

В общении с Раупахом (Моцарт: начало пути)



Гуревич Владимир Абрамович

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: gourevich@mail.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Аннотация. Статья посвящена анализу произведения юного Моцарта, представляющего собой одну из обработок скрипичных сонат Г. Ф. Раупаха, написанных в Петербурге. Четыре из них вошли в первые клавишные концерты Моцарта (KV37,39,41). А одна из сонат (KV 61) была фактически просто скопирована Моцартом, надолго оставаясь ошибочно причисленной к его опусам. Анализ дает возможность проследить становление первоначальных профессиональных навыков одиннадцатилетнего композитора, нашедшего в творчестве своего старшего петербургского коллеги основу для обретения собственного стиля.

Ключевые слова: концерт-пастиччо, учитель и ученик, заимствования и оригинальность, Г. Ф. Раупах, В. А. Моцарт

Для цитирования: Гуревич В. А. В общении с Раупахом (Моцарт: начало пути) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 2 (81). С. 11–16. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.003>

Original article

In conversation with Raupach (Mozart: The Beginning of the Path)

Gurevich Vladimir A.

The Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint Petersburg, Russia

E-mail: gourevich@mail.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the work of the young Mozart, which is one of the arrangements of G. F. Raupach's violin sonatas written in St. Petersburg. Four of them were included in Mozart's first keyboard concertos (KV37,39,41). And one of the sonatas (KV 61) was actually simply copied by Mozart, remaining erroneously attributed to his opuses for a long time. The analysis makes it possible to trace the formation of the initial professional skills of the eleven-year-old composer, who found in the work of his older St. Petersburg colleague the basis for acquiring his own style.

Keywords: concerto-pasticcio, teacher and student, borrowing and originality, G. F. Raupach, W. A. Mozart

For citation: Gurevich V. A. In conversation with Raupach (Mozart: The Beginning of the Path). Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 2 (81); 11–16 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.003>

Герман Фридрих Раупах (1728–1778) — композитор, чье значение в истории русской музыкальной культуры ныне становится все более весомым, ясным и понятным. Отдав Петербургу 17 лет непрестанного труда из отведенных ему судьбой пятидесяти, Раупах — одна из ключевых фигур формирующейся в течение XVIII столетия отече-

ственной профессиональной музыкальной школы. Его оперы — и по-глюковски драматичная и яркая «Альцеста», и комические «Добрые солдаты» (фактически первая русская комическая опера, фрагменты которой, «потеряв» автора, стали частью фольклора) и хоровые и балетные опусы, и многое другое — легли в основание того профессионализма, который задавал тон и ставил самые высокие цели первым поколениям европейски образованных российских мастеров.

Биография Раупаха чрезвычайно интересна. С самых первых его шагов на музыкальном поприще и до последних дней жизни. Многое еще предстоит выяснить. Предмет данной статьи — только один из эпизодов его деятельности, оказавшийся напрямую связанным с началом композиторского пути Моцарта. Факты тут давно известны: в 1764 году восьмилетний вундеркинд и тридцатилетний композитор и клавесинист встретились в Париже, где гастролировала семья Моцартов и работал покинувший Петербург на несколько лет Раупах.

К этому моменту Раупах, живший в Париже с 1762 года, приобрел немалую популярность во французской столице, выступая в высших кругах придворного общества. О европейском масштабе таланта Раупаха писал, в частности, Мельхиор Гримм в «Correspondance litteraire» (номер от 15 июля 1766). Причем Гримм упоминает Раупаха вместе с юным Моцартом: «В Лондоне Иоганн Христиан Бах усаживал его (Моцарта — В. Г.) между своих коленей, и они играли, сменяя друг друга, на одном клавесине, в продолжение двух часов в присутствии короля и королевы. Здесь же, в Париже, Моцарт выдержал такое же испытание вместе с Раупахом — искусным музыкантом, который жил долгое время в Петербурге и который импровизирует с большим мастерством» (Цит. по: [1, с. IX], перевод с немецкого наш — В. Г.)¹. Общение двух артистов не ограничивалось участием в общих концертах. Музыка Раупаха сразу привлекла внимание Вольфганга, их творческие контакты, несомненно, поддерживал Моцарт-старший, без разрешения которого мальчик, естественно, не мог предпринять никаких действий. Мы не знаем доподлинно, сколько раз Моцарт и Раупах музицировали совместно, но сам факт их неоднократных творческих контактов в течение пяти месяцев пребывания Леопольда с детьми в Париже не подлежит сомнению.

Так или иначе, музыка Раупаха стала одним из основных источников процесса обучения композиторскому делу, приобретшему активный и целенаправленный характер после возвращения се-



Пример 1. В.А.Моцарт. Концерт, начальное tutti²
 Example 1. W.A.Mozart. Concerto, initial tutti²

мы Моцартов в Зальцбург. Считалось, что четыре части из первых клавирных концертов Моцарта — обработки скрипичных сонат Раупаха, изданных в Париже в 1762 году, ноты которых были переданы автором Леопольду и Вольфгангу. С 1909 года к ним присоединилась двухчастная Ля-мажорная соната KV61, оказавшаяся переписанной Моцартом сонатой Раупаха. Конечно, сам факт столь пристального внимания Моцартов к произведениям Раупаха свидетельствует об их интересе к музыке этого композитора — притом интересе не теоретическом, а вполне практическом. Известно, с какой тщательностью строил отец обучение сына, отбирая из комплекса имевшегося нотного материала лишь то, что казалось Леопольду наиболее качественным и полезным для освоения того или иного жанра. В итоге одна треть — четыре из 12 частей т.н. «пастиччо» — первых четырех концертов стала обработкой музыки Раупаха.

Разумеется, возникает естественный вопрос о конкретном содержании процесса освоения композиторской профессии. Можно ли найти приметы, элементы, детали, позволяющие понять суть занятий отца с сыном. Сравнение оригинала Раупаха с текстом концертов предоставляет такую возможность. Притом узловым моментом следует считать привлечение рукописного оригинала моцартовской версии, в котором данный процесс запечатлен в отсутствующих в академическом издании нюансах.

Для примера нами была избрана первая часть из Первого клавирного концерта, с которой началась работа над концертным жанром: первый образец моцартовской партитуры. Что мы сразу обнаруживаем: два почерка — отца и сына. Сей факт хорошо известен. Но — и это гораздо интереснее: как эти

почерки соотносятся друг с другом. Если брать клавирную партию, то очевидно, что она почти полностью написана рукой Вольфганга. А вот оркестровая линия столь же очевидно продиктована Леопольдом. Посмотрите на начальное tutti (оно, само собой разумеется, отсутствует в сонате Раупаха). Мы видим, что нотный текст тутти выписан дважды, притом первый вариант стерт и сверху другой рукой вписан новый. Похоже, юный композитор проявил инициативу, которая не была поддержана отцом-учителем, Леопольд показал, как надо делать (особо обращает на себя внимание, вписанное отдельно карандашом на полях расположение голосов — чтобы мальчик их более не путал). Притом ритмический рисунок фактуры тутти заимствован из связующей сонаты Раупаха, где он изложен с синкопами. После чего в клавирной экспозиции синкопы вообще убраны: для лапидарного сольного высказывания они в данном случае не нужны (Примеры 1, 2).

Дальнейшее изложение демонстрирует четкую схему: клавирная партия сонаты сохраняется, а скрипичная становится основой для оркестровой. Иногда это удвоение, дублирование в разных регистрах, иногда — аккордовое расширение, или легкое контрапунктическое подчеркивание аккомпанирующей линии. Причем все это вписано рукой Леопольда, кое-где продублированной сверху рукой Вольфганга. Показательно, что наиболее затертые, «грязные» места почти сплошь сконцентрированы в оркестровых тутти: видимо, не все тут сразу получалось у Вольфганга, и приходилось переписывать заново, затирая чернильные пятна. Отец и сын трудились параллельно, но, естественно, не одновременно, что приводило несколько раз к несовпадению тактовых черт: приходилось писать их не прямо, а извилисто, чтобы



Пример 2. Г.Ф.Раупах. Соната, экспозиция
Example 2. G.F.Raupach. Sonata, exposition



Пример 3. Г.Ф.Раупах. Соната, эпизод в разработке
Example 3. G.F.Raupach. Sonata, episode in development

совместить сольную и оркестровую партии. Судя по почерку, клавишинная партия компоновалась Вольфгангом подряд, и этот процесс прерывался только тогда, когда возникала необходимость в оркестровых тутти или изменениях общей конструкции части. Дело в том, что в своей сонате Раупах опирался не на стандартную привычную нам модель сонатного аллегро, а на ее раннюю версию. Побочная тема не несет яркой интонационной нагрузки. Контраст едва намечен, не подтвержден в структурном плане. Тональность доминанты соблюдена, но полностью сохраняется характер движения, однотипная пассажная секвенционная фактура главной партии.

Принципиально важный элемент аллегро — разработка. Она начинается с тутти, коего у Раупаха, естественно, в сонате нет. Но, оттолкнувшись от до мажора, музыка внезапно попадает не в развитие исходного тематического ядра, а в со-

всем иную образную сферу: возникает новая мелодическая ткань, образующая раздел, именуемый «эпизодом в разработке». В сонате Раупаха — всего семь тактов, резко нарушающих трафаретное течение музыки. Вторгается драматический голос фа минора с речитативно-оперными возгласами солиста (Пример 3).

Яркость данного эпизода, без сомнения, произвела на юного композитора сильнейшее впечатление. И он расширил его до шестнадцатитактового монолога, интонационно предвосхищающего глубокие трагические образы будущих моцартовских творений. Выписанные рукой Леопольда оркестровые голоса струнных идеально подчеркивают суть этого небольшого, но крайне важного эпизода. Это голос самого Моцарта, услышавшего в тексте Раупаха нечто значительное и близкое собственным ощущениям. Сопоставление одноименных фа мажора и фа минора, запечатленное Раупахом — типичная черта



Пример 4. В.А.Моцарта. Концерт, эпизод в разработке
Example 4. W.A.Mozart. Concerto, episode in development

«нового стиля», приверженцем коего был петербургский композитор (Пример 4).

Далее с очередным тутти вступает реприза. Но, следуя за Раупахом, Моцарт фактически komponует мощное расширение, которое в полтора раза превосходит материал экспозиции и превращает первоначально тональную репризу в структурно выделенную вторую разработку с модулированием в ля минор. В ля минор переводится и побочная. Старосонатная форма налицо, но масштабность развития тематизма, наличие тональной трансформации побочной темы, чья интонационная определенность становится более рельефной, нежели в экспозиции, говорят о том, что здесь мы наблюдаем процесс превращения типичной старосонатной формы в предклассическую. Леопольд Моцарт был непосредственным участником этого процесса. И не только как композитор и исполнитель, но и — что ясно видно по анализируемому произведению — как педагог, ориентировавший своего главного ученика на неизбежные изменения в структуре и сущности композиторского процесса. Раупах (а Герман Фридрих был всего де-

вятью годами моложе Леопольда) шел по тому же пути, и его яркие в художественном плане опусы, конечно, не случайно стали примером, на который стоило равняться юному Вольфгангу.

Еще одно существенное отличие от сонаты Раупаха в конце аллегро. У Раупаха ля-минорный кульминационный разработочный раздел в итоге модулирует в до мажор с переходом к главной теме в заглавном фа мажоре. Реприза оказывается сильно усеченной. Побочная вообще дана намеком. Таким образом, фактически формируется трехчастная форма аллегро старосонатного типа. У Моцарта реприза также невелика, однако в ней есть и повтор оркестрового тутти в заглавной тональности, и реальное проведение главной и побочной тем с тональным подчинением побочной, «возвращенной» из минора в мажор. Далее, в соответствии с законами концертного жанра следует еще одно краткое тутти как предвестник каденции. Сама каденция занимает всего 8 тактов: пассажная связка на расширенном кадансе, после которой вновь звучит оркестр, «закрывающий» сцену. По почерку заметно активное участие Вольфганга в оформлении руко-



Пример 5. В.А. Моцарт. Концерт, каденция
Example 5. W.A. Mozart. Concert, cadenza

писи: он явно исполнил изложение последнего тута и вписал каденцию (Пример 5).

Какие выводы можно сделать из приведенного анализа? Позволим себе разделить их на художественную и технологическую стороны.

С художественной точки зрения музыка Раупаха оказалась близка как восприятию юного гения, так и представлениям его отца. Пообщавшись лично с Германом Фридрихом, оба не только убедились в его мастерстве как клавесиниста-исполнителя и импровизатора, но и в оригинальности и своеобразии его композиторского почерка. Поэтому решение об обработке частей из его сонат было естественным и закономерным¹. Можно констатировать, что после Иоганна Христиана Баха Раупах явился по духу и внутреннему смыслу его музыки наиболее близким Вольфгангу автором, доказательством чего и стали «пастичко». Исполняя и вслушиваясь в сочинения Раупаха, Моцарт находил в них повод и к творческому усвоению, и внутреннему диалогу со старшим коллегой.

В профессионально-композиторском направлении Леопольд Моцарт, будучи выдающимся педаго-

гом-методистом, включил Раупаха в «учебный план» сына исходя из чисто конкретных задач. Разбор оригинала первых клавесинных концертов показывает, что задачи эти можно разделить на несколько уровней. Первый из них — системный подход, четко зафиксированный в знаменитом трактате Леопольда Моцарта. Сочинение музыки — не место для случайностей, все должно быть продумано и отшлифовано до мелочей. Примеров тому на страницах анализируемого аллегро множество. Видно, как требовательный отец наставляет бойкого и не всегда организованного сына одиннадцати лет отроду, требуя заново переписать тот или иной такт или пассаж, исправить неточно записанную ноту и т.д. Дисциплина и порядок — тот самый немецкий *Ordnung* — во главе угла.

Второе — понимание структурных особенностей концертного стиля и специфики жанра. Почерковедческое исследование свидетельствует, что наиболее аккуратные страницы (практически без помарок) — те, которые заранее были определены в сонате Раупаха как не нуждающиеся в каких-либо переделках и дополнениях: соло клавира с минимальным аккомпанементом оркестра. Оркестровые голоса вы-

писаны рукой Леопольда вслед за зафиксированной клавирной партией. Эпизоды несовпадений и переделок — те, где нужно было дописать, досочинить текст. Вольфгангу пришлось впервые участвовать в этом процессе, и по его неровному почерку, когда он обводит «картошками» оркестровые линии, намеченные отцом, и по «нестыковке» сольной партии и оркестрового аккомпанеента (вплоть до того, что появляются косые и извилистые тактовые черты) чувствуется, что приучить к системности юного гения было совсем непросто.

И, наконец, третий уровень — конкретные технические элементы фактурного типа: например, перенос пассажа октавой выше или его октавное удвоение, в нескольких случаях — легкая ритмическая модификация мотива. Советы старшего мастера здесь, надо полагать, имели место. Однако, к этому моменту Вольфганг уже имел достаточно исполнительского опыта, чтобы самому разобраться в типовых вариантах специфического клавирного изложения.

Таковы некоторые соображения, касающиеся избранной темы. Она, конечно, нуждается в дальнейшем раскрытии. Материал концертов-«пастиччо» изобилует, демонстрирует просто невероятный темп профессионального роста юного автора. И сочинения талантливого петербургского мастера Германа Фридриха Раупаха сыграли свою роль в важнейшие годы становления моцартовского гения.

Статья поступила в редакцию 08.06.2026; одобрена после рецензирования 01.07.2026; принята к публикации 01.07.2026.

The article was submitted 08.06.2026; approved after reviewing 01.07.2026; accepted for publication 01.07.2026.

Примечания

¹ Позволим себе не согласиться с мнением Г.Аберта, утверждающего, что «обработки были нужны Моцарту, чтобы обеспечить себя новыми, исполнительски эффектными произведениями для предстоящей поездки в Вену» [2, с. 142]. Вольфганг мог бы без проблем исполнить в Вене готовые сочинения других авторов. Так что вопрос стоял именно в плоскости максимально мобильной подготовки «своего» репертуара.

² Иллюстрации взяты из собрания сочинений Моцарта [1].

Список источников

1. Mozart W. A. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Werkgruppe 28. Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern: Serie 10. Supplement. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1961. 404 S.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. статья и коммент. К. К. Саквы. Ч. 1. Кн. 1: 1756–1774. М.: Музыка, 1978. 534 с.

Информация об авторе

Гуревич В. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки, почетный работник высшего профессионального образования РФ

References

1. Mozart, W. A. (1961), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Werkgruppe 28. Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, Serie 10. Supplement, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Germany.
2. Abert, G. (1978), *W. A. Mozart*, vol. 1, no. 1: 1756/1774, Music, Moscow, USSR.

Information about the author

Gurevich V. A. — Doctor of Arts, Professor in the Department of Musical and Instrumental Training, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation