

# МОЩАРТ!

Гений,  
который  
не умел  
жить по  
правилам

---



и  
Николай Вересков

Николай Вересков

**Моцарт: Гений, который  
не умел жить по правилам**

«Автор»

2026

## **Вересков Н.**

Моцарт: Гений, который не умел жить по правилам /  
Н. Вересков — «Автор», 2026

Можно ли быть свободным, если твой талант нужен тем, кто платит? В XVIII веке музыка была и искусством, и службой: покровители задавали правила, музыканты зависели от жалованья. Моцарт знал эту систему изнутри — и променял надёжную придворную службу в Зальцбурге на венскую карьеру без гарантий. Это не миф о гении, которому всё давалось само собой, а история мастера, чью независимость оплачивали ежедневный труд и риск. Гастроли, конфликт с архиепископом, семейные заботы и долги — за каждым поворотом выбор без обещания успеха. Как он сочинял так быстро? Что его оперы открывают в отношениях между людьми? И как факты превратились в легенду? Для тех, кто любит музыку, историю и биографии без бронзового пьедестала: эта книга поможет услышать за совершенством произведений труд, смелость и цену свободы. Книга создана с помощью ИИ. Обложка: GPT Image - Лицензия

## Содержание

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| Европа XVIII века: музыка как ремесло, служба и путь к славе         | 6  |
| Зальцбургское детство: семья Моцартов и рождение вундеркинда         | 10 |
| В дороге с детства: гастроль, публика и школа европейской музыки     | 14 |
| От ранних пьес к собственному голосу: как Моцарт осваивал мастерство | 18 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                                    | 21 |

**Николай Вересков**  
**Моцарт: Гений, который**  
**не умел жить по правилам**

**Моцарт: Гений, который не умел жить по правилам**

*Николай Вересков*

## **Европа XVIII века: музыка как ремесло, служба и путь к славе**

Представьте вечер при одном из европейских дворов. Слуги переставляют стулья так, чтобы каждому досталось место, соответствующее его рангу. В соседней комнате музыканты проверяют струны и перелистывают ноты. Придворные беседуют вполголоса; хозяин вечера ещё не появился. Музыка уже готова начаться, но не начнётся, пока не наступит нужный миг церемонии.

В этой сцене слышно главное противоречие музыкальной жизни XVIII века. Для слушателя музыка — удовольствие, украшение вечера, иногда откровение. Для музыканта она ещё и работа, назначенная к определённому часу, для определённого покровителя и с вполне определённой целью. За звучанием стоят деньги, должности, договорённости и правила приличия. Даже вдохновение должно знать, когда ему позволено вступить.

Это не означает, что композиторы прошлого были всего лишь ремесленниками, лишёнными воображения. Напротив: они могли быть выдающимися мастерами и художниками. Но их творчество развивалось внутри системы, где талант чаще всего искал себе место у двора, церкви, театра, издателя или публики. Не существовало единого европейского музыкального рынка с одинаковыми условиями для всех. Были разные страны, города и покровители; разные способы получить заказ, жалованье или известность. Музыкальная Европа походила не на одну открытую дорогу, а на карту с несколькими воротами. У каждого — свой ключ.

### **Пять дверей музыкальной Европы**

#### **Место работы**

##### **Что требовалось от музыканта**

##### **Откуда приходили деньги**

##### **Главные ограничения**

#### **Двор**

Музыка для церемоний, праздников, танцев и частных вечеров

Жалованье, отдельные заказы, иногда жильё и содержание

Служебные обязанности, ранг, воля покровителя

#### **Церковь**

Музыка для богослужений и церковных праздников

Жалованье или оплата конкретной работы

Литургический распорядок и местные правила

#### **Театр**

Оперы и другие сценические произведения, музыка для конкретного спектакля

Заказ, театральная касса или покровительство двора

Сроки, вкусы публики, возможности театра и певцов

#### **Концерт**

Выступление перед собравшейся публикой

Билеты, подписка, благотворительные или авторские концерты

Непредсказуемый сбор и зависимость от городской аудитории

Издательство

Ноты для продажи и исполнения

Плата за рукопись или доход от печатного издания

Ограниченный спрос, права и привилегии, различавшиеся по странам

Придворная служба была одним из наиболее привычных путей. У князей и королей имелись капеллы — ансамбли певцов и инструменталистов, сопровождавшие жизнь двора. Музыкант мог сочинять по случаю праздника, играть на обеде, обучать детей хозяина, руководить репетициями и исполнять обязанности на церемониях. От него ждали не только вдохновения, но и пунктуальности. Если требовалась музыка к торжественному приёму, дата не переносилась из-за того, что композитору хотелось ещё раз переписать финал.

Служба давала ценную опору: регулярный доход и доступ к хорошим исполнителям. Но она означала подчинение. Музыкант находился ниже хозяина в общественной иерархии, даже если обладал необыкновенным мастерством. Его могли уважать, приглашать к столу и поручать важные произведения, но это не отменяло разницы между тем, кто распоряжается, и тем, кто исполняет распоряжение. Музыкант был человеком искусства — и одновременно служащим, чья работа вплеталась в распорядок чужого дома.

В церкви правила задавал не придворный этикет, а богослужебный календарь и местная традиция. Музыка должна была соответствовать службе: определённому тексту, празднику, составу хора и тому, что считалось уместным в конкретном месте. Одному музыканту поручали орган, другому — хор, третьему — сочинение произведений к важным церковным дням. Такая работа могла обеспечивать стабильность, но оставляла меньше свободы в выборе темы и формы.

И всё же церковная должность могла быть сложнее, чем кажется издалека. Иоганн Себастьян Бах, ставший в 1723 году кантором церкви Святого Фомы в Лейпциге, был не просто автором кантат. Его обязанности включали работу с певчими, обучение и участие в городской музыкальной жизни. Композитор жил не в безвоздушном пространстве «чистого творчества», а среди учеников, расписаний, требований начальства и нехватки исполнителей. Иногда великая музыка рождалась не вопреки будничному труду, а прямо внутри него.

Театр открывал другой путь. Опера требовала сотрудничества композитора с либреттистом, певцами, музыкантами и теми, кто оплачивал постановку. Успех зависел не от одной партитуры. Важны были голоса, декорации, устройство сцены, интерес публики и отношения внутри труппы. Звёздный певец мог обладать влиянием и требовать удобной для себя музыки; композитору приходилось считаться с теми, кто должен был эту музыку исполнить.

Театральная работа нередко развивалась в сжатые сроки. Опера сочинялась для конкретного сезона и конкретных возможностей. Партии могли приспособливаться к составу певцов, а произведение — перерабатываться после первых представлений. Для композитора это было испытанием мастерства: требовалось не только придумать музыку, но и решить задачу, поставленную театром. Не случайно европейские центры отличались друг от друга. В одном городе важнее была придворная опера, в другом сильнее влияли коммерческие театры или городская публика. Единого рецепта успеха не существовало.

Концертная жизнь давала музыканту шанс обратиться непосредственно к слушателям. В крупных городах устраивали платные выступления, концерты по подписке, благотворительные вечера и так называемые академии — мероприятия, на которых представляли новые произведения. Но слово «публика» не следует понимать слишком современно. Концертный зал не был открыт каждому жителю на равных условиях: значение имели цена билета, место проведения, связи и общественный статус слушателя. Кроме того, билеты могли разойтись плохо. Зал, который звучал в воображении композитора полным, в действительности мог оказаться полупустым.

К этому добавлялась печать. Ноты распространялись в рукописях и печатных изданиях; гравёры переносили музыкальный текст на печатные доски, а издатели решали, что стоит выпускать. За пределами своего города композитор становился известнее, его произведения могли исполнять люди, которых он никогда не встречал. Однако издатель не обязательно делился с автором доходом так, как это привычно сегодня: композитор мог получить единовременную плату, рассчитывать на спрос или договариваться об условиях, зависевших от места и обстоятельств. Законы и привилегии на издание различались по государствам. Ни одного универсального правила, которое гарантировало бы музыканту долгий доход от каждой ноты, не было.

Печать расширяла славу, но не отменяла необходимости искать покровителя или должность. Слава и независимость — не одно и то же. Имя композитора могло быть известно далеко от дома, а его кошелек всё ещё зависеть от одного князя, одного театрального сезона или одной удачной поездки.

### **Служба и возможность выбора**

У разных музыкантов складывались разные судьбы. Йозеф Гайдн долго служил при дворе Эстерхази: его положение обеспечивало работу и давало возможность писать для хороших исполнителей, но связывало творчество с нуждами конкретного двора. Георг Фридрих Гендель в Лондоне строил карьеру вокруг оперы и публичных выступлений, соединяя покровительство с предпринимательским риском. Их примеры не доказывают, что одни выбрали «несвободу», а другие — «свободу». Они показывают, что композиторы искали сочетание средств к жизни, признания и художественных возможностей.

Практический способ понять музыкальную эпоху — всякий раз спрашивать не только «кто написал?», но и «для кого и зачем?». Одно и то же мастерство менялось в зависимости от места. Музыка для церковной службы должна была поддержать богослужение; театральный номер — раскрыть сценическое действие и голос певца; придворная пьеса — соответствовать событию и вкусу хозяина. Композитор не обязательно считал эти требования оковами. Они могли стать задачей, которую интересно решить. Но заказчик сохранял право определять условия задачи.

Попробуйте небольшое упражнение. Выберите любое произведение XVIII века и представьте, что вам предстоит выяснить его историю. Запишите ответы на четыре вопроса: кто мог заказать эту музыку, где она впервые звучала, кто за неё платил и что от неё ждали? Если ответа пока нет, отметьте это как неизвестное, а не подменяйте догадкой. Такой подход помогает увидеть за партитурой живую ситуацию: зал, исполнителей, хозяина вечера и причину, по которой музыка вообще появилась.

Есть и второе упражнение. Представьте, что один и тот же композитор сочиняет три пьесы: для княжеского праздника, воскресной службы и публичного концерта. Для каждой определите аудиторию, допустимую длительность, состав исполнителей и возможный источник оплаты. Вы заметите, что слово «талант» описывает лишь часть работы. Не меньшее значение имеют умение писать в срок, знать возможности музыкантов и понимать, кому адресовано произведение.

### **Известность, семья и цена дороги**

Для семьи Моцартов все эти пути были не отвлечённой картой, а возможностями, которые приходилось искать на практике. Леопольд Моцарт поступил на службу к зальцбургскому двору в 1743 году и со временем стал вице-капельмейстером. Он был профессиональным музыкантом и композитором, а не просто отцом, который однажды заметил необыкновенного ребёнка. Его «Опыт основательной скрипичной школы», опубликованный в 1756 году, принёс ему известность за пределами Зальцбурга. В том же году родился Вольфганг.

Леопольд знал, как устроена профессия: что значит служить, учить, сочинять и добиваться признания. Он знал также, что должность даёт опору, но ограничивает время и выбор.

Поэтому поездки детей — Вольфганга и его старшей сестры Марии Анны, которую в семье звали Наннерль, — были одновременно семейным приключением и способом показать их способности людям, от которых могли зависеть будущие возможности. Дети выступали перед знатными слушателями, а их необыкновенное мастерство открывало двери, которые обычному музыканту пришлось бы годами искать.

Однако восторг публики не равнялся прочному положению. Поездка требовала расходов, сил и устроенных встреч; выступление могло принести славу, но не гарантировало ни постоянного жалованья, ни подходящей должности. Даже известный ребёнок оставался частью семейного предприятия, которым распоряжались взрослые и которое зависело от дорог, здоровья, денег и благосклонности хозяев. К тому же возможности Наннерль и Вольфганга не были одинаковыми: талант девочки мог вызывать восхищение, но общественные ожидания гораздо сильнее подталкивали её к семейной жизни, чем к самостоятельной профессиональной карьере.

Так система музыкальной Европы постепенно приближается к дому Моцартов в Зальцбурге. Здесь талант не существовал отдельно от службы и семейного расчёта. Отец умел держаться в мире покровителей и видел в поездках шанс для детей. Сыну предстояло расти внутри этих возможностей — и рано или поздно столкнуться с их границами.

Чтобы понять дальнейшую историю Моцарта, важно удержать эту двойную перспективу. Его гений возник не вне эпохи, а внутри её повседневных правил: заказов, должностей, придворного ранга, церковных требований и надежд на публику. Он умел создавать музыку, но должен был также найти место, где её услышат и за неё заплатят. И вот вопрос, который будет сопровождать его жизнь: можно ли построить собственную судьбу, если музыка сначала принадлежит тому, кто за неё платит?

## **Зальцбургское детство: семья Моцартов и рождение вундеркинда**

Представим комнату в Зальцбурге середины XVIII века. У клавишного инструмента сидит Наннерль, старшая дочь семьи Моцартов. Она повторяет пьесу, заданную отцом. Рядом — маленький Вольфганг: пока еще не знаменитый музыкант, а младший брат, который слушает, тянется к клавишам и замечает, как одна фраза складывается из звуков.

Мы не знаем, в какой именно день происходил такой урок, какой инструмент стоял в комнате и что именно играл ребенок. Это не восстановленный по документам эпизод, а осторожная сценическая реконструкция: семейные воспоминания и записи позволяют представить обстановку, но не дают нам стенограммы. И все же такая сцена точнее легенды о малыше, который будто бы однажды просто сел за клавесин и уже умел играть. Музыкальный дар Вольфганга проявился не в пустоте. Он рос среди занятий, внимания, упражнений и взрослых, способных распознать в необычном интересе будущую возможность.

### **Комната, где талант становился видимым**

Дом Моцартов был не сказочной колыбелью гения, а семейным домом музыкантов. Леопольд Моцарт, отец Вольфганга, был скрипачом, композитором и опытным педагогом. Он служил при дворе зальцбургского князя-архиепископа; в 1763 году получил должность вице-капельмейстера. Его жизнь зависела от службы, музыкальных заказов и отношений с покровителями — той самой системы, о которой шла речь в предыдущей главе.

Леопольд знал музыку не как таинственное вдохновение, а как ремесло, которому учат. В 1756 году, в год рождения сына, вышло его руководство по игре на скрипке — «Опыт основательной скрипичной школы». Это не значит, что он занимался с детьми по одной жесткой схеме или видел в них только учеников. Но он понимал, как внимание превращается в навык: через объяснение, повторение, образец и терпеливую поправку.

Его жена Анна Мария, урожденная Пертль, происходила из семьи, связанной с церковной и служилой средой. Из семи детей Леопольда и Анны Марии до взрослого возраста дожили только двое: Мария Анна, которую в семье звали Наннерль, и Вольфганг. Такая потеря была не исключением, а болезненной частью жизни XVIII века. Она напоминает: детство Моцартов проходило не в мире без тревог, даже если позднее его будут описывать как начало музыкального чуда.

Когда Вольфганг родился 27 января 1756 года, Наннерль было четыре с половиной года. Она уже занималась музыкой с отцом и сама была одаренной исполнительницей. В семейной тетради, известной как «Музыкальная книга Наннерль», собраны пьесы и упражнения для занятий. Среди записей есть и ранние произведения Вольфганга, датированные 1761 годом, когда ему было около пяти лет. Ноты в таких тетрадях нередко записывал взрослый, в том числе отец. Поэтому этот источник говорит нам не о том, как маленький композитор выводил каждую ноту на бумаге, а о том, что его музыка уже становилась частью организованного семейного обучения.

Наннерль здесь не фон и не случайная публика при младшем брате. Она была ученицей, исполнительницей и музыкальной собеседницей. Леопольд обучал ее раньше, и именно ее занятия могли дать Вольфгангу близкий, понятный образец: музыка не просто звучит из рук взрослого — ее можно разобрать, повторить и сыграть самому. Позже она тоже участвовала в семейных выступлениях и поездках. Однако общественные возможности женщины-музыканта были уже, чем возможности мужчины: взрослую Наннерль ждали совсем иные ожидания, чем взрослого Вольфганга. История семьи начинается не с одного одаренного мальчика, а с двух музыкальных детей, чьи дороги постепенно разошлись.

### **Леопольд: отец, учитель, наблюдатель**

В семейном рассказе о Моцарте легко назначить Леопольду одну из двух ролей: либо бескорыстный мудрый наставник, либо расчетливый отец, превращавший сына в источник дохода. Обе роли слишком просты. Перед нами был профессиональный музыкант и родитель, который замечал способности детей, умел их развивать и видел, что необычайное мастерство может открыть семье новые двери.

В воспоминаниях Наннерль говорится, что примерно с трех лет Вольфганг проявлял интерес к клавишным инструментам, слушал ее уроки и пробовал играть. Подобные воспоминания важны, но они записаны задним числом — когда брат уже стал знаменит. Память семьи неизбежно складывалась под воздействием последующей славы. Любопытный ребенок мог со временем превратиться в рассказе в ребенка, который с первых лет обладал почти сверхъестественной уверенностью.

Поэтому полезно различать два типа свидетельств. Ранние семейные записи и письма помогают установить, когда дети занимались, что исполняли и где выступали. Позднейшие анекдоты лучше показывают, каким публика хотела видеть Вольфганга: маленьким волшебником, которому музыкальные правила будто бы были известны до того, как его им научили. Рассказ о вундеркинде — это не только рассказ о ребенке. Это еще и история о том, как взрослые замечали талант, объясняли его другим и придавали ему форму.

Подлинное мастерство не нуждается в мифе о том, что оно возникло само собой. Если трехлетний ребенок с необычайным вниманием слушает пьесу, запоминает мелодию или ищет звучание на клавишах, это еще не делает его готовым музыкантом. Но перед нами уже важное сочетание: слух, интерес, память, координация и возможность возвращаться к инструменту снова и снова. Взрослый может распознать в таком сочетании нечто редкое — и создать условия, в которых оно станет расти.

Здесь полезно вспомнить практическое правило, применимое не только к музыке: талант легче развивать, когда взрослые наблюдают не за ярлыком, а за процессом. Не «он гений» и не «она просто способная», а: что именно ребенок делает с интересом, что у него получается после нескольких попыток, на каком шаге он теряет внимание и какая помощь возвращает его к задаче? Леопольд, судя по семейной истории и музыкальным записям, умел увидеть больше, чем милую детскую забаву. Он увидел материал для обучения.

### **Как частное занятие стало публичным событием**

Урок в доме мог оставаться семейным делом. Но в какой-то момент способность Вольфганга стала предъявляться другим людям — придворным, аристократам и зрителям. Для этого требовались не только детские руки у клавиш. Нужны были взрослые, которые организуют выступление, выбирают произведения, объясняют публике, на что она смотрит, и добиваются возможности появиться перед теми, кто обладает деньгами и влиянием.

В 1762 году Леопольд повез детей в Мюнхен, а позже семья выступала в Вене. Вольфгангу было шесть лет, Наннерль — одиннадцать. Это были не просто прогулки музыкальной семьи. Поездки означали подготовку, расходы, переговоры, смену привычной жизни и надежду на признание. С домашнего клавира начиналась дорога к придворному залу; повторенная фраза превращалась в номер, который должен был поразить незнакомого слушателя.

Публика ждала от вундеркинда зрелища. Она могла восхищаться маленьким музыкантом, но одновременно проверяла его, просила сыграть, импровизировать, показать необыкновенное владение инструментом. Так детское умение входило в пространство ожиданий. Семья представляла способности Вольфганга, а слушатели оценивали их, сравнивали с собственными представлениями о возможном и невозможном. Чем сильнее удивление, тем легче было рассказ о ребенке, который «умеет всё». Но за этим удобным образом скрывались конкретные навыки, занятия и поддержка близких.

Это не означает, что Леопольд просто использовал детей. Он сам был музыкантом и педагогом; он вложил в их подготовку знания и труд. Он мог искренне радоваться успехам сына и дочери — и в то же время надеяться, что выступления улучшат положение семьи. Эти мотивы не исключают друг друга. Семейная забота и расчет в мире XVIII века часто шли рядом: родителям нужно было кормить детей, а профессиональные возможности зависели от покровителей и знакомств.

Нельзя также представить Наннерль лишь как первую ступень на пути Вольфганга. Она много играла и участвовала в выступлениях семьи. Ее талант был реальным, но дальнейшее общественное продвижение женщин в музыке сталкивалось с ограничениями. У брата же ранняя слава стала началом самостоятельной профессиональной дороги. Семейная история поэтому важна еще и как напоминание: одинаковая одаренность не гарантирует одинаковых возможностей. На судьбу таланта влияют не только способности, но и правила общества, в котором он растет.

### **Дар, упражнение и цена внимания**

Современные исследования музыкального развития помогают говорить о раннем таланте без двух крайностей. Первая — считать, что выдающееся мастерство целиком врождено и не нуждается в обучении. Вторая — утверждать, будто любое мастерство можно получить одним лишь количеством занятий. Реальность сложнее: музыкальный слух и память, интерес, особенности нервной системы, доступ к инструменту, качественная обратная связь и регулярная практика взаимодействуют друг с другом. Ни один фактор в одиночку не объясняет, почему один ребенок играет необычайно рано и легко.

В случае Моцарта мы видим не лабораторный эксперимент, а семейную среду. В ней музыка была слышна вокруг, уроки старшей сестры становились доступным примером, отец мог дать ребенку инструмент и объяснить задачу, а первые успехи быстро получали внимание. Такой контекст не отменяет исключительности Вольфганга. Он показывает, как исключительность получает возможность проявиться.

Полезно провести небольшой опыт — не для того, чтобы искать «нового Моцарта», а чтобы внимательнее видеть обучение в собственной жизни или в жизни ребенка.

**1. Выберите навык, который вызывает настоящий интерес.** Не тот, который кажется престижным взрослому, а тот, к которому человек возвращается сам.

**2. Разделите его на наблюдаемые действия.** Например, не «хорошо играть на пианино», а «услышать короткую мелодию, найти ее начало, повторить ритм».

**3. Дайте образец и возможность попробовать.** Не исправляйте каждую ошибку заранее: иногда полезно сначала увидеть, что человек сам заметит и изменит.

**4. Обсудите не только результат, но и способ.** Что помогло? Где стало труднее? Какой следующий шаг посилен?

Такой порядок не превращает занятие в экзамен и не обещает гениальности. Он помогает отделить поддержку от давления. Ребенку важны внимание и структура, но чрезмерные ожидания могут сделать его способность публичным обязательством: теперь он должен снова удивлять, потому что однажды удивил. В истории Моцарта невозможно точно измерить, как переживал это сам мальчик. Но можно увидеть, что его ранняя известность рождалась не только в комнате с инструментом. Она росла вместе с семейными решениями и вниманием публики.

Именно поэтому образ Вольфганга за клавишами стоит удерживать сразу в двух планах. В одном — ребенок, которому музыка, похоже, давалась поразительно легко и который рано показывал способности, не похожие на обычное детское любопытство. В другом — ученик, слушатель, брат, сын и участник семейной работы, где талант замечали, упражняли и постепенно делали видимым. Ни один план не отменяет другого.

Зальцбургское детство не объясняет всего будущего Моцарта, но показывает исходную среду его дара. Леопольд дал ему профессиональное руководство, Наннерль — близкий музы-

кальный пример, а семейный дом — пространство, где ранние способности могли стать предметом общего внимания. Затем домашний навык вышел к публике и начал жить по собственным законам: отныне слушатели ждали чуда, а семье предстояло везти это чудо через границы и города. Сколько в ранней славе было дара, сколько труда и какой ценой она давалась семье — вопрос, на который нельзя ответить одним числом; его мы повезем с Моцартами в дорогу.

## **В дороге с детства: гастроль, публика и школа европейской музыки**

В 1763 году семилетний Вольфганг Моцарт отправился из Зальцбурга в поездку, которая растянулась почти на три с половиной года. На карте это выглядело как обещание приключения: новые города, дворцы, концерты, знакомство с важными людьми. На дороге обещание обретало другой вес. Путь зависел от погоды, состояния дорог и здоровья путешественников; выступление могло сорваться, а очередное приглашение приходилось добывать заново. Музыка начиналась не у клавесина — она начиналась с умения добраться до места и убедить тамошнюю публику, что ей стоит слушать.

Вольфганг ехал не один. Рядом были отец Леопольд, мать Анна Мария и сестра Наннерль, тоже одарённая клавиристка. Леопольд был для семьи сразу учителем, музыкантом, переговорщиком и организатором. Он искал знакомства, устраивал выступления, поддерживал переписку с возможными покровителями и представлял детей людям, от которых зависели гонорар, подарок, приглашение ко двору или следующий концерт. Гастроль была не просто чередой сцен. Это была работа, и успех каждого выступления помогал обеспечить следующее.

Семья показывала публике способности детей — игру с листа, исполнение заданий, импровизацию, владение инструментом. Для слушателей это было и музыкальным событием, и зрелищем: ребёнок демонстрировал то, чего от ребёнка не ожидали. Но восторг не оплачивал дорогу сам по себе. Выступления давали доход по-разному: через платную публику, приглашения, подарки и поддержку влиятельных людей. Моцарт рос внутри этой системы и очень рано узнавал её практическое правило: талант должен не только прозвучать, но и быть замечен.

### **Париж: несколько музыкальных миров в одном городе**

Большое путешествие привело семью в Париж. Здесь музыка существовала сразу в нескольких пространствах: при дворе, в салонах знати, в публичных концертах и на рынке печатных нот. Парижская публика была не единым залом, а множеством аудиторий с разными ожиданиями. Одни слушатели ценили церемониальность и блеск, другие — изящество исполнения и новизну.

Моцарты выступали в столице и при дворе, и на публичной сцене. Среди таких площадок был Concert Spirituel — известная серия концертов, открытая для городской публики. Это различие важно: придворный вечер и публичный концерт требовали не одного и того же поведения от исполнителя. При дворе музыкант входил в порядок церемоний и личных связей; на публичном концерте он должен был завоевывать внимание людей, которые пришли слушать разных артистов и могли сравнивать их между собой.

Париж стал для Вольфганга ещё и первой площадкой, где его музыка получила печатное существование. В 1764 году здесь вышли его ранние сонаты для клавира со скрипичным сопровождением. Это был новый этап: произведение можно было не только услышать в исполнении автора, но и приобрести в виде нот. Так ребёнок-виртуоз понемногу становился композитором, чьё имя появлялось на печатной странице.

Но было бы слишком просто сказать, что Париж «научил» Моцарта французскому стилю. В городе сталкивались разные традиции, а сами музыканты постоянно обменивались приёмами. Путешествие не превращало услышанное в готовое правило. Оно давало материал для сравнения: как устроены мелодия и сопровождение, что ценит аудитория, как произведение звучит в концертном зале и как выглядит в нотах.

### **Лондон: публика, королевский двор и встреча с Бахом**

В апреле 1764 года семья прибыла в Лондон. Здесь публичная музыкальная жизнь была особенно заметной, но двор тоже оставался важной сценой. Моцарты выступали перед коро-

левской семьёй — Георгом III и Шарлоттой, — а также перед слушателями, собиравшимися на концерты. Это были две формы признания: придворное внимание давало престиж, публичный успех — свидетельство того, что исполнитель способен удержать интерес более широкой аудитории.

В Лондоне Вольфганг встретил Иоганна Кристиана Баха, младшего сына Иоганна Себастьяна Баха и одного из самых известных музыкантов города. Иоганн Кристиан работал в оперном и концертном мире, писал музыку, в которой соединялись разные европейские влияния. Позднее Наннерль вспоминала, что он играл вместе с маленьким Вольфгангом за клавишным инструментом. Важна здесь не только красивая картина встречи мастера и ребёнка. Взрослый музыкант отнёсся к юному исполнителю всерьёз — как к партнёру, способному слушать и отвечать.

Во время лондонского пребывания Моцарт написал симфонию, ныне известную как Симфония № 1, К. 16. Она свидетельствует о раннем интересе к оркестровой музыке, но не доказывает, будто одна встреча или один город мгновенно создали его стиль. Точнее сказать так: Лондон дал ему возможность наблюдать за профессиональной жизнью композиторов и исполнителей, слышать новые образцы и пробовать собственные силы в жанре, который требовал не только мелодической изобретательности, но и понимания работы оркестра.

Само путешествие было школой наблюдения. Ребёнок видел, что сочинение живёт не в пустоте: его исполняют люди, оно звучит в определённом помещении, обращается к конкретной публике. И всё это — часть музыкального опыта, хотя ни одна такая встреча сама по себе не объясняет будущие произведения.

#### **Гаага: гастрольный календарь не отменяет тела**

После Лондона Моцарты отправились в Нидерланды. Там, осенью 1765 года, Вольфганг и Наннерль заболели оспой. Болезнь была тяжёлой, и обычный распорядок поездки пришлось прервать. Вместо концертов на первый план вышли лечение, восстановление и тревога за детей.

Этот эпизод отрезвляет любую историю, превращающую гастроли в нескончаемый парад триумфов. Музыкант — не только имя на афише и не только набор способностей. Он зависит от здоровья, сил и обстоятельств, которые нельзя полностью подчинить плану. За блестящим выступлением могут стоять недели усталости, а за отменённым концертом — не недостаток таланта, а болезнь.

Леопольду приходилось вести семью через мир, где расстояния требовали времени, а медицина не могла гарантировать быстрого выздоровления. В этом смысле ранняя слава была не лёгкой дорогой к успеху, а нагрузкой: путешествовать, выступать, учиться и при этом оставаться ребёнком. Гастрольная жизнь воспитывала выносливость, но не делала её бесконечной.

#### **Италия: от церковной полифонии к оперной сцене**

В 1769 году, уже подростком, Вольфганг отправился в первое из трёх путешествий по Италии. Здесь музыкальная карта раскрывалась иначе. Если Париж и Лондон показывали разнообразие придворной и городской жизни, то итальянская поездка погружала его в культуру оперы и профессиональную систему, где важны были заказ, театр, певцы и конкретный спектакль.

В Болонье Моцарт занимался у падре Джованни Баттисты Мартини — учёного музыканта и авторитета в области композиции и контрапункта. В 1770 году Вольфганг был принят в Болонскую филармоническую академию. Это признание не отменяло его юности, но показывало: перед окружающими уже не только ребёнок, которого приводят посмотреть на необычного виртуоза. Он проходил проверку в профессиональном мире и получал оценку за знание ремесла.

В Риме, во время посещения Сикстинской капеллы, семья услышала знаменитое *Miserere* Аллегри. Согласно рассказу, сохранённому в семейной переписке, Вольфганг запомнил музыку и затем записал её. Этот эпизод позднее оброс почти легендарными подробностями, и

осторожность здесь необходима: не стоит превращать его в доказательство сверхъестественной памяти или в единственное объяснение музыкального развития Моцарта. Но он напоминает о важной стороне профессиональной жизни: внимательное слушание и способность удерживать музыкальную структуру в памяти были не украшением, а рабочими навыками.

Главной деловой задачей первой итальянской поездки стала опера для миланского театра. Вольфганг получил заказ на «Митридат, царь Понтийский»; премьера состоялась в декабре 1770 года в театре Реджо-Дукале. Опера — это не просто музыка, написанная композитором в одиночестве. Она должна была соответствовать театральному расписанию, местным вкусам и возможностям певцов. Арии создавались для голосов исполнителей, спектакль зависел от репетиций, а успех становился предметом публичной оценки. Композитору приходилось учитывать, что его музыка будет жить на сцене не сама по себе, а в работе целого коллектива.

«Митридат» был принят успешно. Позже Моцарт снова получил миланские заказы, в том числе на «Асканию в Альбе» и «Луций Сулла». Повторное приглашение было весомым подтверждением мастерства. Но даже удачная опера не означала, что молодой композитор теперь защищён постоянной должностью или свободен от зависимости. Успех открывал дверь к следующему заказу — и одновременно напоминал, что дверь может закрыться, если ожидания публики и покровителей не будут удовлетворены.

### **Дорога как школа, а не волшебное объяснение**

Можно составить карту Моцартовых поездок и отметить на ней города, дворцы, концертные залы и театры. Но такая карта сама по себе мало объяснит. Важнее спросить, какие задачи стояли перед музыкантом в каждой точке маршрута. В одном месте от него ждали эффектного выступления перед знатью, в другом — способности заинтересовать городскую публику, в третьем — написать оперу, пригодную для определённого театра. Путешествия учили не только слышать музыку, но и понимать условия, в которых она создаётся и оценивается.

При этом не следует превращать каждое услышанное произведение в прямую причину будущего шедевра. Музыкальный язык Моцарта складывался постепенно: из семейного обучения, упражнений, сочинения, исполнения, наблюдения и множества впечатлений, часть которых невозможно точно измерить. Поездка расширяла круг возможного, но выбор и переработка услышанного требовали времени и труда.

Это можно проверить на простом упражнении — не как способ «разгадать» Моцарта, а как тренировку внимательного слуха.

**1. Выберите три разные музыкальные среды.** Например, французскую увертюру эпохи Рамо, симфонию Иоганна Кристиана Баха и арию из итальянской оперы-серия.

**2. Послушайте по минуте каждого произведения.** Отметьте, где находится главная мелодия, как ведёт себя бас, что задаёт ритм и какие детали привлекают внимание.

**3. Сравните впечатления.** Найдите по одному сходству и одному различию. Не пытайтесь сразу объяснить, кто у кого «взял» тот или иной приём.

**4. Добавьте вопрос о среде.** Для кого могла звучать эта музыка? Что требовалось от исполнителя — блеснуть виртуозностью, поддержать танец, выразить чувство или удержать внимание в театральной сцене?

Такое сопоставление полезно потому, что слух учится замечать различия не только при многократном повторении одного примера, но и при внимательном сравнении нескольких. Важно возвращаться к конкретным деталям, а не полагаться на первое впечатление. Пять минут не заменят систематического изучения музыки, но помогут услышать в слове «стиль» не туманную этикетку, а совокупность решений.

Когда Моцарт возвращался в Зальцбург, он оставался молодым музыкантом, связанным с семьёй и зависимым от тех, кто организовывал выступления и заказы. Но его представление о музыкальном мире уже не помещалось в границы одного двора. За плечами были Париж с его смешением традиций и печатным рынком, Лондон с сильной публичной концертной жизнью,

итальянские академии и оперные театры. Дорога не освободила его от правил. Она показала, насколько разными бывают правила — и сколько нужно мастерства, чтобы научиться с ними работать.

## **От ранних пьес к собственному голосу: как Моцарт осваивал мастерство**

Представим не шумный концертный зал, а небольшую комнату в Зальцбурге. На пюпитре — нотная тетрадь старшей сестры, Наннерль. Рядом — клавесин, за которым ребёнок пробует короткую мелодию. На странице появляются несколько тактов: танцевальный ритм, простой поворот гармонии, ясное завершение. Перед нами ещё не тот Моцарт, чьи оперы будут захватывать целые театры. Но уже виден первый важный навык: услышать, как устроена музыка, и собрать из знакомых элементов собственную фразу.

Мы не знаем точного мгновения, когда были сочинены первые пьесы Вольфганга, и не можем восстановить по рукописи каждый урок или каждую пробу. В тетради Наннерль сохранились короткие сочинения, ныне обозначаемые K.1a–f и обычно датируемые 1761–1762 годами. Некоторые записи сделаны рукой Леопольда. Это важная подробность: перед нами не фотография ребёнка, самостоятельно корпящего над чистым листом, а след семейной музыкальной работы. Но в ней нет ничего, что умаляло бы талант. Напротив: именно так талант и приобретает форму — через слух, внимание, помощь наставника и повторение.

Главный вопрос этой главы не в том, когда Моцарт перестал быть учеником. В музыке такие двери не захлопываются. Вопрос в другом: как он учился пользоваться уже существующими правилами, чтобы со временем принимать собственные решения?

### **Сначала — услышать устройство**

Короткие пьесы K.1 не требуют от слушателя специальной подготовки. Это миниатюры, связанные с танцевальными жанрами, прежде всего менуэтом. В такой музыке есть ритмическая походка, легко различимые фразы и ясное завершение. Часто форма строится из двух разделов, каждый из которых повторяется. Гармония совершает небольшой, но понятный путь: от устойчивого начала — к напряжению — и обратно к опоре.

Снаружи такая пьеса может показаться слишком простой, чтобы говорить о мастерстве. Но простота здесь похожа на учебную площадку. В ней нельзя спрятать слабую фразу за густой оркестровкой или сложным сюжетом. Нужно почувствовать, где мелодия делает вдох, как ритм поддерживает движение, почему окончание звучит завершённо. Тот, кто сочиняет менуэт, уже решает музыкальные задачи — только в небольшом масштабе.

Попробуйте мысленно или на слух разобрать один из таких менуэтов. Не спрашивайте сразу: «Гениально ли это?» Спросите: где заканчивается первая фраза? Что меняется во второй? Как музыка сообщает, что вернулась домой? Так слушатель обнаруживает не тайный знак исключительности, а работу формы. А форма — это не клетка для воображения. Это общий язык, на котором композитор сначала учится говорить.

В обучении Моцарта главным проводником был Леопольд. Он занимался с детьми музыкой систематически, знакомил их с инструментом, нотной записью и произведениями других авторов. Его роль не сводилась к тому, чтобы возить сына по дворам Европы и представлять публике. Он помогал выстраивать музыкальную среду, в которой слух получал материал для работы. Ранние гастроли расширили эту среду: Моцарт слышал музыку в разных странах, сталкивался с разными ожиданиями и узнавал, что один и тот же талант должен уметь отвечать на разные запросы. Но впечатление становится знанием только тогда, когда его можно разобрать и применить.

Здесь стоит отделить два утверждения. Первое: ребёнок обладал необыкновенными способностями — об этом говорят его ранние выступления и свидетельства современников. Второе: всякая детская пьеса уже содержит законченный, неповторимый «голос Моцарта». Это не одно и то же. Первое подтверждается биографическими свидетельствами; второе часто рожда-

ется из желания увидеть будущего мастера целиком в каждом раннем такте. Но музыкальный почерк складывался постепенно. И ранние произведения интересны не тем, что в них заранее помещена вся будущая музыка, а тем, что в них видны шаги обучения.

### **Соната как мастерская**

Короткий менюэт учит ясности. Соната заставляет удерживать внимание дольше. В 1760-е годы Моцарт сочинял сонаты для клавесина и скрипки, ныне известные как К.6–9. Первые две обычно связывают с пребыванием семьи в Париже, следующие — с Лондоном; датировки отдельных ранних произведений в каталогах могут уточняться, поэтому важнее здесь не день и месяц, а последовательность опыта.

Судить о музыке помогает даже название, под которым такие сочинения издавались: клавесин — с сопровождением скрипки. Оно отражает обычную для времени иерархию. Клавишный инструмент несёт основную часть музыки, скрипка может поддерживать мелодию, удваивать её или добавлять выразительные штрихи. Это ещё не всегда равноправный разговор двух собеседников. Но сама возможность услышать рядом два тембра становится для молодого композитора уроком: музыку можно строить не только как мелодию с сопровождением, но и как взаимодействие голосов.

В Лондоне Моцарт познакомился с Иоганном Кристианом Бахом, младшим сыном Иоганна Себастьяна и заметной фигурой европейской музыкальной жизни. Семейные письма и воспоминания свидетельствуют о контакте между музыкантами; Леопольд особенно подчёркивал доброжелательное отношение Баха к мальчику. Позднейшие биографы говорили о влиянии лондонского композитора на юного Моцарта. Здесь важно не превращать влияние в механическое объяснение: будто достаточно встретиться с большим мастером — и его стиль автоматически переходит к ученику. Влияние работает иначе. Чужое произведение становится моделью, которую можно услышать, разобрать, запомнить — а затем перестроить по-своему.

Сравните две сонаты, если удастся найти записи: раннюю К.6 и Сонату для скрипки и клавира ми минор К.304, созданную в 1778 году. Между ними — годы сочинения и разный жизненный опыт. В ранней сонате скрипка чаще поддерживает клавишный голос или делит с ним материал. В К.304 её роль воспринимается гораздо острее: она может не просто следовать за клавиром, но отвечать ему, вступать с ним в напряжённое взаимодействие. Это не означает, что ранняя вещь «неправильная» или что в ней совсем нет диалога. Скорее, поздняя показывает, насколько больше возможностей композитор научился извлекать из того же состава инструментов.

Упражнение для слушателя простое. Включите сначала раннюю сонату, затем К.304. В каждой отметьте три момента: когда скрипка ведёт мелодию, когда поддерживает клавир, когда будто бы отвечает ему. Не нужно знать названия всех музыкальных форм. Достаточно услышать, что роли инструментов могут меняться. Так слушание превращается из оценки «нравится — не нравится» в наблюдение за решением.

Это полезный принцип и для любого ремесла. Освоить форму — не значит навсегда подчиниться ей. Это значит получить в распоряжение инструмент, который однажды можно повернуть иначе.

### **От сонатной комнаты — к оркестру**

В Лондоне Моцарт работал и с другим жанром — симфонией. Симфония ми-бемоль мажор К.16, обычно относимая к 1764 году, принадлежит к числу его ранних оркестровых сочинений. Её три части коротки и ясно очерчены. Для слушателя это хороший пример того, как ранний композитор осваивает жанр, в котором ему ещё предстоит научиться распределять музыкальные роли между группами инструментов и строить более крупное целое.

В симфонии есть практическая задача, которой почти нет в клавишной миниатюре. Нужно не только придумать мелодию, но и представить, кто её сыграет, кто поддержит, а кто вступит позже. Струнные и духовые инструменты обладают разным звучанием; даже простой

обмен репликами меняет характер фразы. Оркестр похож на группу людей, которым нужно не только говорить, но и слушать друг друга. Композитор организует их внимание.

Полезно сравнить К.16 с Симфонией ля мажор К.201, созданной в 1774 году. Между ними — примерно десятилетие, за которое Моцарт успел писать в разных жанрах, путешествовать и работать в условиях службы. К.201 уже четырёхчастна; её музыкальные идеи взаимодействуют в более разветвлённом пространстве. Но это не просто «раньше было меньше нот, позже стало больше». Важнее, что композитор распоряжается временем иначе: тема не только появляется и уступает место следующей, но может возвращаться, преобразовываться, вступать в новые отношения с другими голосами.

Послушайте начальные части этих двух симфоний подряд. Сначала проследите за основными фразами К.16: где музыка начинает движение, где делает остановку, где заканчивает раздел. Затем включите К.201 и обратите внимание, как часто вам хочется мысленно предсказать продолжение — и как музыка подтверждает или меняет это ожидание. Такое предсказание не требует абсолютного слуха. Человеческое ухо хорошо улавливает повторения, контрасты и завершения, если дать ему время сосредоточиться.

И здесь важно избежать ловушки: считать, что раннее произведение ценно лишь как ступень к позднему. К.16 не обязана быть уменьшенной версией К.201. Она решает задачи своего масштаба и своего времени. Сравнение нужно не для того, чтобы объявить победителя, а чтобы увидеть рост возможностей. Раннее сочинение демонстрирует освоение языка; более позднее — умение гибче использовать его синтаксис.

### **Новые жанры — новые обязанности**

По мере взросления менялся не только размер произведений, но и число задач, которые Моцарт брал на себя. В 1767 году он написал школьную драму на латинском языке «Аполлон и Гиацинт» К.38. В конце десятилетия появились работы, связанные с оперной сценой, в том числе итальянская опера-буффа «Мнимая садовница» К.51, создававшаяся в 1768 году. Такие произведения требуют иного ремесла, чем менуэт или симфония: нужно учитывать характеры персонажей, темп сценического действия, различия между речитативом, арией и ансамблем.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.