с епископом до того, как он получит новую постоянную службу, и всячески противился его планам, стараясь удержать сына в Зальцбурге.

Феррари (Ferrari) — виолончелист оркестра зальцбургской придворной капеллы.

«Хор во втором действии» — *Qual piuvo terrore!* — О, какой ужас опять (№ 17).

«...концёртирующую арию Доротеи Вендлинг...» — относится к арии Илии *Se il padre perdei* (акт 2, № 11) с четырьмя концертирующими инструментами, стилично исполняемой Доротеей Вендлинг.

Гафенедер Иосиф (Hafeneder Joseph) — скрипач оркестра придворной зальцбургской капеллы и композитор весьма незначительный. Моцарты в письмах 1777—1778 упоминают о некоторых его сочинениях (ночная серенада, каскация, трио, марш и другие), правда, не сохранившихся. Вольфганг Моцарт 10 апреля 1784 сообщает отцу о смерти Гафенедера.

Небезынтересно для понимания рабского положения музыкантов придворных капелл сообщение Леопольда Моцарта, что Гафенедер и еще два музыканта были отправлены под арест за то, что накануне опоздали к придворному концерту (19 января 1778).

Мюнхен, 27 декабря 1780.

Mon très cher Père!

Всю оперу (либретто), письмо от Шахтнера, вашу записку и пилюли я получил в порядке. Относительно тех двух сцен, которые нужно сократить — это не мое предложение, а только мое *consentement*¹. Вы спросите, почему я, однако, того же мнения? — Потому что Раафф и дель Прато без всякого воодушевления и огня, совершенно монотонно тянули речитатив, и они самые дрянные актеры, которых когда-либо видела сцена.

По поводу неестественности, неприемлемости и просто невозможности сокращений я на днях отчаянно сцепился с Зэау. Достаточно если все будет напечатано, на это он абсолютно не хотел со-

¹ Согласие (франц.)

глашаться, но так как я на него грубо напустился, то согласился наконец.

Последняя репетиция прошла великолепно. Она происходила при дворе в большой комнате, и курфюрст тоже тут был. На этот раз репетировали полным оркестром (подразумевается тот, который будет в оперном театре). После первого действия курфюрст особенно громко сказал: Bravo, а когда я подошел приложиться к его руке, он сказал: «Эта опера будет *charmanте*, она его безусловно прославит». — Так как он не знал, сможет ли долго остаться, то пришлось для него сыграть концертирующую арию и (сцену) грозы в начале второго действия.

После этого он снова очень приветливо мне аплодировал и, смеясь, сказал: нельзя было подумать, что в такой маленькой голове кроется нечто столь большое. Несколькими днями раньше он очень хвалил мою оперу в придворном кругу. Следующая репетиция, вероятно, будет происходить в театре. А *propos*, Беккэ сказал мне на днях, что он после предпоследней репетиции снова вам писал и, между прочим, будто ария Рааффа, во 2-ом действии, написана не в соответствии с текстом, — так мне сказали, говорил он, — я слишком мало понимаю по-итальянски, правда ли это? Вы бы у меня сначала спросили, а уж потом писали бы. Должен вам сказать, что слишком мало знает итальянский тот, кто вам такое сказал. Ария очень хорошо написана на текст — слышно *mare*¹ и *mare funesto*² и пассажи, помещенные на слове *minassiar*³, прекрасно выражают

¹ Море (итал.)

² Мрачное море (итал.)

³ Угрожать (итал.)

угрозу. И вообще, это самая великолепная ария в опере и она имела всеобщий успех.

Правда ли, что император болен? Правда ли, что епископ приедет в Мюнхен?

Послушайте, этот Раафф — лучший, честнейший человек на свете, но так погряз в рутине, что кровавым потом можно изойти, поэтому и писать для него очень трудно или, если хотите, очень легко, если пожелать так делать обычные арии. Так, *par exemple*¹, первая ария *Vedrommi intorno*² etc, вот вы ее услышите, она хороша, она красива, но если бы я писал ее для Цонки, то она еще лучше совпала бы с текстом. А он слишком уж любит всякое виртуозничанье и не обращает внимания на *expression*³. С квартетом натерпелся я от него горя. Квартет же, — чем больше я его себе представляю на сцене, тем сильнее он мне нравится, он понравился также всем, кто слышал его просто в clavire. Раафф единственный думает, что он не произведет эффекта. Он сказал мне это наедине: *pop s'e da sprapar la voce*⁴ — здесь слишком тесно. Как будто в квартете не следует гораздо больше говорить, нежели петь. Такого рода вещей он совершенно не понимает. Я только сказал: дорогой друг, если бы я знал, что в квартете есть хоть одна нота, которую нужно было бы изменить, я бы это тотчас сделал. Но я еще ни одной вещью в этой опере не был доволен так, как этим квартетом, и если бы вы хоть один раз послушали всё вместе, то, конечно, говорили бы иначе. Я приложил все усилия, чтобы удовлетворить вас в обеих ваших ариях, и сделаю то же и с третьей, и надеюсь,

¹ Например (франц.)

² Вижу вокруг себя и т. д. (итал.)

³ Выразительность (франц.)

⁴ Негде развернуть голос (итал.)

мне это удастся, но что касается терцетов и квартетов, то здесь нужно предоставить композитору полную свободу.— На этом он успокоился. На днях он был совершенно раздосадован по поводу слов *rinvigorig*¹ и *ringiovenir*² в его последней арии и особенно *viemmi à rinvigorig*³. Пять «i» — это действительно в конце арии очень неудобно.

Теперь я должен кончать, сию минуту уходит почтовая карета. Мое черное платье я дал перелицевать, потому что на него больше смотреть нельзя было. Теперь оно опять совсем хорошее.

Adieu. Мои приветы всем добрым друзьям и подругам, и особенно прекрасной и искусной ученице. Обнимаю от всего сердца и тысячу раз целую ваши руки, остаюсь навеки ваш

покорнейший сын
Вольф. Амд. Моцарт

«*Se il padre perdei*» — ария Илии «Потеряла отца» (№ 11) с 4-мя концертирующими духовыми инструментами.

Ария Рааффа во 2 действии — *Fuor del mar* — Вдали от моря (№ 12).

Протест Моцарта по поводу упрека Беккэ о несоответствии музыки и текста в арии Рааффа убеждает, с какой серьезностью относился он к этому вопросу, вопреки установившемуся мнению, будто Моцарт не придавал значения тексту и лишь заботился о красоте так называемой «чистой музыки».

Цонка Джиованни Баттиста (*Zonca-Zonca Giov. Battista, 1728—1809*) — певец, бас, состоял в труппе мюнхенского придворного театра.

«А он слишком уж любит всякое виртуозничанье...» — В этом выражении скрыта ирония по адресу Рааффа, предпочитавшего в ариях бесконечные, ничего не выражающие колоратуры.

¹ Укреплять (итал.)

² Придать молодость (итал.)

³ Приди, дай мне силы (итал.)

«Квартет же..»—в третьем действии, в 3-й сцене, где Идомеией требует, чтобы Идамант отправился с Электрой на Аргос. Это один из выдающихся по драматизму оперных ансамблей Моцарта (см. вступ. статью).

Высказывания Моцарта о квартете чрезвычайно важны, так как они знаменуют поворот в его оперной эстетике и решительный отказ от «угождения певцам» (см. письмо от 15 ноября и вступ. статью).

Привет «прекрасной и искусной ученице» относился к Терезе Баризани. Наннерль сообщает Вольфгангу, что передала привет прекрасной ученице (29 декабря 1780).

Зальц(бург), 29 декабря 1780.

Счастливого Нового года!

Я написал 28-го в одном конверте г. Беккё и м-г К а н н а б и х у, чтобы обоим поздравить с Новым годом. Хотя м-г Беккё кое-что писал мне об арии г. Рааффа, однако я эту арию рассматривал как арию *di bravura*¹ и совсем не обратил внимания на изложенное мне *gemaque*², тем более, раз он сам добавляет, что это было сделано только для того, чтобы ввести излюбленные г. Рааффом пассажи. Я думал, *au contraire*³, что это сделано было правильно, и был убежден все-таки, что ты не сможешь ошибиться в характере арии, да я уже заранее представлял ее себе как великолепную арию. Короче! Я даже не думал об этом, так как знаю, что некоторые люди, если не могут поймать ни одного слона, ловят мух, потому что нужно же непрестанно что-нибудь критиковать; кто хочет избегнуть этого совершенно,

¹ Бравурная (итал.)

² Замечание (франц.)

³ Напротив (франц.)

должен отправиться на тот свет, а кто надеется на всеобщий успех, без малейшей критики, тот — дурак.

То, что Вареско сделал, должно быть все напечатано, на этом я безусловно настаиваю. Это составляет всего несколько строк, и в «Telemaco» они также все напечатали, хотя в музыке некоторые строчки в речитативе были выпущены.

Я хотел бы, чтобы мы здесь смогли взять на себя самую корректуру для печати. Нет ничего ужаснее, когда в либретто обнаруживается так много опечаток, что они делают непонятным смысл. Было бы очень хорошо, если бы ты сам позаботился и просмотрел перед печатанием 2-ую, последнюю корректуру, если даже это нужно было бы сделать у печатника в доме. Далее, я надеюсь, его превосходительство г. Зеау не преминет прислать им обоим (Вареско и Шахтнеру) по крайней мере одну дюжину экземпляров.

Что касается *viene a rinvigoris*, то правда, что там есть пять «i», но правда и то, что я с величайшей легкостью и быстротой могу это выговорить 20 раз без всякого затруднения... *Basta!* Так плохо, этак плохо. Черт мог бы вечно переделывать и снова переделывать. Синь(ор) Раафф слишком разборчив. Что касается *квартета* и т. д., то нечего об этом говорить, там требуется *Declamation* и *Action*¹ и никакого большого искусства пения или этого бесконечного *spianar la voce*². Там требуется: действие и разговор.

Слава богу, что его светлость доволен двумя первыми действиями и получил от этого такое большое удовольствие.

¹ Декламация и действие (франц.)

² Развертывание голоса (итал.)

Как я предполагаю, вам еще предстоит за многим проследить на сцене, особенно в 3-м действии, где так много всего происходит.

По-видимому, у тебя будут низкие духовые инструменты для аккомпанемента подземному голосу. Как бы получилось, если бы после короткого подземного толчка инструменты выдержали бы, собственно начали бы выдерживать *riano*, потом сделали бы *screscendo*, доведя его до ужасающего, и при *decrescendo* вступил бы голос? И такое ужасающее *screscendo* при каждом перерыве в пении. Толчок, от которого покачнется статуя Нептуна, — он должен быть кратким, как удар при землетрясении, — привлечет всеобщее внимание, и это внимание усилится благодаря появлению тихой выдержанной, а потом прозно нарастающей гармонии и только тогда достигнет предела, когда появится голос, один. Мне кажется, я это вижу и слышу.

То, что ты отдал перелицевать платье — хорошо. Раз уж заговорили о платье — я, конечно, мог бы избавить себя от хлопот возить с собой платье, обшито егальюнами? — Ты знаешь, что, кроме того, я уже теперь не любитель наряжаться. На это ты мне ответь. Это — первое. Потом второе: когда будет дана в первый раз опера, остается ли в силе 20-е января? — Потом третье: относительно установки печки. Можно ли это сделать? И не слишком ли много это обойдется? Об этом нужно договориться заранее. Потом: мы намерены прибыть к генеральной репетиции, если сможем об этом узнать, а ты, конечно, сможешь об этом написать дней за десять — двенадцать. Тем временем передай повсюду наши приветы от нас обоих, а мы тебя от

души целуем, и я остаюсь твой старый честный отец

Л. Моцарт

«...Беккё кое-что писал мне об арии г. Рааффа...»—об этом в письме Вольфганга Моцарта от 27 декабря 1780.

«Телемасо» — опера композитора П. Груа, написанная для мюнхенского карнавала 1780.

«...там есть пять «i»...»—речь идет об арии для Рааффа во 2-м действии, № 12—«Вдали от моря...» (см. письмо Вольф. Моцарта от 27 декабря 1780, там же и о квартете).

«Как это получилось бы...»—здесь Леопольд Моцарт описывает сцену с оракулом в храме (3-е действие).

После письма Леопольда Моцарта следует приписка Наннерль без обращения и без подписи:

«Желаю тебе счастливого Нового года, неизменного здоровья и благополучия! Сохрани для меня и в дальнейшем б р а т с к у ю л ю б о в ь. И желаю, прежде всего, чтобы твоя опера, когда она пойдет на сцене, имела бы успех и ты обрел бы, благодаря ей, много почестей и славы.

В то время как я тебе это желаю и надеюсь, я пишу с прической (то есть с париком) на голове и сильно опасаясь, как бы не сжечь свои волосы. А почему меня завивает горничная Мёльков?—потому что завтра я в первый раз позирую художнику.

Сюда прибыл граф Траутомандорф и его супруга — сестра епископа и с ними Антон Мёльк, который у него секретарем. И я слыхала, что для этих чужих господ 7 января уже будет первый *gala*¹, но я поберегу себя для Мюнхена, а наши ба-

¹ Бал (франц.)

лы предоставлю зальцбуржцам, которые не знают никакого лучшего развлечения. Прощай, с Новым годом [тысячи пожеланий от всех друзей и подруг]. Я передала compliment прелестной ученице, она в свою очередь тебе шлет привет».

«С прической на голове», то есть в высоком парике по моде того времени. На фамильном портрете Моцартов кисти художника Непомука делла Кроче Ханнерль изображена с такой прической (см. также письмо от 13 ноября 1780).

«compliment прелестной ученице» относился к Терезе Баризани, близкой подруге Ханнерль и Вольфганга Моцартов, которой оба преподавали игру на клави-ре.

Мюнхен, 30 декабря 1780.

Mon très cher Père!

Счастливого Нового года! — простите, если я теперь очень мало пишу вам, — потому что я по горло завяз в работе; я еще не совсем закончил третье действие, а после него, так как не будет extra¹ балета, а только необходимый в опере divertissement, я буду иметь честь писать к нему музыку. Но мне это очень приятно, так как вся музыка будет одного композитора. Третье действие получится по меньшей мере так же хорошо, как первые два — я даже думаю, что бесконечно лучше и что можно будет с полным правом сказать: finis coronat opus².

Курфюрст в последний раз на репетиции был так доволен, что — как я вам последний раз писал, очень хвалил мою оперу утром в кругу прибли-

¹ Особого (лат.)

² Конец венчает дело (лат.)

женных и потом вечером снова при дворе. Я еще знаю от одного очень надежного человека, что он в тот же вечер после репетиции говорил о моей музыке со всеми, кто бы к нему ни приходил, в таких выражениях:— Я был совершенно захвачен,— никакая музыка до сих пор не производила на меня такого впечатления, эта музыка — *magnifique*¹.

Третьего дня мы устроили у Вендлинг репетицию речитативов и все вместе репетировали квартет; мы его повторяли шесть раз,— теперь уж он, наконец, идет. Камнем преткновения был дель Прато,— малый ведь ничего не умеет. Голос его был бы не так уж плох, если бы он не зажимал так гортань и горло. Кроме того, у него совершенно нет никакой *intonation*, никакой школы, никакого чувства, а поет он, к примеру, как лучший из тех мальчиков, которые прослушиваются, чтобы поступить в капеллу. Раафф с удовлетворением признал, что ошибался, и теперь уже не сомневается в эффекте (квартета). —

Теперь я в затруднении относительно последней арии Рааффа, и в этом вы должны мне помочь. Эти *ginvigorig* и *gingiovenig* для Рааффа совершенно неудобоваримы и из-за этих двух слов ему уже ненавистна вся ария. Правда, и *mostrami* и *vienmi*² тоже нехороши, но хуже всего эти два заключительных слова, где я при первом *ginvigorig* ради того, чтобы избежать трели на «i», должен был сделать ее на «o».

Так вот Раафф нашел, я думаю, это в *Natal di Giove*³ { правда, очень мало известной опе-

¹ Великолепная (франц.)

² Покажи мне и приходи ко мне (итал.)

³ Рождение Юпитера (итал.)

ре], арию, конечно, подходящую к данному положению; думаю, что это—Licenza-ария оттуда:

Bell Alme al Ciel dilette
Si, Ah! respirate ormai,
Giá palpitaste assai
È tempo di Goder¹.

И эту арию я должен ему написать. Ее никто не знает, говорит он, а мы ничего не скажем. Он твердо знает, что почтенного аббата нельзя заставить в третий раз переделывать эту арию, а в таком виде он ее не хочет петь.— Вот я и прошу у вас срочного ответа.— Я надеюсь получить от вас ответ в среду, а там уже мне как раз придется писать его (Рааффа) арию.

Ну я должен кончать, потому что писать мне нужно во все лопатки, сочинено уже все, но еще не записано. Прошу передать мои приветы вместе с новогодними пожеланиями всем добрым друзьям и подругам.

Вчера я взял 15 флоринов, из них у меня останется немного, потому что есть сотня мелочей, на которые растекаются деньги, но я, конечно, не трачу без толку.— Перелицевать черный камзол, подложить подкладку из этамина², починить рукава у коричневого платья—это уже составляет 7 фл(оринов) 24 кр(ейцера). И вот, я снова прошу о денежном переводе, хорошо иметь некоторый запас, нельзя же себя совсем всего лишать.

Adieu, тысячу раз целую ваши руки и от всего сердца обнимаю сестру и остаюсь навеки ваш
покорнейший сын
Вольфганг Амадей Моцарт

¹ Вы, души, любимые небом,
О, свободно дышите теперь.
Вы очень много страдали,
Время пришло наслаждаться. (*итал.*)

² Легкий шелк (*франц.*)

Мой compliment милой Трезль; служанку, которая услуживает мне в этом доме, также зовут Трезль — но, боже! какая разница по сравнению с линцской Трезль! в красоте, добродетели, очаровании и тысяче других достоинств!

Вы, верно, уже знаете, что добрый кастрат Маркези — *marquesius di Milano*¹ отравлен в Неаполе. Но как! Он был влюблен в одну герцогиню. А ее настоящий *amant*² стал из-за этого *jaloux*³ и послал к нему трех или четырех парней, а те доставили ему выбор — хочет ли он выпить из этой посуды или быть убитым. Он избрал первое, — но так как он был итальянским трусом, то умер он один, а своих господ убийц оставил жить в мире и спокойствии. Я бы, по крайней мере, — в собственной комнате! парочку взял с собой на тот свет, если бы уж пришлось умирать. Жалко такого замечательного певца! *Adieu*.

«Необходимый в опере *divertissement*» — музыка для танцев.

Во времена Моцарта балетную музыку к опере писали музыканты-ремесленники, балет в опере был танцевальным дивертисментом развлекательного характера, не связанным с сюжетом.

Балетная музыка (К. 367), которую Моцарт написал к «Идоменею», состоит из вводной Чаконы с заключительным «*Pas de deux Madame Гартиг и М-г Антуана*», «*Pas seul Mad-me Фальгера*» и «*Pas seul М-me Гартиг*», как первый номер. Затем следует сокращенное позднее *Allegretto* — «*Pas seul М-г Ле-Грана*», потом «*Passépiéd для Mad-selle Редвен*», с одним *Pas seul* для нее. Четвертым номером следует Гавот. Заключительный номер — «*Пассакалия для М-г Антуана*» и *Pas seul* для него же. Одно «*Pas de deux*»

¹ Миланский маркиз (*итал.*, правильно *marchese*). Здесь игра слов, фамилии Маркези и — маркиз (см. примеч.).

² Возлюбленный (*франц.*)

³ Ревнивый (*франц.*)

для М-те Фальгера и М-г Ле-Грана» вычеркнуто из последнего номера.

«Licepza-ария» — так называлась заключительная торжественная ария в старинных итальянских операх.

Маркези Луиджи — знаменитый в ту пору итальянский певец сопрано (кастрат), 1755—1829. Рассказ о его смерти — одна из выдуманных историй, довольно распространенных в то время.

В ироническом каламбуре по адресу Маркези сквозит насмешливое отношение Моцарта к нездоровому искусству певцов-кастратов, к их чисто внешнему показному блеску и раздутой славе, поэтому он и величает его «миланским маркизом».

Мюнхен, 3 января 1781.

Mon très cher Père!

Голоса и руки мои так полны третьим действием, что было бы не удивительно, если бы я сам превратился в третье действие, — оно одно стоит больше труда, чем вся опера, потому что в нем нет почти ни одной сцены, которая не была бы чрезвычайно интересна. Аккомпанемент к подземному голосу состоит только из пяти голосов, а именно: трех тромбонов и двух валторн, помещенных в том же самом месте, откуда доносится голос, весь оркестр в этом месте молчит. —

Генеральная репетиция будет совершенно определено 20-го, а первое представление — 22-го. Вам обоим ничего не нужно брать с собой, кроме черного платья каждому и другого — на каждый день, если вы никуда не пойдете, кроме как к близким друзьям, где не соблюдают никаких compliments¹, чтобы немножко побережь черное

¹ Здесь Моцарт употребляет compliments в смысле — условностей.

платье. А если хотите (привезите) и более нарядное, чтобы пойти на бал в *academie masquée*¹. Относительно печки я напишу со следующей почтой. Это письмо придется, наверное, опять посылать почтой. Сто раз я говорил *conducteur*², чтобы он всегда присылал за письмом в 11 часов, ведь карета уходит в половине 12-го. До половины первого я никогда не бываю одет, так как мне нужно писать, и из-за этого я не могу выходить. Послать письмо туда я не могу, потому что он его берет тайком, так как на почте не одобряют этого. Уважаемый фон Робиниг уже здесь, он вам обоим кланяется. Я слышал, что обе Баризани также придут в Мюнхен. Это правда?... Хвала небу, что порез пальца епископа не имел последствий. Праведный боже, как я вначале перепугался!

Каннабих благодарит вас за ваше очаровательное письмо, он и вся его семья кланяются, он сказал мне, что вы написали очень забавно, должно быть, вы были в хорошем расположении.

Конечно, в театре мы еще многое заметим в третьем действии. Вот, например, сцена шестая, после арии Арбаче стоит (ремарка): *И д о м е н е й, А р б а ч е и т. д.*? Как же может он сразу вновь оказаться здесь? Счастье, что он может вообще не приходить, но для бóльшей уверенности я несколько удлинил интродукцию к речитативу верховного жреца.—

После траурного хора царь, весь народ и вообще все уходят, а в следующей сцене стоит (ремарка): *Idomeneo inginocchiato nel tempio*³. Не может это так быть, он должен со всей своей свитой при-

¹ Маскированная академия—маскарад, концерт (франц.)

² Кондуктор (франц.)

³ Идомений, коленопреклоненный, в храме (итал.)

ти. Поэтому совершенно необходим марш. Вот я и сделал совсем простой марш для двух скрипок, альты, контрабаса и двух гобоев, который играетъ *à mezza-voce*¹, когда приходит царь и жрецы готовят все нужное для жертвоприношения. Потом царь опускается на колени и начинает молиться.

В речитативе Электры после подземного голоса должно также стоять: *Parto*², я забыл посмотреть в копии, написанной для печати, поставлено ли оно и где поставлено,— мне кажется так глупо, что они спешат поскорее уйти только для того, чтобы оставить *in-me* Электру одну.

Сию минуту получил ваши пять строк от 1-го января; когда я вскрыл письмо, я держал в руке его таким образом, что мне бросилась в глаза только чистая бумага,—наконец нашел я его.

Очень рад, что получу арию для Рааффа, а то ведь он обязательно хочет вставить ту, что он дал мне; я не смог бы [NB: с таким как Раафф] уладить это иначе, как напечатав арию Вареско, а исполнив ту, что предложил Раафф.—Теперь я должен кончать, иначе я потеряю слишком много времени.

Благодарю сестру за новогоднее пожелание и желаю ей того же взаимно. Надеюсь, что скоро мы сможем все вместе хорошо повеселиться. *Adieu*. Тысячу раз целую ваши руки, от всего сердца обнимаю сестру и остаюсь навеки ваш

покорнейший сын
Вольфг. Амад. Моцарт

Поклон всем добрым друзьям и подругам. Малыш Эрк шлет вам свой поцелуй, сладчайший, разумеется.

¹ Вполголоса (*итал.*)

² Уходят (*итал.*)

«Праведный боже, как я вначале перепугался!» — ирония, направленная по адресу Леопольда Моцарта, подробно и почтительно описавшего сыну историю о том, как епископ за едой порезал себе палец и упал в обморок при виде крови (письмо от 30 декабря 1780).

«Сцена шестая после арии Арбаче» происходит на площади перед дворцом, где верховный жрец, объявив Идоменею волю народа, требует, чтобы тот, наконец открыл имя жертвы, которую он обязан принести по данному обету. А предыдущая сцена, с арией Арбаче (той самой, которую Моцарт написал только «ради седин» благородного Панцакки), происходила в дворцовом саду. Спел свою Арию, Арбаче удалялся и в этой сцене ему нечего было делать; поэтому совершенно естественно недоумение Моцарта, как он вновь здесь оказался.

Ремарка «Partono» (уходят) в речитативе Электры в 3-м действии, сцена 10, в храме. После речи подземного голоса раздаются речитативные реплики ошеломленных этим событием Идоменея, Идаманта, Илии, Арбаче и Электры.

Беспокойство Моцарта о том, на месте ли поставлена эта ремарка, еще раз подтверждает, как хорошо знал он театр и замечал малейшее нарушение логики, последовательности и правдоподобия в развитии сценического действия: ведь неестественно, чтобы в такой значительный момент все внезапно ушли.

Зальцб(ург), 4 января 1781.

Mon très cher Fils!

...в половине одиннадцатого я пошел к Вареско, тот был ужасно зол и, как это водится у итальянцев или полуитальянцев, говорил глупейшие вещи; среди прочего также, что он в эти дни написал сиятельному графу Зеау и просил его позаботиться, чтобы в либретто не попала никакая опечатка и т. д.—Хорошо! Что он выпросил себе 12 экземпляров (либретто).—Basta! И что он надеется полу-

чить еще несколько дукатов в благодарность, принимая во внимание, что он четыре раза переписывал текст и на ходу должен был вносить еще многие изменения, из-за которых, если бы он это знал раньше, не согласился бы за 20 дукатов,— такую незначительную оплату — и т. д. ...По мне, тоже хорошо. Только мне сразу пришло в голову, что у господина Вареско могла появиться безбожная итальянская идея, будто мы заключили более выгодный договор и удержали деньги. Причины такого подозрения в том, что он — полуитальянец: *reggio del italiano* *vego*¹ — в том, что я не мог ему дать прочесть письмо гр(афа) Зеау из-за его договора, а читал только выдержки, потому что о других вещах он вовсе не должен был знать. К тому же при пересылке 3-го акта он писал через тебя графу Зеау, а тот не дал никакого ответа и, как ты мне писал, дал тебе *commission*² ответить. Все это могло пробудить у него подозрение: еще, мол, много есть таких людей вроде него самого.

Он вполне мог судить о нас по себе. Теперь дальше! Я говорил с ним совершенно невозмутимо. Но так как я наконец устал от его бранчивости и нескладной болтовни, то сказал ему, что мне не нужно от него никакого другого ответа, кроме одного — должен ли я сегодня написать, что в следующий почтовый день, 4-го января — придет другая ария, — или не должен? — Ведь отвечать должен я! Об остальном какого черта мне печалиться. Тогда только он сказал: я по-

¹ Хуже истинного итальянца (*итал.*)

² Поручение (*франц.*)

смотрю, придет ли мне что-нибудь в голову... Ну, а все остальное, что он сказал и как сильно он был раздражен — ты можешь заключить из того, что он надписал здесь, рядом с арией, подробности я расскажу тебе устно. Прежде всего позаботься, чтобы граф Зеау как можно скорее заплатил бы деньги ему и Шахтнеру... Ты увидишь из добавления, сделанного Вареско, что он, хотя и написал для пения другую арию, но хочет, чтобы напечатана была ария *Sazio è il destino*¹ и т. д. Это было бы смешно: одну арию для либретто, другую для пения. Лучшим средством было бы напечатать обе арии, а в *Sazio è il destino* отметить край каждой строчки черточкой, потому что она не будет исполняться. Таким образом будут предупреждены все недовольства и только придется напечатать на несколько строк больше. У Шахтнера нет никаких претензий, ты видишь, он дважды сделал перевод, можно выбрать любой. Второй мне больше нравится... Только напиши мне, когда состоится генеральная репетиция. Твой старый отец

Моцарт

Р. S. Итак, бедный Маркезини так неудачно должен был окончить свою жизнь?— Жаль! Так бывает! Когда теряют разум, то вместе с ним и голову. — Я тебе еще раз рекомендую (позаботиться) срочно об оплате Вареско и Шахтнера. Твоя сестра и я тысячу раз целуем тебя и остаюсь — твой родитель.

«Он хотя и написал для пения другую арию...» — здесь снова речь об арии для Рааффа в 3-м действии. Вокально-технические соображения, которые выдвинул Раафф против заключительных строк в арии *Sazio il*

¹ Такова судьба (итал.)

destino al fine, заставили Вареско удовлетворить требование певца и композитора. Наконец, Вареско послал еще один, уже третий вариант этой арии — *Torna la pace al core* (№ 31), который и был напечатан в либретто. К нему Моцарт написал музыку, но ария на спектакле не исполнялась из-за недостатка времени (см. письмо от 18 января 1781).

Мюнхен, 10 и 11 января 1781.

Mon très cher Père!

Самая большая новость та, — что опера снова отложена на восемь дней. Генеральная репетиция будет только 27-го — в день моего рождения, а премьеры оперы 29-го. Почему? — вероятно, граф Зэу тем самым сэкономит пару сот гульденов. Я доволен, так как можно будет еще больше и тщательнее репетировать.

У Робинигов вытянулись лица, когда я сообщил им эту новость. Луиза и Зигмунд останутся охотно еще до тех пор, и мамашу легко можно будет уговорить, но Лисс — это ходячее несчастье, — у нее такой глупый зальцбургский рот, что от этого можно сойти с ума. Возможно, все-таки удастся, я хотел бы этого ради Луизы.

У меня [помимо многих других маленьких пререканий] была крупная ссора с графом Зэу по поводу тромбонов. Называю это крупным спором, потому что я вынужден был быть с ним грубым, иначе я бы не сладил с ним.

В будущую субботу все три действия будут репетироваться в комнате. Ваше письмо от 8-го я получил в полном порядке и читал с величайшим удовольствием, *Bourlesque*¹ мне страшно понравилась.

¹ Буквально — шутка (франц.); здесь Моцарт имеет в виду шуточный рассказ.

Позвольте мне только еще на этот раз написать вам совсем немного и закончить, так как, во-первых, как вы видите, перо и чернила никуда не годятся, а во-вторых, мне еще нужно написать несколько арий к последнему балету. Но вы, я надеюсь, не напишете мне больше ни одного такого письма, как последнее, из 3—4 строчек?

Мадам Фиала поздравьте от меня с чесоткой,— она обладает чем-то таким, что не у каждого имеется, она может сказать: а у меня это есть; другой еще посмотрит, как мог бы заполучить, чтобы иметь возможность сказать то же самое.

Г. Прохаска мне сказал, что Гиловская Катерль определенно приедет сюда. Правда это? Скажите же Баризани, что оперу дадут позднее, тогда они смогут с этим сообразоваться.

Ну, я не знаю ничего нового, чтобы написать вам, кроме как то, что я слышал от горбатого брата мадам Циммерль [знаменитого пятновыводчика],— который здесь живет вместе с мадам Людвиг из Зальцбурга, как муж с женой, — нечто достоверное: что Штрохенфельдс ушла от Бёма и Муршгаузер тоже; Петер Фогт давно ушел, а Элиас (Фогт) оставил свою жену и удрал, что Бём — в Майнце и что Циммерлихи и Мюллеры также от него ушли, но, как только он устроился в Майнце, снова к нему вернулись. Если бы у меня было время, то я давно уже написал бы ему (Бёму), только чтобы узнать какие-нибудь новости.

Теперь adieu. — Как дела Шиканедера? Надеюсь увидеть его здесь во время карнавала, передайте же ему мой compliment — 1000 раз целую ваши руки, сердечно обнимаю сестру и остаюсь навеки ваш

покорнейший сын
Вольф. Амд. Моцарт

Бурлеска — шуточный рассказ или короткая комическая сценка — излюбленный жанр в австрийском народном театре.

Красочно описанная Леопольдом Моцартом (в письме от 8 января 1781) забавная жанровая сценка напомнила Вольфгангу народную бурлеску. Отец писал, как однажды ночью в Зальцбурге какой-то горожанин зашел в погребок, заплатил за бочку вина и распил ее около погребка вместе с городской стражей.

Лисс — Элизабет Робиниг, старшая дочь в семье.

«Крупная ссора» Моцарта с графом Зэу, вероятно, произошла из-за необычности оркестровки в речи оркестра (см. письмо от 3 января 1781).

«Надеюсь увидеть его здесь во время карнавала», — так как именно в этот период должна была состояться постановка «Идомедея». По традиции, установившейся в период расцвета неаполитанской оперы-*seria* (1690—1800), оперы ставились только в карнавал — с 26 декабря по 30 марта; потом прибавилось еще два срока оперных постановок: от второго дня пасхи до 15 июня и с 1 сентября до 30 ноября.

«...что Штрохенфельдс ушла от Бёма...» — здесь Моцарт перечисляет актеров театральной труппы Иоганна Бёма, которая в 1779 гастролировала в Зальцбурге.

Петер Фогт — знаменитый тогда танцовщик, ученик прославленного балетмейстера Новерра. Петер Фогт был первым гротескным танцовщиком в 1775 в театре Сан Самуэле, а потом в Венеции.

Мюнхен, 18 января 1781.

Mon très cher Père! ¹

Ваше письмо от 11-го и последнее от 13-го я получил через г. Фиала в полном порядке. Простите меня, что и на этот раз очень мало вам пишу, потому что я сейчас же должен идти на репетицию [сейчас скоро 10 часов, — утра, — разумеется].

¹ Это последнее письмо Моцарта из Мюнхена в период создания «Идомедея».

Сегодня первая репетиция речитативов в театре, а до того я не мог этим заняться, так как я все еще был занят проклятыми танцами. *Laus deo*¹ — теперь я с ними разделался. Следовательно — только самое необходимое. Репетиция с третьим действием прошла замечательно. Нашли, что оно еще намного превосходит оба первых. Только текст в нем слишком длинен и потому и музыка также [то, о чем я все время говорил]. Вот из-за чего выпущена и ария Идаманта *No, la morte io p o p r a v e n t o*², которая и без того здесь не к месту, хотя те люди, которые слышали ее музыку, вздыхали по этому поводу; и последняя ария Раафа тоже (сокращена), по поводу чего вздыхают еще больше, но по необходимости приходится быть добродетельным. Речь оракула тоже все еще слишком длинна. Я ее сократил. Вареско обо всем этом ничего не должен знать, потому что напечатано будет все так, как он написал. Деньги для него и Шахтнера возьмет с собой госп(ожа) фон Робиниг. Г. Гешвенднер сказал мне, что не может взять никаких денег.

Все же скажите Вареско от моего имени, что он не получит от графа Зеау ни одного крейцера сверх того, что было договорено, так как изменения он делал не для него, а для меня, и он должен быть мне еще обязан, так как это делалось ради его чести;—и еще многое нужно было бы переделать, и я уверяю, что ни с одним композитором он бы так хорошо не поладил, как со мной; я достаточно приложил усилий, чтобы его оправдывать.

С печкой ничего не выходит, это обойдется слишком дорого,—я попрошу поставить еще одну кровать в той же комнате, где альков. Нужно выхо-

¹ Хвала богу (лат.)

² Нет, смерти я не страшусь (итал.)

дять из положения, как можешь. Не забудьте взять с собой мои маленькие часы, ведь мы, надеюсь, возвратимся через Аугсбург, а там, вероятно, можно будет дать (их) исправить.

Я хотел бы также, чтобы вы привезли с собой оперетту Шахтнера. В доме Каннабиха бывают люди, которым не будет *mal à propos*¹, если они послушают что-нибудь такое. Теперь мне нужно на репетицию. Adieu. 1000 раз целую ваши руки и сердечно обнимаю сестру и остаюсь

ваш покорн. сын
В. А. Мцт

В следующий раз — больше, а устно
еще больше —

От каннабих(ского) дома все мыслимое.

«...оперетту Шахтнера...» — Моцарт подразумевает свой двухактный неоконченный зингспиль «Заида» (1779), К. 344, на либретто Шахтнера.

¹ Некстати (франц.)

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Abert, Hermann. W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. B. I. und II, 6 Auflage, Leipzig, 1924.

Dent, Edward. Mozarts Opern, Berlin, 1922.

Heuss, Alfred. Mozarts «Idomeneo» als Quelle für «Don Giovanni» und «Die Zauberflöte». (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1931, Januar, S. 177—199).

Von Köchel, Ludwig. Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts, Leipzig, 1937.

Orel, Alfred. Musikstadt Wien, Wien, 1953.

Lert, E. Mozart auf dem Theater. I Buch, Berlin, 1921.

Ursprung, Otto. Münchens musikalische Vergangenheit, München, 1927.

Серов, А. Н. Избранные статьи. Моцарт (Галерея оперных композиторов), под общ. ред. Г. Н. Хубова, т. I, М.—Л., Музгиз, 1950.

Улыбышев, А. Д. Новая биография Моцарта, перевод М. Чайковского с примеч. Г. Лароша. 3 тома, М., 1890.

Waldersee, Paul Graf. Revisions-Berichte zur «Idomeneo» (Gesammtausgabe der Werke Mozart, 24 Serien, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876—1905).

ВОЛЬФГАНГ МОЦАРТ
«ИЗБРАННАЯ ПЕРЕПИСКА
период создания оперы „Идоменей“
1780—1781

Художник А. П. Радищев
Технический редактор Г. К. Александров
Корректор Я. В. Фунтикова

Подписано к печати 10/VI 1958 г.
Ш 04726. Форм. бум. 72×108^{1/2}/₃₂
Бум. л. 3,07. Печ. л. 8,89. Уч.-изд. л.
8,089. Тир. 2 500 экз. Зак. 749.

17-я типография Мосгорсовнархоза,
Москва, Щипок. 18.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует
66	20 сверху	un happy	unhappy
79	12 сверху	solemniss	solemnis
132	14 снизу	Diuschek	Duschek
132	10 снизу	io	io
155	9 снизу	Diov.	Giov.
169	2 снизу	Sazio il	Sazio è il
175	6 сверху	«Don Giovani»	«Don Giovanni»

Зак. 749