

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.02:708.64:082.4:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-11>

Володимир Іванович Бондарчук

ORCID: 0009-0005-9054-3408

в. о. професора, народний артист України,
викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
bondarchuk24031947@gmail.com

ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ ТА ОГЛЯД РЕДАКЦІЙ КОНЦЕРТІВ ДЛЯ ВАЛТОРНИ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

Мета роботи — дослідження проблематики впливу редакцій на практику виконання Концертів для валторни з оркестром та камерних творів В. А. Моцарта. **Методологія дослідження** спирається на історичний, джерелознавчий, системно-аналітичний, компаративний та текстологічний методи. **Наукова новизна** полягає у виявленні привнесених редакційних нашарувань у валторнових партіях концертів В. А. Моцарта через дослідження історії й практики їх виникнення. **Висновки.** Концерти В. А. Моцарта демонструють рівень виконавської майстерності того часу, яким пишається не одне покоління валторністів. В них знайдена характерна основа звучання інструмента — співучість та вперше закладені головні принципи використання технічних і виразних можливостей валторни. Редакції, як одна із форм інтерпретації, носять узагальнюючий характер і складаються на основі виконавських інтерпретацій. В кожного професійного виконавця інтерпретація — це довгий процес вивчення творів, традицій і стилів епох. Встановлювати пріоритети тих чи інших редакцій є помилковим, оскільки кожна нова редакція є етапом в пізнанні концертів Моцарта для валторни, кожна переслідує визначені цілі, частково викликані

вимогами часу, кожна має свою логіку. Будь-яка якісна редакція характеризується ясністю поставлених завдань, логічністю її задумів, які впливають з самої музики. Всякі внесені зміни, дописи за композитора не є показником високої професійної редакції. Головним для редактора має бути збереження авторського задуму, очищення від накопичених за багато років помилок та урахуванням тих завдань, які висуває сучасність. Не варто розглядати нюанси, штрихи, мелодичні й артикуляційні ліги в редакціях як нав'язування виконавцям — це лише варіанти прочитання тексту, які відрізняються своєю логікою і мають допомогти розвивати у молодих виконавців смак до творчості.

Ключові слова: валторна, конструкція інструменту, концерт, виконавські засоби, редакція, інтерпретація, моцартознавство.

Bondarchuk Volodymyr Ivanovych, Acting Professor, People's Artist of Ukraine, Lecturer at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Writing history and review of editions of the Horn concertos by Wolfgang Amadeus Mozart

Research objective is to explore the issue of editorial influence on the performance practice of horn concertos and chamber works by W. A. Mozart. **The methodology** is based on historical, source-critical, systemic-analytical, comparative, and textological methods. **The scientific novelty** lies in identifying editorial layers introduced into the horn parts of Mozart's concertos through an investigation of the history and practice of their emergence. **Conclusions.** W. A. Mozart's concertos demonstrate the level of performing mastery of the time, which continues to be a source of pride for generations of horn players. These works establish the characteristic foundation of the instrument's sound — its lyrical quality — and for the first time, lay out the key principles for utilizing the horn's technical and expressive capabilities. Editorial versions, as one of the forms of interpretation, are generalizations based on performers' interpretations. For every professional performer, interpretation is a long process of studying the works, traditions, and styles of the era. Prioritizing one editorial version over another is a mistaken approach, as each new edition represents a stage in the understanding of Mozart's horn concertos, each one serving specific goals, partly dictated by the demands of the time, and each with its own internal logic. A high-quality edition is characterized by the clarity of its objectives and the logical consistency of its intentions, which stem from the music itself. Any changes or additions made on behalf of the composer are not indicators of a highly professional edition. The editor's primary goal should be the preservation of the composer's original intent, the correction of errors accumulated over the years, and consideration of the challenges presented by the present day. Nuances, articulations, melodic and phrasing markings in editions should not be seen as imposing a specific performance — they are merely interpretive options that differ in logic and are intended to help young performers develop a creative sensibility.

Key words: horn, instrument construction, concerto, performance techniques, edition, interpretation, Mozart studies.

Вступ. В. А. Моцарт представник Віденської класичної школи, співзасновниками якої були Йозеф Гайдн, Крістоф Глюк і вершиною якої став Людвіг Бетховен. Моцарт написав багато творів, серед яких й 40 концертів для різних інструментів з оркестром, зокрема 4 концерти для валторни. Першу сторінку в історії класичного репертуару для валторни відкривають концерти, написані в другій половині XVIII століття. Будь який видатний твір для духових завжди є відображенням певного періоду в розвитку інструмента та виконавського мистецтва. Але в концертах Моцарта для валторни є те, що ставить їх на особливе місце в історії валторнової літератури.

Актуальність теми дослідження полягає у виявленні авторських композиторських засобів звучання валторни, які ставлять концерти Моцарта на щабель вище інших його сучасників. Хоча перші кроки валторни в якості концертного інструмента відбуваються в творчості А. Вівальді, І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, але дійсний її розквіт пов'язаний з творчістю саме Віденських класиків, й зокрема Моцарта.

Мета дослідження – прослідкувати історію написання валторнових концертів Моцарта та відзначити особливості їх редакцій та виконавських інтерпретацій.

Наукова новизна – вперше прослідковані та відзначені редакційні привнесення у валторнових партіях концертів Моцарта.

Виклад основного матеріалу. Вольфганг Амадей Моцарт (хрещений як Йоганн Хризостом Вольфганг Теофіл Амадей Моцарт) народився 27 січня 1756 року в місті Зальцбург, розташованого у підніжжі Альп. Жителі Зальцбурга кажуть, що там дня не буває без дощу. І в цьому дощовому місті судилося народитися Моцарту – найбільш сонячному із музикантів класичної епохи. Його музика ніби залита сонячним світлом і тільки інколи темні, трагічні спалахи вриваються в це світле царство радості. Життя Моцарта було коротким: він помер 5 грудня 1791 року, не доживши до тридцяти шести років. Його творча обдарованість проявилася надзвичайно рано: з чотирьох років він вже створював музичні твори, а в підлітковому віці був чудовим майстром виконавцем [3]. Дитинство Моцарта було променистим: люблячі

батьки, сестра, світ звуків, до яких він був залучений від самого народження. Маленького Вольфганга любили всі, хто його знав. Атмосфера любові і щастя радісним світлом осяяла дитинство Моцарта, і це світло світиться в його музиці до самого кінця, не дивлячись на те, що, радісне в дитинстві, життя Моцарта в подальшому було шляхом важкої праці, боротьби за існування, злиднів, важких розчарувань, шляхом, що виснажили його сили і привели до ранньої могили.

Моцарт був глибоко віруючим. Значна релігійність панувала в сім'ї його батьків. Завжди перед артистичною поїздкою за кордон батько просив свого друга відслужити месу в тій чи іншій церкві, щоб Бог дарував їм успішний переїзд, щоб ніхто не хворів, щоб якісно пройшли гастрольні поїздки. Така ж віра була і у Вольфганга, він в кожному листі просив матір або сестру помолитись за нього, щоб Бог допоміг вдало завершити розпочату роботу і ця віра з роками ставала більш глибокою. З роками Моцарт багато роздумував про відношення до трагічного кінця, який чекає всіх, і ось як описує своє бачення цього в листі до батька у 1787 році: «Так як смерть по суті своїй є кінцева ціль нашого життя, то за останні два-три роки я настільки освоївся з цим дійсним, кращим другом людини, що її образ не є для мене чимсь жахливим, а і навпаки – досить багато заспокійливого і втішного. Я дякую Богові, що він послав мені щастя і дав можливість пізнати Його, як ключ до нашого істинного душевного щастя. Я ніколи не лягаю в ліжку, не подумавши про те, що, можливо, не дивлячись на мою молодість, на другий день я не буду існувати. І однак ніхто, хто знає мене, не може сказати, що я жив насупленим чи сумним. І за це щастя я кожен день дякую Всевишньому і від душі бажаю Його всім своїм близьким» [8, с. 31]. Для Моцарта музика була таким же звичайним та інстинктивним, як саме дихання. Легкість, досконалість творчого процесу дозволяли йому височіти над життєвими проблемами, він знаходив час насолоджуватися більярдом і танцями, любив та тримав домашніх тварин: канарейку, шпака, собаку, а також коня.

З розвитком інструментальної музики в той час на перший план виходить темброва індивідуальність інструмента, що спри-

яла формуванню конструкції валторни та виконавських прийомів гри. Заслуга в здійсненні інструментальних винаходів багато в чому належить виконавцям того часу. Ім'я одного з них – Антон Гампель (1711–1771). Інструмент до А. Гампеля історики називали трубою в формі валторни. Валторна і труба були схожі, виконавці суміщали гру на даних інструментах, використовували однакові мундштуки, що вказувало на співпадіння виконавських апаратів та прийомів гри. З винаходом Гампеля однорідність цих інструментів була подолана. В чому ж був винахід майстра? Він опустил розтруб до низу, праву руку розмістив у розтрубі, що дало характерну для звука валторни м'якість. Вдосконалив конструкцію інструмента, який став називатися інвенційною валторною. За валторною закріпилися середні строї (D, Es, E, F), які відповідали характеру звучання, установився діапазон інструмента. Винайдений Гампелем спосіб хроматизації звукоряду натуральної валторни шляхом закритих звуків, відкрив можливість заповненню пустот натурального звукоряду, що дало можливість розкрити нові якості валторни в середньому регістрі. Щоб закріпити свої винаходи Гампель пише працю «*Lectio pro cogni*» («Лекції для валторністів»), яку можна вважати першою валторною методикою [5, с. 90]. Поступово на основі неї почнуть формуватися валторнові школи та виконавські методики. Таким чином, винаходи Гампеля сприяли прогресу інструмента, а також розвитку валторнового виконавського мистецтва, розквіт якого в другій половині XVIII століття увінчався народженням великої кількості творів (більше 30), що ввійшли до скарбниці валторнової літератури. Серед них – також й концерти для валторни Моцарта [5].

Захоплюючись красою концертів, надзвичайною співучістю, ліричністю концертів, ми не думаємо над тим, звідки Моцарт так добре знав валторну, – геніальність композитора для нас поза сумнівами. Але в одному з листів до батька Вольфганг жаліється: «помиляються ті, хто думає, що моє мистецтво дається мені легко...» [7, с. 79]. Не випадково Моцарт не відокремлює виконавця від концертів, майже в усіх рукописах зустрічаємось ми з іменем Зальцбургського валторніста Ігнатца Лейтгеба

(1745–1811), за проханням якого були написані всі концерти для валторни. Ніхто із виконавців того часу не міг похвалитися такою кількістю музики, написаною для нього великим Моцартом, також ніхто не міг похвалитися кількістю легенд, навколо імені виконавця. Вперше про прохання Лейтгеба написати концерт ми дізнаємося із листа Леопольда Моцарта до сина від 1 грудня 1777 року: «...пан Лейтгеб, який купив молочну лавку в передмісті Відня розміром як раковина молюска, обіцяв повернути мені борг вчасно, а тебе просить написати концерт...» [8, с. 31]. Це прохання Моцарт не залишає без уваги, правда, робота не була завершена, перший концерт так і залишився в чернетках. Тепер дослідниками він позначений № Zero. Повертаючись назад, слід зазначити, що Моцарт і Лейтгеб – зальцбуржці, Моцарт народився в Зальцбурзі, Лейтгеб – служив в придворній капелі. Лейтгеб був другом сім'ї Моцартів, тому в сімейній переписці ми не одноразово зустрічаємо ім'я валторніста. Ось і тепер прибувши в березні 1781 року до Відня Вольфганг зустрів старого друга Лейтгеба і як підсумок – через декілька днів композитор написав «Концертне рондо» (К. 371). Характеризуючи цей твір, дослідники наголошують на його схожості з відомими фрагментами концерту № Zero. Вони рахують, що рондо могло стати його фіналом. Тим не менш «Концертне рондо» і до сьогодні існує як самостійний твір.

Про Моцарта згадують: «Ніколи Моцарт під час своїх розмов чи занять не був так мало схожий на геніальну людину як тоді, коли писав свої твори. В такий час він не тільки розмовляв не уважно і збивався, але також безперервно жартував. При цьому здавалось, що йому подобається протиставляти божественні ідеї своєї музики звичайним буденним думкам і розважатися іронічними жартами» [7, с. 106]. Свої жарти він записував на полях рукописів концертів для валторни, які присвячував своєму другу Ігнатцу Лейтгебу.

Концерт № 1 D-dur (К. 412 та 514) 1781 р. складається з двох частин «Allegro», що, можливо, були задумані як окремі концерти, жоден з яких не був завершений. Відсутність повільної частини в 1-му концерті не означає, що така частина зовсім не

планувалася. Скоріше за все, вона ще не була почута композитором. Посилаючись на деякі деталі дослідники рахують, що взаємозв'язок двох частин, з яких складається перший концерт, є сумнівним. Схоже на те, що частини являють собою експеримент, про що свідчать ескізність тем і технічних пасажів, малі розміри частин, відсутність контрастів, відчувається спроба знайти звучання середнього регістру, пошук характерних тем і технічних можливостей. Не залежно від того, чи розраховував композитор на зв'язок цих частин в одному концерті, виконавці об'єднали їх в Концерт № 1.

Концерт № 2 Es-dur (К. 417) 1783 р. був написаний через 2 роки після Першого концерту з присвятою старому другу Лейтгебу, який став володарем твору, де в першій частині, *Cantabile* другої і мисливських фанфарах третьої виконавець міг дійсно показати себе. В концерті відчувається хитання Моцарта між двома виконавськими напрямками – віртуозним і ліричним. Існуючі до сьогоднішнього дня, ці два напрямки мають своїх яскравих представників. Другий концерт привертає увагу як одних, так й інших, в підсумку кожен демонструє різне прочитання та інтерпретацію концерту: у Д. Брайна та П. Дамма – віртуозне виконання, у В. Буяновського – ритмічна точність, у В. Полеха – вокальна, співуча манера з м'якою атакою та пластичністю переходів, що підкреслює багатство музичного матеріалу концерту і багатогранність можливостей валторни.

Концерт № 3 Es-dur (К. 447) 1783 р. завжди був цікавим для дослідників. Вони вважали, що концерт міг бути написаним для іншого виконавця, але подібне припущення не надто переконливе, оскільки Третій концерт по своєму характеру ближче всього підходить до виконавської індивідуальності Лейтгеба. Моцарт створив концерт ліричним, витримавши в цьому характері всі частини. Виконавці часто вважають 3-й концерт найбільш доступним із-за відсутності складних технічних пасажів та завдяки середньому регістру, в якому написаний весь твір. Музиканти того часу, що грали на натуральних валторнах, мали достатні технічні труднощі під час гри в середньому регістрі, де для відтворення багатьох нот використовувалися закриті

звуки. В третьому концерті розкрилось темброва особливість середнього регістру валторни та вокальний характер тематичного матеріалу. Композитор не поставив точної дати написання, але дослідники вважають, що це 1783 рік. За період між датами створення 3-го та 4-го концертів, Моцарт написав 12 дуетів для валторни (К. 487).

Концерт № 4 Es-dur (К. 495) 1786 р. був написаний Моцартом у 1786 році. «Якщо в кожному попередньому творі Моцарта для валторни ми бачили пошук нових виразних можливостей інструмента, то в Четвертому концерті втілювалося все характерне для валторни, знайдене композитором раніше. Вся попередня робота велась для того, щоб виник концерт, досконалий по формі, характеру тем, їх розвитку, в якому максимально використаний діапазон і виразні можливості валторни. Підводячи звіт спільної роботи, композитор вносить останній і найбільш значний концерт в свій каталог, назвавши його «Концертом для Лейтгеба» [3].

Першим великим твором, написаним вслід за «Концертом рондо», вважається Квінтет для валторни і 4-х струнних (скрипка, два альти і віолончель К. 407). Його також можна назвати концертом для валторни та скрипки. В історії валторнової літератури вже були приклади змагання цих двох інструментів – це Бранденбургський концерт № 1 І. С. Баха. В першій частині квінтету використання Моцартом гамоподібних пасажів сприяє органічному поєднанню мелодії та технічних прийомів. Валторна та скрипка поставлені в рівні умови, у 2-й частині вони вже змагаються в проведенні мелодичної лінії. Зауважимо, для валторни це одна з перших мелодично розкритих частин. За рахунок використання Моцартом (точніше сказати, Лейтгебом) звуків, які не входять до серії звуків, що беруться на натуральній валторні, у 2-й частині квінтету з'явилося звучання середнього, раніше мало використовуваного виконавцями регістру. Фінал в квінтеті – це ніби повторення «Концертного рондо», не зовсім характерного для звучання валторни. Квінтет написаний в 1782 році та названий композитором «Лейтгебів квінтет».

В концертах Моцарта валторна утверджується як сольний інструмент. Ці твори являються класичними взірцями вал-

торнового концерту, в яких закладаються основні принципи використання можливостей інструмента. Знайдена фактура викладення, характер тем, що відповідають тільки валторні. В концертах вперше використовується органічна єдність віртуозності й наспівності, великим планом показаний звук інструменту. Концерти яскраво демонструють рівень виконавської майстерності того часу. В них проявилися кращі риси моцартовського концертного стилю. Потрібно відмітити, що в побудові концертів і характерах музичних тем є багато спільного, всі вони (за виключенням 1-го D-dur) написані в тональності Es-dur і являють собою тричастинний симфонічний цикл. Перші частини написані в формі сонатного Allegro, мають подвійну експозицію (спочатку у виконанні оркестру, а потім – соло інструменту в супроводі оркестру). В кінці першої частини концертів Моцарта (окрім 1-го та 2-го концертів) як правило має бути каденція, яка носить характер імпровізації, що є особливістю моцартовського класичного концерту. Другі частини концертів – повільні, співучі написані в темпі Andante (окрім 1-го концерту, в якому ця частина відсутня), як правило в тричастинній формі. Середнім частинам Моцарт надає характер романсу або елегії та, на відміну від перших частин з контрастною тематикою, тут частіше зберігається єдність настрою і відчувається вплив вокальної музики. Це лірична ідилія, яка підкорює своєю красою та духовністю. Фінали концертів написані в формі рондо, де Моцарт вільно по черзі використовує оркестр і соліста, отримує задоволення від краси звучання валторни. Всі фінали концертів для валторни – швидкі, легкі, в чіткому ритмі, в характері радісного збудження та в розмірі 6/8. Концерти для валторни з оркестром Моцарта надають можливість виконавцю проявити найкращі якості музиканта – артистичність, художню виразність, інтелект, смак та віртуозність. Валторна в концертах Моцарта проявляє себе як сольний інструмент, вперше використовується органічна єдність віртуозності й наспівності, великим планом показаний звук інструмента. Концерти демонструють рівень виконавської майстерності того часу, яким пишається не одне покоління валторністів. В них знайдена характерна основа звучання інстру-

мента – співучість та вперше закладені головні принципи використання технічних і виразних можливостей валторни.

Історія створення концертів не обмежується тільки історичними фактами і датами. Сьогодні ми вже можемо говорити про історію інтерпретації та про історію створення редакцій концертів. Чим далі від нас час написання концертів, тим більше з'являється нюансів в їх прочитанні. Все частіше свої інтерпретації виконавці будують на глибокому вивченні епохи, виконавських традицій та технічних можливостей інструмента XVIII ст. Характеризуючи те чи інше прочитання, стає недостатнім говорити лише про зовнішні почуті розбіжності. Завдання полягає у визначенні причин, які викликали ці розбіжності. Розуміння суті основи інтерпретації – ось що стає головним.

Питання інтерпретації одне із самих проблематичних у виконавстві. Найбільш гостро вони стають при зверненні до творів композиторів XVIII ст., чиї нотні записи мають лише натяки на те, як потрібно їх виконувати. Можливо, у XVIII столітті для виконавця достатньо було і «нагадування», багато визначало мистецтво імпровізації. Композитор, не зв'язуючи виконавця багатьма позначками, давав йому право на співавторство. До того ж, виконавець не міг зіграти інакше ніж було прийнято, інакше ніж вимагав час, конструкція інструментів та техніка гри.

Але час йшов вперед, змінювалися розуміння і звички епохи Моцарта, наприклад: трансформувалися метр і динаміка, змінилися прийоми гри, конструкція інструментів, сприйняття звучності. Серед цих змін кожен раз необхідно було знайти єдино вірний шлях до інтерпретації музики XVIII ст., поєднати традиції минулого часу з закономірностями нової епохи. Це нелегке завдання кожен раз брали на себе редактори. Редакції, як одна із форм інтерпретації, звичайно носять узагальнюючий характер і складаються на основі виконавських інтерпретацій. В кожного професійного виконавця інтерпретація – це довгий процес вивчення творів, традицій і стилів епох. Прикладом може служити звернення до рукописів та історичних документів XVIII ст. – таких, як «Скрипкова школа» Леопольда Моцарта (для вивчення особливостей виконання орнаментики) або «Дос-

від керування гри на поперечній флейті» Йоганна Іоахима Кванца (для коректування темпових позначень).

Звернення до XVIII ст. допоможе в практичному вивченні виконавцями можливостей натуральної валторни, тогочасних прийомів гри, пізнанні звучання, яке відрізнялося красою специфічного характеру, а також зовсім іншою динамічною шкалою та особливостями артикуляції. Тільки так складалася історія інтерпретації, в якій з'єднувалось минуле і теперішнє, авторський задум і потік незупинних нових тлумачень, нових виконавських здобутків. Напевно тому й існують Моцарт Брейна, Моцарт Полеха, Моцарт Буяновського, Моцарт Дамма. Для кожного робота над концертами була важливим етапом їх творчої діяльності. Для розуміння авторської думки кожен виконавець йшов своїм шляхом: Денніс Брейн – через звернення до натуральної валторни, її можливостей і особливим прийомам гри, Валерій Полех через здійснення редакцій всіх концертів з послідуємим їх виданням, Віталій Буяновський – через організацію циклів концертів з виконанням творів Моцарта для валторни в один вечір, Петер Дамм – через проведення семінарів присвячених творчості Моцарта для валторни і обговоренню виконавських проблем. За приблизно 240 років, що пройшли з часу написання Моцартом концертів для валторни, з'явилося порівняно не багато їх редакцій. Вони з'являлися лише на визначених етапах розвитку виконавського мистецтва, відмічаючи кожен новий крок в досягненнях виконавцями розуміння музики Моцарта. Їх поява була необхідною потребою педагогічного процесу. Автори ставили перед собою чітко визначені цілі – допомогти молодому поколінню виконавців у вивченні концертів уникнути помилок, виховати добрий виконавський смак.

Встановлювати пріоритети тих чи інших редакцій було б помилково, оскільки кожна нова редакція є етапом в пізнанні концертів Моцарта для валторни, кожна переслідує визначені цілі, частково викликані вимогами часу, кожна має свою логіку. Тим не менше, є ознаки, які відрізняють якісну редакцію від невдалої. Будь-яка якісна редакція характеризується ясністю поставлених завдань, логічністю її задумів, які впливають з

самої музики. Всякі внесені зміни, дописи за композитора не є показником високо професійної редакції. Тут доречно згадати про існуючий варіант редакції концерту № 3. В Радянському союзі він був надрукований під редакцією професора Московської консерваторії Антона Івановича Усова (1895–1979). У виданні не важко помітити вільне поводження редактора з текстом: вільні темпові зміни, створені чотири такти вступу до другої частини, добавлені в партію соліста тематичні фрази оркестрових голосів.

Початок редакцій і перекладів концертів Моцарта для духових інструментів було покладено Анрі Клінгом (1842–1918). Досвідчений музикант, професор Женевської консерваторії, диригент і композитор, автор школи для валторни, А. Клінг став одним із перших редакторів і авторів перекладу концертів Моцарта для валторни і фортепіано. Свої редакції Клінг базував на раніше виданих матеріалах І. Андре, які датуються початком XIX ст. Андре – сучасник Моцарта – використовував безпосередньо рукописи композитора, але не дивлячись на це, йому не вдалося уникнути помилок, які відповідно повторив й Клінг. Це стосується концерту № 4 (KV. 495), редакція якого по сьогоднішній день відома в двох варіантах. Перший варіант – скорочений, був виданий Клінгом на основі вже виданої партитури І. Андре в 1802 році. Через декілька років він видав нову, повну редакцію, яка базувалася на іншому джерелі. Річ у тому, що єдиним власником повного тексту концерту № 4 для валторни був тільки І. Льюйтгеб. Андре мав лише фрагменти і копії рукописів, які він все ж таки видав у 1802 році зі скороченнями. Повний текст концерту випустив Льюйтгеб у 1803 р., скооперувавшись з одним із Віденських видавництв, і цей матеріал став заміняти редакторам зниклий рукопис концерту. Ним скористався Клінг, створюючи свою нову редакцію, а також видавництво «Breitkopf & Hartel», коли випустило повне зібрання творів В. А. Моцарта в 1881–1905 роках.

Переклад чотирьох концертів та Концертного рондо для валторни і фортепіано, зроблених Клінгом, є цінним матеріалом в педагогічній і виконавській практиці. Значення праць Клінга

визначається фактом їх визнання валторністами всього світу. Його переклади зроблені в 80-х роках XIX ст. та пройшли випробування часом. По сьогоднішній день свої виконавські варіанти багато валторністів будують на його редакціях.

Нове прочитання концертів Моцарта виникає відповідно до нових запитів часу, редакції базуються на основі наукових досліджень з історії музики XVIII століття, вивченні та аналізу виконавських традицій видатних валторністів світу, аналізу великої кількості грамзаписів, що з'явилися в XX столітті. Але головним для редактора має бути збереження авторського задуму, очищення від накопичених за багато років помилок та урахуванням тих завдань, які висуває сучасність. Стосовно нюансів, штрихів, мелодичних і артикуляційних ліг в редакціях, то не треба їх розглядати як нав'язування виконавцям – це лише варіанти прочитання тексту, які відрізняються своєю логікою і мають допомогти розвивати у молодих виконавців смак до творчості. «Великим внеском у моцартознавство було видання в Мюнхені німецьким валторністом Гансом Піцкою книги «Das Horn bei Mozart». В ній представлено колекцію факсиміле концертів Моцарта для валторни. Подібна публікація дає фахівцям можливість вивчення оригінальних текстів концертів та відкриває широкий небокрай пізнання матеріалу і його нового прочитання. Дякуючи цій книзі, стало можливим вказати на присутні розбіжності в різних редакціях» [6].

Висновки. В завершення огляду редакцій творів Моцарта для валторни потрібно сказати, що кожна робота є цінним матеріалом, що об'єднує в собі виконавський досвід декількох поколінь валторністів. Твори Моцарта можуть бути легкими для читання, але вони надзвичайно важкі для виконання. Найменша неточність спотворює їх. Основою музики Моцарта є мелодія – ясна, проста, виразна, що легко запам'ятовується. Але прості мелодії Моцарта, що легко запам'ятовуються, є складними для виконання. В його музиці багато прикрас, хроматизмів, форшлагів, затримань які допомагають розкрити зміст та характер творів, написаних для різних інструментів, які потребують чіткої та виразної вимови без поспіху та метушні. Виконуючи твори

Моцарта, ми не повинні робити їх схожими на старовинні, але особливості виконання музики XVIII століття мають враховуватись. Якщо ознайомитися з оригіналами його творів, ми побачимо наскільки точним він був у записі виконавських вказівок, як уважно виписував знаки артикуляції, темпи, динаміку та довжину форшлагів, особливо в оркестрових партіях концертів. Слід звернути увагу на звучність виконуваного твору, оскільки вона може бути не тільки тихою й гучною, а й мати величезну кількість барвистих відтінків: бути світлою й темною, густою й прозорою, важкою й легкою, м'якою й різкою, ніжною й суворою, матовою й іскристою, мокрою й сухою, об'ємною й плоскою, чорно-білою й барвистою. Все це потрібно почути і полюбити, полюбити і мати можливість передати на інструменті.

Моцарт не любив, коли його музику виконували занадто швидко. За свідченнями сучасників, він ні на що так не скаржився, як на гру його творів в перебільшених темпах. В одному з листів до батька він писав: «Набагато легше зіграти твір швидко, ніж повільно. У швидкому темпі не візьмеш кілька звуків і ніхто не помітить. Але що в цьому хорошого? При швидкій грі можна змінювати текст, як в лівій, так і в правій руці, і цього ніхто не почує й не побачить, але хіба це добре?» [4, с. 158]. «Найважливіше, найнеобхідніше, найважче в музиці це темп. Всі здивовані, що я граю завжди строго в темпі. Пристрасті, якими б вони не були, треба виразити так, щоб вони не викликали негативу – музика завжди повинна залишатися музикою, – говорив Моцарт. Завдання виконавця полягає в тому щоб зіграти твори в належному темпі, всі ноти, форшлагі передати як написано, з належним смаком і виразністю так, щоб можна було подумати, що це написав той, хто виконує» [4, с.158].

Тож, мистецтво Моцарта актуальне й до нині, бо воно розвивається разом із життям виконавців протягом поколінь.

Моцарт прожив дуже коротке і важке життя, але його музика завжди пронизана сонцем і любов'ю до життя, вона допомагає нам виховувати смак, інтелект та відчуття прекрасного.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Караиванов С. Концертите за валдхорна на Йозеф Хайдн и Волфганг Амадеус Моцарт. Пловдив: Академия за музикално и танцово изкуство, 2000. 154 с.
2. Соболев Г. Техніка гри на валторні. Навчальний посібник. Донецьк, 1997. С. 101–104.
3. Abert H. W. A. Mozart. New Haven: Yale University Press, 2007. 1515 p.
4. Jahn O. W. A. Mozart. Bd. II. Leipzig. 1907.
5. Morley-Regge R. The French horn. London, 1973. V. 5. 222 p.
6. Pizka H. Das Horn bei Mozart. Мюнхен, 1980. 276 p.
7. Schuler Gyurgy. Ha Mozart naplyt vezetett volna. Budapest: Corvina Verlag. 1967, 128 p.
8. The horn call. Journal of the international Horn Society. USA. April 1993, Vol. XXIII, №2.

REFERENCES

1. Karaivanov, S. (2000) Kontsertite za valdhorna na Jozef Haydn i Wolfgang Amadeus Mozart. Plovdiv: Akademia za muzikalno i tantsovo izkustvo. 154 s. [in Bulgarian].
2. Sobolev, H. (1997) Tehnika gry na vartorni. Navchalniy posibnyk. Donetsk. S. 101–104. [in Ukrainian].
3. Abert, H. (2007) W. A. Mozart. New Haven: Yale University Press. 1515 p.
4. Jahn, O. (1907) W.A. Mozart. Bd. II. Leipzig.
5. Morley-Regge, R. (1973) The French horn. London. V. 5. 222 p.
6. Pizka, H. (1980) Das Horn bei Mozart. Мюнхен. 276 p.
7. Schuler, G. (1967) Ha Mozart naplyt vezetett volna. Budapest: Corvina Verlag. 128 p.
8. The horn call. (1993) Journal of the international Horn Society. USA. April 1993, Vol. XXIII, №2.