

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕ – СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА  
КАФЕДРА ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Специальность 5А150702 инструментальное исполнительство  
(оркестровые, духовые инструменты)

**Ерниязов Айдос Базарбаевич**

**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

«Методика исполнения концертов для валторны с оркестром  
В.А.Моцарта»

Научный руководитель:

Старший преподаватель -

Вафоев Миржон Мардонович

ТАШКЕНТ 2016

# Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. История возникновения и развития валторны от глубокой древности до момента создания концертов для валторны В.А.Моцарта</b> .....	8-14
<b>Глава 2. Инструментальное творчество В.А.Моцарта</b>	
2.1 История создания концертов .....	15-30
2.2 Редакции концертов .....	31-40
<b>Глава 3. Разбор концертов</b>	
3.1 Концерты В.А.Моцарта в исполнении величайших мастеров прошлого и современности .....	41-47
3.2 Исполнительский анализ концертов .....	48-80
<b>Заключение</b> .....	81-82
<b>Список литературы</b> .....	83

# Введение

Более трёх веков бытования валторны в художественной практике закрепили за ней прочное положение одного из ведущих инструментов в сольном, оркестровом и камерном исполнительстве. Пройдя длительную эволюцию от простого охотничьего рога до универсального инструмента широчайших выразительных возможностей, валторна получила на этом пути блистательное воплощение в творчестве великих композиторов прошлого и настоящего, обрела выдающихся, всемирно известных исполнителей-виртуозов, став активным участником концертной жизни, а также предметом исторических, музыкально-педагогических исследований.

**Актуальность проблемы** изучения концертов Моцарта обуславливает возрастающая потребность исследования данной темы на русском языке. Более полувека развивается в странах СНГ и России самостоятельная ветвь прикладного музыкознания – история и теория исполнительства на духовых инструментах, в Западной Европе она в общих чертах сформировалась ещё ранее. Однако среди множества работ, посвящённых концертам для валторны В. А. Моцарта, до настоящего времени на русском языке, по сравнению с иностранными языками, имеется небольшое количество трудов. Много материала можно найти на английском, немецком и других западноевропейских языках.

В настоящее время в сфере исполнительства на валторне продолжается процесс накопления практического опыта, обогащения репертуара, также продолжается процесс в научно-методической сфере, что позволяет сказать о прогрессивности воздействия этого хода развития на воспитание новой генерации отечественных валторнистов. Нет сомнения в том, что продуктивность данного процесса не может обойтись без дальнейшего комплексного выявления и анализа закономерностей в области теории и практики игры на валторне, без определения содержательности выразительных возможностей инструмента, стилистики и интерпретации валторновой музыки. И здесь особое место должно принадлежать серьёзному изучению лучших художественных образцов валторновой литературы разных эпох, в том числе сочинений для валторны композиторов венской классической школы, которые прошли испытание временем и заняли достойное место в репертуарном багаже исполнителей-валторнистов.

**Цель исследования:** показать значимость концертов при воспитании валторнистов и заложении основы исполнительства классического концерта. Исполнение музыки классицизма – показатель не только уровня исполнительской техники, но и уровня художественной культуры, мастерства современного валторниста, реализуемых им на основе индивидуальной интерпретации, стилистики нотного текста, классических звуковых форм, эстетики музыкального языка и, конечно, художественно-образного видения и творческой фантазии. Стало быть, современный исполнитель, кроме владения всем арсеналом исполнительских и выразительных средств и приёмов, должен изучать и понимать законы построения музыкальных произведений далёких нам эпох, постигать секреты их исполнительской «расшифровки» и, в конечном счёте, правильно и стилистически оправданно доносить авторский замысел до слушательской аудитории. Вместе с тем интерпретация музыки

прошлых эпох открывает путь к новым исполнительским решениям и поискам, так или иначе связанными как с творчеством конкретного композитора и исполнителя, так и с конкретной исторической эпохой. Исторический опыт показывает, что во всех случаях содержание «ретроспективных» произведений раскрывается по-разному в зависимости от художественной индивидуальности и исполнительского почерка музыканта-интерпретатора. Не случайно выдающийся русский композитор и исполнитель А. Рубинштейн говорил, что «воспроизведение – новое творчество.... Великий артист всегда играет современника.... и делает музыку близкой современнику, знает его волнения». Всё это необходимое условие к качественному повышению непосредственно исполнительских результатов и как итог – дальнейшее обогащение художественной стороны игры. Другими словами – изучение произведений старинных мастеров при соответствующей направленности становится важным средством формирования ценных профессиональных качеств, таких, как интуиция, эмоциональная отзывчивость, музыкально-образное воображение и сопереживание, творческий порыв и т.п.

Сформулированная цель определила **задачи исследования:**

- 1) показать роль концертов при формировании исполнительского мастерства валторнистов.
- 2) показать концерты как средство эстетического воспитания валторнистов.
- 3) рассмотреть историю создания и историю интерпретации концертов.
- 4) изучить и теоретически обосновать методику исполнения.

**Объект исследования:** процесс музыкально-эстетического воспитания молодых валторнистов, обучающихся в академических лицеях, колледжах и ВУЗов.

**Предмет исследования:** концерты Моцарта при формировании исполнительского мастерства молодых валторнистов.

**Научная разработанность проблемы.** Данная тема освещалась в работах:

отечественных и зарубежных исследователей, посвящённых концертам для валторны с оркестром В.А.Моцарта (М.М.Вафоев, Л.Полех, А. Беленов).

**Источниковая база исследования:**

Достаточно глубоко проанализирована и раскрыта работа Л. Полех «История создания и интерпретации концертов для валторны с оркестром В.А.Моцарта». В своём труде Л.Полех рассматривает вопросы, касающиеся истории создания и редакции концертов. Детально разбирает некоторые моменты в редакциях концертов. В свою очередь А. Беленов предлагает историю использования валторны в период венской классической школы.

Мировое валторновое исполнительское искусство предстаёт сегодня как результат деятельности музыкальных поколений исполнителей-духовиков и педагогов, как результат истории с непрерывно изменяющейся с течением времени формой проявления, мироощущения и эстетикой музыкально-художественного восприятия. По мере изменений во времени эта исполнительская культура меняла свой стилистический и эстетический фон, особенно на стыке разных культурных эпох. Современное искусство игры на валторне постоянно обращается к прошлому, к его наследию и живой практике. Понять природу исполнительской культуры прошлого, в том числе и валторновой, - насущная задача исследователей, поскольку музыка в современном мире – могучее средство воспитания человека.

Обозначившиеся сегодня проблемы и закономерности музыкально-исполнительского искусства, а также законы диалектики художественного прочтения музыки и призвана раскрыть

искусствоведческая наука. Откликом на требование исполнительской практики стала данная научная работа. В её основе лежит исследование эволюции валторны в западноевропейской музыкальной культуре второй половины 18 века, изучение вопросов интерпретации сочинений для этого инструмента в эпоху венской классической школы.

Из обзора источников можно сделать **вывод:** в проанализированных книгах, статьях, пособиях подчёркивается важность концертов Моцарта в воспитании молодого поколения валторнистов, в формировании вкуса исполнения классического концерта.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что разработаны методические рекомендации в помощь молодым музыкантам.

# **Глава 1. История возникновения и развития валторны от глубокой древности до момента создания концертов для валторны В.А.Моцарта**

Историю развития валторны можно проследить со времён глубокой древности. В исследовании русского учёного Н.Привалова, посвящённого музыкальным духовым инструментам, предполагается, что наиболее древними амбушюрными инструментами следует считать большие **раковины** или раковинные рога, которые встречались среди утвари полинезийцев.

Для того, чтобы извлечь звук, играющий должен был вкладывать свои губы непосредственно в узкий конец такого рога и сильно дуть в него, пропуская сквозь сомкнутые губы. Специальных мундштуков эти рога не имели, что сильно затрудняло звукоизвлечение. На таком инструменте можно было извлекать только один звук и очень редко, путём **п е р е д у в а н и я** - один-два натуральных тона.

Со временем конструкция раковинных рогов претерпела изменения. Повысилось и качество изготовления их. Отверстие для вдувания воздуха

стали делать более удобным, постепенно приближая его форму к современному мундштуку.

Сама форма рога тоже изменилась. В первое время он представлял собой прямую трубку, немного расширяющуюся к концу. Постепенно конец трубки стали загибать, а в 12 веке появились инструменты (рога) круглой, изогнутой формы.

Изначально рога делались из дерева, рогов животных, слоновой кости. Позже стали применять стекло и металл (медь и серебро).

Родоначальником валторны является обыкновенный рог животного-турий или бычий. Однако название «валторна» впервые было присвоено большой длинной трубе, изогнутой в виде замкнутого круга. Для удобства сначала большую, длинную и изогнутую медную трубу стали сворачивать петлёй, затем спиралью и, наконец, в виде замкнутого круга. Последняя форма и получила название валторны.

Русское название «валторна» произошло от немецкого слова Waldhorn, что означает в переводе на русский язык лесной рог. В конце 17 века во Франции в результате усовершенствования инструмент получил цилиндрическую форму с конусообразным расширением в нижней части, оканчивающимся широким раструбом. Очень долгое время валторны были натуральными. Они не имели механизма, который позволял бы извлекать на них всю хроматическую гамму.



На них можно было извлекать от 2 до 16 натуральных звуков. Для получения других звуков валторны изготовлялись разных размеров. Валторны больших размеров изготовлялись для более низких строев, а меньших размеров для высоких строев. На каждом из этих инструментов можно было извлекать те же 15 натуральных звуков в соответствующей строе данного инструмента тональности.

Главным направлением в усовершенствовании валторны было стремление к её хроматизации. В 1750 году дрезденский валторнист А. И. Гампель предложил применение закрытых звуков с помощью особого положения руки исполнителя в раструбе инструмента: вставляя в раструб на разную глубину сложенные вместе пальцы правой руки, можно было добиться понижения натуральных звуков на полутон или тон.

Использование этого приёма в процессе игры потребовало изменения положения инструмента по отношению к исполнителю: раструб инструмента нужно было повернуть вправо вниз, в результате чего значительно смягчился её тембр.



Натуральная валторна  
с кронами до реформы А. Гампеля

Применение закрытых и приглушённых звуков значительно расширяло количественный объём звуков натуральной валторны и, по выражению А. Карса, «придавало ей несколько большую мелодическую и гармоническую гибкость, чем это было возможно при употреблении только открытых звуков».

Однако, необходимо отметить то, что этот приём далеко ещё не обеспечивал возможности получения всего хроматического звукоряда и на всем диапазоне, не говоря уже о том, что его никак нельзя признать вполне удовлетворительным. Кроме того, употребление закрытых и

приглушённых звуков не только нарушало единство звуковой окраски, но и не гарантировало чистоту их интонирования.

Поэтому можно предположить, что Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен и другие композиторы того времени едва ли имели возможность слушать свои произведения в подлинно высокохудожественном исполнении, какое стало возможным в нынешнее время, когда появились более совершенные инструменты.

В начале второй половины 18 века в инструмент стали вставлять различной величины добавочные трубки (кроны) в виде барабанок. Валторна такой системы (с вставными кронами) получила название инвенционной или машинным лесным рогом.

За основу инвенционной валторны бралась валторна высокого строя, чаще всего строя си-бемоль (in B-alto). Посередине трубка инструмента разрезалась, а концы её загибались во внутрь круга, параллельно друг другу. В эти концы вставлялись дополнительные трубки (кроны) разных размеров, которые соединяли разрезанную трубку и, одновременно, увеличивали её длину.

Исполнитель имел одну валторну и к ней комплект из 8-9 сменных кронов разных размеров. В зависимости от тональности исполняемого произведения музыкант должен был пользоваться соответствующим кроном. А при смене тональности играющий заменял во время пауз один крон другим. Изобретение переменных кронов и применение закрытых звуков явились важнейшими вехами на пути создания хроматической валторны.

Инвенционный крон имеется и у современных хроматических валторн под названием «общего крона», но только одного размера и

предназначается для подстраивания инструмента и для освобождения его от накапливающейся во время игры влаги.

До конца первой половины 18 века (Бах, Гендель, Скарлатти) употреблялись валторны в строе F, G, D, и C. Во второй половине этого же столетия стали появляться валторны в строе Es, E и A, а затем B-alto и B-basso (Моцарт, Гайдн, Бетховен).

Всем известно, что во времена написания концертов для валторны Моцартом в пользовании валторнистов были натуральные инструменты. Концерты в основном написаны для валторны строя «Es». По написанию 2, 3, 4 концерты написаны в си-бемоль мажоре, но звучат в ми-бемоль мажоре, так как валторна транспонирующий инструмент. Это считается самым звучащим регистром валторны.

В качестве концертного инструмента валторна начинает свои первые шаги в творчестве А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана. Однако её подлинный расцвет связан с творчеством венских классиков. Называться сольным инструментом валторна стала лишь со второй половины 18 века. Развитие инструментальной музыки в это время выдвинуло на первый план тембровую индивидуальность инструмента, что способствовало прежде всего формированию профессиональной конструкции валторны, формы мундштука, приёмов игры.

Заслуга в осуществлении требований эпохи во многом принадлежит исполнителям того времени. Одним из ярких представителей является Антон Гампель (1711-1771). Его открытия привычным стало называть реформой, подчас не вникая в их суть, а прогрессивность их, тем не менее, очевидна. Инструмент до Гампеля историки называют трубой в форме валторны, ввиду множества их совпадений. Валторна и труба имели одинаковую мензуру; исполнители, которые совмещали игру на обоих

инструментах, использовали одинаковые мундштуки, что во многом определяло совпадение исполнительских аппаратов и приёмов игры.

Благодаря открытиям Гампеля подобная недифференцированность инструментов была преодолена. Расположение правой руки в раструбе, что также считается находкой А. Гампеля, дало столь характерную для звука валторны мягкость. Усовершенствованная им конструкция инструмента, известная как инвенционная валторна, получила название COR-SOLO и утвердилась повсеместно. Как наиболее характерно звучащие строи за сольной валторной закрепились средние строи D, Es, E, F. Установился и диапазон инструмента. Разработанный Гампелем способ хроматизации натурального звукоряда валторны, известный как «техника закрытых звуков», открыл возможность равномерного использования диапазона. Найденные приёмы игры способствовали заполнению пустот натурального звукоряда, а следовательно, и звучанию самого выразительного и красивого среднего регистра инструмента, что дало возможность раскрыться многим новым качествам валторны.

А. Гампель создал труд «Lectio pro corni» (лекции для валторнистов), который можно назвать первой валторновой методикой. Этим трудом он закрепляет свои открытия. Постепенно на её основе начнут складываться исполнительские направления, формироваться валторновые школы.

Таким образом, открытия А. Гампеля способствовали прогрессу не только самого инструмента, но и валторнового исполнительского искусства, расцвет которого во второй половине 18 века ознаменовался рождением большого количества сочинений (более 30). Эти сочинения вошли в сокровищницу валторновой литературы, и среди них особое место занимают концерты для валторны с оркестром В. А. Моцарта.

## Глава 2. Инструментальное творчество

### В.А.Моцарта

#### 2.1 История создания концертов

Первую страницу в истории классического репертуара для валторны открывают концерты, написанные во второй половине 18 века В. А. Моцартом. В мировую музыкальную культуру В. А. Моцарт (1756-1791) вошёл как гениальный новатор европейского инструментализма. Его творчество открыло новую эпоху духовой инструментальной музыки.

Любое выдающееся произведение для духовых инструментов является отражением определённого этапа в развитии инструмента, поиска новых возможностей и исполнительского искусства. Но концерты для валторны В. А. Моцарта занимают особое место в истории валторновой литературы тем, что в них впервые найдена характерная основа звучания инструмента - певучесть, впервые заложены основные принципы использования технических и выразительных возможностей валторны.

У каждого поколения исполнителей и композиторов есть склонность к поискам и экспериментам при выявлении новых граней технических и выразительных возможностей инструмента. Но время показало, что успех произведения зависит не от присутствия в нём головокружительно сложных пассажей, сверхвысоких или низких нот, а от того, насколько рационально, с пониманием они используются, насколько учтены акустические и драматургические особенности звучания регистров и соблюдены закономерности в построении тем и технических пассажей, то

есть насколько выявлены те основные принципы использования возможностей инструмента, которые впервые так явно обнаруживаются в конце.

200 лет назад в Вене В. А. Моцартом было положено начало классическому концерту для валторны. Начинаясь «золотой век» натуральной валторны, на пороге которого рядом с великим композитором В. А. Моцартом стоял и талантливый исполнитель И. Лейтгеб.

Восхищаясь красотой концертов, необыкновенной певучестью, разнообразием красок, лиричностью трактовки инструмента, мы не задумываемся над тем, откуда Моцарт так хорошо знал валторну, - гениальность композитора для нас непререкаема. Однако в одном из писем отцу Вольфганг сетует: «...ошибаются те, кто думает, что моё искусство даётся мне легко...»

Не случайно Моцарт не отделяет исполнителя от концертов, почти во всех рукописях встречаемся мы с именем зальцбургского валторниста Игнаца Лейтгеба (1745-1811), по чьей просьбе написаны концерты. Никто из виртуозов того времени не мог похвастать таким количеством музыки, сочинённой для него великим Моцартом, так же никто не мог похвастать и количеством легенд, окружавших имя валторниста.

Кто же этот маэстро Лейтгеб, с кем ведёт беседу Моцарт на полях рукописей валторновых концертов? Заглянем в прошлое...

Игнац Лейтгеб – австрийский валторнист, родившийся в 1745 году в Зальцбурге. Свою карьеру музыканта он начал как скрипач в придворной капелле Зальцбурга. К моменту создания В. А. Моцартом концертов для валторны Лейтгеб был известен как валторнист-виртуоз, который выступает с сольными концертами в Париже и Милане, играя свои собственные сочинения.

Биография Лейтгеба таит самые неожиданные повороты. Такова была его судьба, которая, приподнося ему подарок, тут же не забывала посмеяться над ним. Великолепные концерты, написанные для него Моцартом,- и тут же на полях рукописей этих концертов - издевки и насмешки композитора. Карьера валторниста, которая сопровождалась хвалебной критикой,- и одновременно коммерческое предприятие, которое не столько принесло Лейтгебу доход, сколько бросило тень сомнения на его талант исполнителя. К моменту создания В. А. Моцартом концертов для валторны Лейтгеб был известен как валторнист-виртуоз, который выступает с сольными концертами в Париже и Милане, играя свои собственные сочинения.

Серьезное и курьезное в жизни Лейтгеба настолько переплелось, что окончательно запутало историков. Благодаря их стараниям Лейтгеб известен всего лишь как музыкант, совмещавший игру на валторне с торговлей сыром. Однако, современники гораздо уважительнее отнеслись к нему. В 1770 году в Париже в «Вестнике Франции» (Mercure de France) критика писала: «Лейтгеб был награждён нескончаемыми аплодисментами за свой превосходный талант... он исполнил два концерта с высочайшим мастерством, продемонстрировав абсолютно точную интонацию, что удивило знатоков. Его способность «петь» в Adagio бархатным звуком, уподобляясь голосу, очаровала слушателей... »

По письмам Леопольда Моцарта мы узнаем об успешных гастролях валторниста и в Милане в 1773 году: «Лейтгеб чрезвычайно популярен здесь. Он удивительно нравится всем, эрцгерцог хочет устроить его концерт».

Возможна, исполнительская карьера Лейтгеба не представляла бы для нас такой интерес, не будь она ознаменована концертами, написанными Моцартом по просьбе валторниста.

Лейтгеб постоянно одолевал Моцарта просьбами написать для него что-нибудь существенное. Это существенное возникало неожиданно, в редкие минуты отдыха композитора, которые он проводил в кругу музыкантов. В творческом общении возникали самые разнообразные замыслы. А обстановка этих встреч порой была самой непринуждённой: Лето. 1786 год. Вена. Моцарт среди друзей. Затеваётся игра – музыкальный кегельбан... На одной из страниц рукописи, где Моцарт оставил три из своих 12 дуэтов для валторны, находим следующую запись: «В. А. Моцарт, Вена 27 июля 1786 г. написаны во время игры в кегельбан». Некоторые участники этого весёлого кегельбана пытались сочинить дуэты тоже, как делал Моцарт, и поэтому в рукописи среди дуэтов написанных рукой Моцарта, мы встречаем чужой, совсем незнакомый почерк. Валторнисты, участники весёлой игры, незамедлительно пробовали исполнить только что написанное, а ошибки и диссонансы первого исполнения ещё больше веселили окружающих. Кто знает, может быть, создавая «секстет деревенских музыкантов» К. 522 (Деревенскую симфонию), Моцарт находился под влиянием шуток и бравад музыкального кегельбана. Интересная по замыслу «Деревенская симфония» поражает удивительной выдумкой композитора, тонкостью чувства юмора, которое выражается посредством валторн, изображающих картину веселья, незатейливой шутки. Не случайно, что вся соль шутки связана с валторнами. Возможно, и концерты для валторны были всего лишь музыкальными паузами в большой, напряжённой работе композитора. Был ли Лейтгеб рядом в момент рождения концертов, это не столь важно. Важно другое – влияние, оказываемое Лейтгебом на композитора, который, отталкиваясь от индивидуальных способностей валторниста, создаёт столь необычные для того времени концерты, по-новому раскрывающие природные качества инструмента.

Именно в концертах Моцарта раскрывается многообразие возможностей инструмента. Аллегро первых частей предъявляют ранее недостижимые технические требования, ставя валторну в один ряд со скрипкой. В Анданте вторых частей валторна поёт, уподобляясь человеческому голосу. Третьи части – рондо – это валторновая стихия – охота. И во всех частях царит необыкновенная глубина и в то же время лёгкость и стройность.

Впервые о просьбе Лейтгеба написать концерт мы узнаём из письма Леопольда Моцарта к сыну от 1 декабря 1777 года: «...господин Лейтгеб, который теперь приобрёл молочную лавку в пригороде Вены размером с раковину улитки, обещал вернуть мне долг вовремя, а тебя просит написать концерт...»

Моцарт эту просьбу не оставляет без внимания. Правда, работа не была доведена до конца, самый первый концерт так и остался в набросках. Теперь исследователями он назван концерт № Zero. На сегодняшний день не все фрагменты концерта найдены, в связи с чем очень трудно собрать необходимые сведения об этом сочинении. Сохранившиеся фрагменты находятся в музеях и коллекциях Берлина, Парижа и Праги.

С 1781 года по 1786 путешествия Моцарта по сравнению с предыдущими годами несколько сократились. Большую часть времени композитор проводит в Вене. Как мы помним, Лейтгеба заставила перебраться в Вену приобретённая им молочная лавка. Творческое сотрудничество Моцарта и Лейтгеба как раз укладывается в эти годы.

Возвращаясь немного назад, скажем, что Моцарт и Лейтгеб оба зальцбургцы. Моцарт родился в Зальцбурге, Лейтгеб служил в придворной капелле. Лейтгеб был другом семьи Моцартов, поэтому в семейной переписке мы часто встречаемся с именем валторниста.

Вот и теперь, по прибытии в марте 1781 года в Вену Вольфганг пишет отцу: «В первый же день встретил своего старого друга Лейтгеба...» И результат - спустя несколько дней композитором написано «Концертное Рондо» (K.371). Исследователи, характеризуя это произведение, отмечают его сходство с известными фрагментами концерта № Zero. Они считают, что рондо могло бы стать его финалом. Однако «Концертное рондо» по сей день существует как самостоятельное произведение.

Первое крупное сочинение- квинтет для валторны и 4-х струнных (скрипка, два альты и виолончель) K.407, последовавшее за «Концертным рондо», вполне можно назвать концертом для валторны и скрипки. История валторновой литературы до концертов Моцарта уже знала примеры соревнования этих двух инструментов. Ярким примером тому является Бранденбургский концерт № 1 И. С. Баха. Всегда ли выигрывала валторна, поставленная в условия подчинения и подражания возможностям другого инструмента? В смысле развития техники- почти всегда выигрывала, в смысле проявления собственной индивидуальности, характерности- проигрывала.

Певучий характер музыки квинтета сглаживает эти противоречия. Творчество Моцарта, тяготеющее к вокальному характеру, к лирической образности, благоприятствовало проявлению природы инструмента- певучести. Но помимо певучести как принципиальной основы звучания инструмента требовалось ещё множество нюансов в построении тем, их образности, наконец, в использовании регистров – всего того, что было бы свойственно только валторне. К этому композитор приходит не сразу.

Гаммообразные пассажи, использованные Моцартом в 1-й части квинтета, способствуют развитию певучей техники. Этот приём создаёт впечатление украшения, заполнения мелодии более мелкими длительностями, способствует органичному сочетанию мелодии и

технических приёмов. Иными словами, становясь тематически значимыми, технические пассажи перестают быть только приёмами.

Во 2-й части валторна и скрипка, поставленные в равные условия, уже соревнуются в проведении мелодической линии. Следует заметить, для валторны это одна из первых мелодически развёрнутых частей. За счёт использования Моцартом (вернее сказать, Лейтгебом) звуков, не входящих в гармоническую серию извлекаемых на натуральной валторне, во 2-й части квинтета оживилось звучание среднего, ранее мало используемого регистра.

Финал в квинтете - это как бы повторение «Концертного рондо», повторение в смысле нехарактерности его звучания на валторне. Точка отсчёта пока что идёт от традиций звучания скрипичного рондо, а не от характера инструмента. Поскольку не были ещё учтены многие технологические особенности, исполнение подобного рондо на натуральной валторне доставляло большие трудности музыканту. В дальнейшей работе Моцарт откажется от такого рондо.

Квинтет написан в 1782 году и назван композитором «Лейтгебов квинтет». Работа обоих музыкантов над этим произведением была сопряжена с поисками и экспериментами. Но несмотря на многие находки, сделанные в квинтете, работа над новым концертом направлялась совсем по другому руслу, видимо в поисках новых выразительных возможностей инструмента.

Таким образом, написанные почти в одно время, в 1782 году, квинтет К. 407 и первый концерт (К. 412) составляют некоторую противоположность друг другу.

Сопоставив эти два сочинения, обнаруживаем разницу в использовании диапазона, выборе тональностей: концерт написан в D-dur,

квинтет- в Es-dur, что имеет большое значение применительно к звучанию валторны. Изменился характер тем - в отличие от инструментальных тем всех частей квинтета, темы обеих частей концерта носят вокальный характер.

Говоря о певучей технике в квинтете, об органичном сочетании звуковых и технических возможностей инструмента, мы обнаруживаем, что в концерте Моцарт разъединяет звуковые и технические эпизоды, как бы пробуя разные варианты сочетания нот и технические возможности валторны в выбранном им среднем регистре.

Сравнивая рондо в квинтете и концерте, видим, что в концерте возникло совсем новое, характерно-валторновое рондо. Возможно, идея «охотничьего» рондо принадлежит Лейтгебу, ведь написан же им концерт «Охота» (Concerto cassia) для своих сольных выступлений.

Поиски композитора и исполнителя дадут осязаемый результат в дальнейшей работе. Например, Моцарт откажется от продолжительных, топчущихся пассажей в среднем регистре, как в 1-й части концерта, которые, находясь в зависимости от акустической природы инструмента, давали наслаждение звучности. В дальнейшем композитором будут использованы лишь некоторые варианты технических пассажей. Не возвратится Моцарт и к валторне строя D, обратясь к строю Es, серебристому его звучанию.

В финалах композитор решает использовать следующий приём: найденный принцип построения темы с сочетанием в шестидольном размере песенности и фанфарности закрепится и будет использован во всех последующих концертах.

О многих подробностях мы узнаём при знакомстве непосредственно с рукописями 1-го концерта. Так, в Ленинграде, в архивах Института и

театра, музыки и кинематографии находится рукопись второго варианта финала концерта. Дело в том, что Моцарт оставил концерт в виде двух черновых партитур разных лет. В первом варианте, относящемся к концу 1782 года, содержится первая часть и эскиз финала. Во втором, завершённом в 1787 году, записан только финал.

По сравнению с первым второй вариант финала отличается законченностью, в нём изменены некоторые детали первоначального замысла, этот вариант и вошёл в состав концерта.

Отсутствие медленной части в 1-м концерте не означает, что такая часть вообще не предполагалась. Скорее всего, она не была ещё услышана композитором. Моцарт, видимо, счёл нецелесообразным повторять то, что было найдено в квинтете. Сам характер 1-го концерта, использование среднего регистра требовали для второй части иного звучания, иных выразительных приёмов по сравнению с квинтетом. Каких? – этот вопрос остался открытым вплоть до 3-го концерта.

Ссылаясь на некоторые детали, исследователи считают взаимосвязь двух частей, составляющих первый концерт, спорной. Эскизность тем и технических пассажей, небольшие размеры частей, отсутствие контрастов свидетельствуют, вполне очевидно, о том, что части представляют собой некоторого рода эксперимента. Объединены же части не столько тональностью и строем инструмента, сколько совпадением поставленных и решаемых в них задач, попытками найти звучание среднего регистра, поисками характерных тем и технических возможностей. Независимо от того, предполагал композитор связь этих частей или нет, исполнители стали объединять их в концерт.

Из воспоминаний о Моцарте: «Никогда Моцарт во время своих бесед и занятий не был так мало похож на великого человека, как тогда, когда

он писал какую-либо серьёзную вещь. В такое время он не только разговаривал рассеянно и сбивчиво, но также непрерывно отпускал шутки. При этом казалось, что ему нравилось противопоставлять божественные идеи своей музыки плоским будничным мыслям и развлекаться всякого рода ироническими шутками...»

Когда Моцарт писал для Лейтгеба, валторнисту доставалось. Композитор заставлял его по часу стоять на коленях за печкой или, ползая, собирать разбросанные по полу ноты. За назойливость и упрямство награждал его разными прозвищами, а когда Лейтгеб начинал играть, беспрестанно шутил и смеялся на полях рукописи 1-го концерта. Между нотных строк мы можем прочесть такие выражения, как: «бесстыдный поросёнок, как ты грациозен, возьми дыхание! Ты заставляешь меня смеяться, скотина! Что за диссонанс? Хотя бы одна стройная нота, исполненная тобой, ты перестанешь меня пытаться? Да закончи наконец, браво! Блеяние овцы закончено. Баста! Баста!»

На требования Лейтгеба вставить в концерт лирический эпизод, где бы он мог показать свой хваленый бархатный звук, Моцарт в финале 1-го концерта всего-навсего вместо *Allegro* ставит *Adagio* и тут же на полях поясняет: «*Adagio* для тебя, синьор осёл, хотя движение будет быстрым».

Композитор смеётся над чрезмерной лиричностью солиста, но постепенно характер исполнителя начнёт отражаться в концертах. *Allegro* 1-го концерта во 2-м станет *Allegro maestoso*, а в 4-м – *Allegro moderato*; в первых частях появятся развёрнутые певучие эпизоды, вторые части получат не только характер движения, но и кантиленность выражения, а 3-й концерт и вовсе можно назвать «лейтгебовским»- настолько он лиричен.

Посвящение ко 2-му концерту не менее популярно, чем сам концерт: «Вольфганг Амадей Моцарт сжалился над Лейтгебом ослом, волом и

дураком в Вене 27 мая 1783 года». Лейтгеб стал обладателем концерта, где «в *Maestoso* первой части, *Cantabile* второй и охотничьих фанфарах третьей исполнитель мог действительно блеснуть». Но это посвящение сыграло отрицательную роль в жизни валторниста, историки навечно окрестили его «ослом», забыв почему-то образный, подчас сочный и крепкий язык Моцарта с обилием добродушных и насмешливых шуток.

Опыт предыдущих сочинений дал ощутимый результат: разнообразнее стали мелодические построения, рациональнее технические. Что касается регистра, то впервые они получают динамическое, смысловое значение: центром звучания становится средний регистр, крайние приобретают выразительную красочность и драматургический смысл, подчёркивают значительность, кульминационность развития.

Темы первой части 2-го концерта написаны так, что все смысловые акценты попадают на технически сложные фразы. Учитывая опыт создания их в 1-м концерте, где продолжительность и интенсивность пассажей создавали наслоение звучности, в первой части 2-го концерта Моцарт даёт возможность каждому пассажиру отзвучать, заканчивая его продолжительной нотой, трелью или короткой паузой.

Форма сонатного *allegro* в концерте проявляется наличием контрастных тем, место разработки занимает лирический эпизод; его роль очень важна: на общем виртуозном фоне 1-й части его кантилена приобретает особую значимость не только с точки зрения принципа контрастности, но и точки зрения выразительности кантиленного звучания инструмента. Такого многокрасочного звучания валторны ещё не возникает даже в медленной части концерта. Принцип использования её кантиленного звучания во 2-й части концерта возвращает нас к *Andante* квинтета. Прослеживается подчинённое значение инструмента.

Серенадная музыка, где главную роль играют струнные, лишь расцветивается тембром валторны.

Моцартом уже найдена образная сфера финалов в рондо 1-го концерта; таким образом, финал 2-го концерта - один из великолепных вариантов «охотничьего рондо». Несмотря на традиционный квартовый ход и фанфарный характер рефрена, что сближает рондо всех валторновых концертов, эта часть 2-го концерта отличается достаточной самостоятельностью и мелодического построения, и характера. Посмеиваясь над чрезмерной лиричностью исполнителя Лейтгеба, его «блеющей» манерой игры (так определил её сам Моцарт в комментариях к финалу 1-го концерта), композитор создаёт необычайно красочное рондо, где своё подтрунивание над солистом передаёт средствами музыки. Ни в одном концерте мы не найдём такого количества «блеющих» трелей, передразнивающих манеру исполнителя. А в минорном эпизоде финала (такты 70-93) мы слышим откровенный диалог «поющего» Лейтгеба и «смеющегося» Моцарта.

Такое явное ощущение «присутствия» Лейтгеба в финале и отношения к нему Моцарта даёт каждому исполнителю возможность выбора между характером отношения композитора к исполнителю и лиричностью самого Лейтгеба. В первом случае подчёркивается задор и некоторая манерность (как у П. Дамма), во втором- меланхоличность (как у Д. Брайна).

Известные сегодня трактовки Andante 2-го концерта основываются на определении исполнителями различных функций валторны в этой части: в первом случае - как инструмента подчинённого значения, что и предполагалось первоначально Моцартом (соответственно-приглушённое, матовое звучание), в другом случае – как инструмента solo с сочной, выразительной подачей материала.

Второй концерт отличается наибольшим разнообразием прочтений. В этом сочинении ощущается колебание композитора между двумя исполнительскими направлениями – виртуозным и лирическим. Эти два направления, существующие по сей день, имеют своих ярких представителей. В результате 2-й концерт каждый раз, привлекая внимание и тех и других, получает разнохарактерное звучание: у Д. Брайна и П. Дамма – виртуозное, у В. Буяновского – с безукоризненной темповой определённой, у В. Полеха – певучее, с мягкой атакой, пластичностью переходов, что лишней раз подчёркивает богатство музыкального материала концерта и многогранность возможностей валторны.

Очень отличается от предыдущих сочинений третий концерт ( К. 447), и он всегда представляет загадку для исследователей. Пытаясь объяснить этот факт, А. Эйнштейн предполагал, что концерт мог быть написан для другого исполнителя. Но так как 3-й концерт по своему характеру, пожалуй, ближе всего исполнительской индивидуальности Лейтгеба, подобное предположение не вполне убедительно. Моцарт создал концерт лирическим, выдержав в этом характере все части.

3-й концерт исполнителям подчас кажется самым доступным из-за отсутствия сложных технических пассажей и высокой тесситуры. Но это не означает, что Моцарт пошёл по пути облегчения участи исполнителя. Музыканты того времени, игравшие на натуральных валторнах, испытывали достаточные технические трудности при игре в среднем регистре: воспроизведение многих нот достигалось искусственным путём, то есть с применением закрытых звуков.

Причиной отличия третьего концерта от остальных является то, что в сравнении с другими в нём решаются совсем иные задачи. В основу всего концерта ложится вокальный характер мелодии (canto-голос). Выбранный принцип определяет использование возможностей

инструмента, прежде всего глубины, мягкости звучания. Этого возможно достичь исключительно в среднем регистре, поэтому мелодическое движение развивается в интервале децимы. Кроме того, подчёркивается широта мелодического дыхания, чему способствует построение мелодии на основе широких интервалов.

Немногочисленность технических пассажей объясняется специфичностью тембра в среднем регистре, где они приобретают новую выразительную окраску. Мягкое и неназойливое звучание пассажей украшает мелодию, придаёт ей изящество. Именно здесь, в 1-й части 3-го концерта, впервые Моцарт решил ввести каденцию в состав 1-х частей концертов для валторны. До этого мы можем услышать каденцию только в Концертном рондо.

Композитор во 2-й части обозначает не только характер движения – *Larghetto*, но и характер выразительности – *Romanza*. Этим он уподобляет звучание валторны самому совершенному инструменту – человеческому голосу, его мягкости, гибкости, чистоте. В отличие от вторых частей квинтета К. 407 и 2-го концерта (К. 417) с инструментальностью их тем, во 2-й части концерта движение мелодии по широким интервалам, её гибкость, появившиеся в теме полутоны, изысканность фразировки дают возможность создать вокальный характер темы.

Лирический характер сохранился и в рондо. Уже ставшая традиционной фанфарность проявилась лишь в триольном ритме. В отличие от скачкообразного движения тем рефрена и эпизодов в рондо 2-го концерта, что создаёт характер стремительного танца, финал 3-го концерта отличается певучестью, достигнутой плавным движением мелодии. Возвращение в одном из эпизодов темы Романса 2-й части (такты 97 – 101) способствует лиричности 3-й части. Обозначив над ферматными тактами 22 и 196 фамилию Лейтгеба (*Leitgeb*), Моцарт дважды в финале

даёт возможность высказаться исполнителю, предусмотрев маленькие каденции, так называемые «вступления».

Именно в 3-м концерте выявились тембровые особенности, раскрылось истинное назначение среднего регистра валторны. Точную дату создания этого концерта композитор не проставил, но историки относят его к 1783 году.

Между созданием 3-го и 4-го концертов, Моцарт написал 12 дуэтов для валторны (К. 487). Также за этот период начал работу над концертом E-dur (К. 494a) (по неизвестным причинам произведение осталось незавершённым).

26 июня 1786 года Моцарт завершил в Вене четвёртый концерт (К. 495). Композитор не озадачивал себя конкретными поисками, не ставил перед собой цель создания совершенно нового концерта. Мы можем по тактам проследить, где тот или иной технический пассаж уже был отработан Моцартом, где та или иная мелодия уже возникла. В отличие от предыдущих сочинении Моцарта для валторны, в которых мы отмечаем поиски новых граней выразительных возможностей инструмента, в 4-м концерте воплотилось всё характерно валторное, найденное композитором ранее. Вся предыдущая работа велась для того, чтобы возник концерт, совершенный по форме, характеру тем, их развитию, в котором максимально использован диапазон и выразительные возможности валторны. Композитор достиг этого результата с отличием. Ярким примером тому и является 4-й концерт. Подводя итог совместной работе, композитор последний и самый значительный концерт в свой каталог, именуя его «Концертом для Лейтгеба».

Валторна в концертах В. А. Моцарта утверждается как сольный инструмент. В эти произведения закладываются основные принципы

использования возможностей инструмента. Они являются классическими образцами валторнового концерта. Найдены свойственные именно валторне фактура изложения, характер тем. В концертах прекрасно воплощается органичное единство виртуозности и певучести. Крупным планом показан звук инструмента. Прославляемая сегодня певучесть валторны впервые раскрывается именно в концертах Моцарта. Они ярко демонстрируют уровень исполнительского мастерства того времени, который восхищает не одно поколение валторнистов.

## **2.2 Редакции концертов**

История создания концертов не ограничивается лишь историческими фактами и датами. Сегодня мы вправе говорить уже об истории интерпретации и об истории редакций концертов.

Время преподносит нам много нового. Чем дальше от нас время написания концертов, тем больше появляется нюансов их прочтения. Исполнители всё чаще основывают свои интерпретации на глубоком изучении эпохи и традиций музицирования, особенности звучания и

возможностях инструмента 18 века. Характеризуя то или иное прочтение, становится недостаточным говорить лишь о внешних, слышимых различиях. Задачей является определение причин, которые и вызвали эти различия. Главным становится познание сути, основы интерпретации.

Одними из самых проблемных в исполнительстве считаются вопросы интерпретации. Наиболее острый характер они приобретают тогда, когда мы обращаемся к произведениям композиторов 18 века, чьи нотные записи содержат лишь намёки на то, как нужно играть. Возможно, в 18 веке для исполнителя достаточно было и «намёка», многое определяло искусство импровизации. Композитор предоставлял исполнителю право на соавторство, не сковывая его множеством обозначений. К тому же учитывая то, что в той эпохе были свои принятые нормы игры, учитывая инструменты и технику игры, исполнитель не мог заиграть иначе.

Но с течением времени менялись понятия и привычки. Например, с эпохи Моцарта трансформировались метр и динамика, изменились приёмы игры, конечно же изменилась конструкция инструмента, восприятие звучности. Каждый раз среди этих больших и малых изменений необходимо было найти единственно правильный путь к интерпретации музыки 18 века, совместить традиции ушедших времён с закономерностями новой эпохи. И всякий раз эту нелёгкую задачу брали на себя редакторы.

Редакции складываются на основе исполнительских интерпретации, и как одна из форм интерпретации обычно носят обобщающий характер. Безусловно, интерпретацией не назовёшь заурядное несодержательное исполнение, каких, к сожалению, бывает множество. Каждый маститый исполнитель создаёт свою интерпретацию в результате длительного процесса изучения произведения, традиций и стиля эпохи. Примером может служить обращение к следующим рукописям и историческим

документам 18 века: «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» Иоганна Иоахима Кванца (для корректировки темповых обозначений), «Скрипичная школа» Леопольда Моцарта (для изучения особенностей исполнения орнаментики).

Обращение к 18 веку предполагает и практическое изучение исполнителями возможностей натуральной валторны, бытовавших приёмов игры для познания звучности, отличавшейся красотой специфического характера, а также динамической шкалы и особенности артикуляции.

Именно так складывалась история интерпретации, в которой соединялись прошлое и настоящее, авторский замысел и поток непрекращающихся новых толкований, новых исполнительских открытий. Наверное, поэтому существуют Моцарт Полеха, Моцарт Брайна, Моцарт Буяновского, Моцарт Дамма. Работа над концертами для каждого из них явилась важным этапом их творческой деятельности. К постижению авторского замысла каждый исполнитель шёл своим путём: Валерий Полех – через осуществление редакций всех концертов с последующим их изданием, Деннис Брайн – через обращение к натуральной валторне, её возможностям и приёмам игры, Виталий Буяновский – через организацию циклов концертов с исполнением произведений Моцарта для валторны в один вечер, Петер Дамм – через проведение семинаров, посвящённых творчеству Моцарта для валторны и обсуждению проблем исполнительства.

Со времени написания Моцартом концертов для валторны редакций возникло сравнительно немного. Они появлялись лишь на определённых этапах развития исполнительского искусства, запечатлевая каждый новый шаг в постижении исполнителями музыки Моцарта.

Появление редакций стало также и необходимой потребностью педагогического процесса. Их авторы в этом случае ставили перед собой чётко определённые цели – помочь молодому исполнителю в изучении концертов, уберечь его от ошибок, привить хороший вкус.

Было бы неверным устанавливать приоритет тех или иных редакций; каждая новая редакция преследует определённые цели, связанные с требованием времени, каждая имеет свою логику, и наконец, каждая является этапом в познании концертов для валторны Моцарта. Тем не менее по некоторым признакам можно отличить хорошую редакцию от неудачной.

Любая хорошая редакция характеризуется ясностью поставленных задач, логичностью её замыслов, вытекающей из самой музыки. Но всякое привнесение извне, додумывание за композитора не является показателем правильной редакции. Примером этому может служить имеющийся вариант редакции 3-го концерта. Она была выпущена профессором Московской консерватории Антоном Ивановичем Усовым (1895 – 1979). В этом издании без труда можно заметить свободное обращение редактора с текстом: произвольные темповые изменения, добавленные в партию солиста тематические фразы из оркестровых голосов, сочинённые четыре такта вступления ко второй части.

Нагроможденность материала также не свидетельствует о высоком качестве редакции. Изданный в 1974 году в Польше 4-й концерт (автор переложения партии фортепиано – З. Сливинский, редактор партии валторны - Э. Голник) является примером перегруженной редакции. В этом издании авторы попытались объединить два известных варианта редакций – полную А. Клинга и сокращённую И. Андре. В комментариях к концерту можно найти достаточно большой список использованных материалов, а также подробный разбор

многочисленных редакторских обозначений. В выборе определённого исполнительского варианта издание с таким обилием подробностей создаёт трудности. Польская редакция своей направленностью скорее напоминает методический труд.

Стоит вернуться немного назад. Что касается редакций и переложений концертов В. А. Моцарта для духовых, то начало этому было положено Анри Клингом (1842 – 1918). Анри Клинг был образованным музыкантом, человеком широких и разнообразных интересов, прославленным исполнителем, дирижёром и композитором, профессором Женевской консерватории, автором школы для валторны. Он является одним из первых редакторов и авторов переложений концертов Моцарта для валторны и фортепиано.

Редакции Клинга базировались на ранее изданных материалах И. Андре, которые относились к началу 18 века. Андре был современником Моцарта, пользовался непосредственно рукописями композитора. Но, несмотря на это, ему не удалось избежать неточностей, которые соответственно повторил и Клинг. Это касается 4 – го концерта (К. 495), редакция которого по сей день известна в двух вариантах. Сокращённый, первый вариант был выпущен Клингом на основании уже изданной партитуры И. Андре в 1802 году. Спустя несколько лет новую, полную редакцию Клинг базировал на другом источнике.

Дело в том, что только И. Лейтгеб был единственным обладателем полного текста 4 – го концерта. Андре имел лишь фрагменты и копии рукописей, которые он всё же издал в 1802 году. Таким образом, 4-й концерт в издании Андре вышел с сокращениями. Полный же текст концерта выпустил Лейтгеб в 1803 году, скооперировавшись с одним из венских издательств. Позже этот материал стал заменять редакторам исчезнувшую рукопись концерта. Не только Клинг воспользовался им,

создавая свою новую редакцию, но и издательство «Breitkopf & Hartel» основывалось на нём при выпуске полного собрания сочинений Моцарта в 1881 – 1905 годах.

Переложения четырёх концертов и Концертного рондо для валторны и фортепиано, сделанные А. Клингом, являются ценным материалом в педагогической и исполнительской практике. Значение работ Клинга определяет факт их признания валторнистами всего мира. Его переложения, сделанные в 80-х годах 18 века, прошли испытание временем. Многие валторнисты по сей день свои исполнительские варианты основывают на его редакциях.

Каждое новое прочтение концертов Моцарта вызвано новыми требованиями времени. Написанные за последние 100 лет капитальные труды по истории музыки 18 века, по исследованию творчества В. А. Моцарта и изучению исполнительских традиций позволили на новом уровне подойти к решению редакторских проблем. Кроме того, появившиеся в 20 веке грамзаписи сделали возможным проанализировать множество исполнительских вариантов. Так возникла новая редакция всех концертов, сделанная Валерием Владимировичем Полехом. В своих редакциях Полеху удалось объединить лучшие исполнительские находки, основываясь на своём большом исполнительском опыте и на достижениях выдающихся валторнистов – интерпретаторов Моцарта. Основным принципом редактора стало сохранение авторского замысла с учётом тех задач, которые выдвигает современность. Помимо очищения текста концертов от накопившихся за многие годы неточностей, ошибок и опечаток встала задача показа расширившихся возможностей инструмента; так возникли каденции В. В. Полеха к Концертному рондо и к 4-му концерту. Что касается расстановки нюансов, штрихов, фразировочных и артикуляционных лиг в редакциях, то не следует рассматривать их как навязывание всем

исполнителям – это лишь варианты прочтения текста, всегда отличающиеся своей логичностью, ставящие своей целью развить у молодых исполнителей хороший вкус.

В появлении редакции с «активным вмешательством» (в хорошем смысле этого слова) исполнителей прослеживается объективная закономерность. Следует отметить практику нарастания и затухания звучности, безоблачного *pianissimo* и взрывного *fortissimo* начали в 40-х годах 18 столетия мангеймцы. Для закрепления этих находок потребовалось ещё полвека. А традиция фиксирования их в нотном тексте возникла лишь в 19 веке. Однако отсутствие подробных обозначений в рукописях Моцарта вовсе их не исключает.

Существующая тенденция, направленная на безупречное соблюдение канонов, долго составляла кредо исполнителей, она не давала раскрыться собственно исполнительским традициям 18 века. То, что мы называем импровизацией, долгое время оставалось абстрактным по отношению к концертам для валторны Моцарта. Но текст концертов сам приоткрывает нам свои тайны при тщательной их расшифровке. Импровизация в переводе с латинского означает «неожиданный, внезапный». Этим «неожиданностям» Моцарт отводит в концертах определённое место, и получили они названия вступлений и каденций, со своими законами изложения. В нотах они обозначались просто знаком ферматы, Места, где должны были помещаться каденции, всегда отмечались знаком ферматы. Исполнитель должен симпровизировать каденцию или так называемое «вступление». Обязательным являлось такое требование: если фермата стояла над тоническим квартсекстаккордом, исполнителю надо было играть каденцию, если же над 5-й ступенью в половинном кадансе – за ней должно было идти вступление к последующему фрагменту сочинения. Расшифровкой этих знаков занялся Юрий Усов в интерпретации концерта для трубы с

оркестром Й. Гайдна. Этим же в концертах для валторны впервые занялся Петер Дамм (известный концертант, солист Дрезденской капеллы, профессор). Первым ярким примером стала выпущенная им в 1977 году в издательстве «Breitkopf» редакция Концертного рондо, которая даёт некоторые представления о моментах импровизации в концертах.

Большим вкладом в моцартоведение явилась изданная в Мюнхене немецким валторнистом Гансом Пицкой книга «Das Horn bei Mozart». В ней представлена коллекция факсимиле концертов Моцарта для валторны. Подобная публикация даёт профессионалам возможность изучения подлинных текстов концертов и открывает широкие горизонты познания материала и нового его прочтения. Благодаря этой книге стало возможным указать на имеющиеся разночтения в редакциях.

## 2-й концерт, часть 3 (такт 86)

редакция А. Клинга:



рукопись:



В редакции Клинга 3-го концерта, выпущенной фирмой «Breitkopf» (издательский № 2563) и Музгизом (в 1931 г.), изменено одно из немногочисленных авторских указаний артикуляционных лиг. Чем вызвана такая замена, объяснить трудно, вряд ли она сделана преднамеренно, скорее всего это заимствованная ошибка, указать на

которую необходимо, так как исполнители, беззаветно преданные Клингу, сами того не желая, изменяют Моцарту.

### 3-й концерт, часть 1 (такты 31 и 123)

редакция А. Клинга:



рукопись:



Обстоит дело сложнее с 4-м концертом, так как уцелели лишь фрагменты рукописи. В данном случае в книге Г. Пицки эталоном становится первое полное издание концерта, выпущенное в 1803 году. Редакция Клинга, известная как полная, во всех отношениях совпадает с изданием 1803 года. В сокращённой редакции, помимо урезанного текста во всех частях и изменённого текста 1 части, в чём легко убедиться, сравнив редакции (Музгиз 1957 и 1973 гг.), в финале, в такте 98 первой нотой стоит фа-диез, в то время как в полной редакции, в аналогичном месте, такт 106 – фа бекар.

## 4-й концерт, часть 3

сокращённая редакция (Музгиз, 1957):



полная редакция («Музыка», 1973):



Это различие вызвано особенностью звучания 11-го обертона натуральной валторны, высотная неустойчивость которого давала возможность использовать его как фа (в этом случае для получения нужной высоты раструб прикрывали рукой) и как фа-диез, высота которого выстраивалась при помощи губной техники. Сделать какие-либо конкретные уточнения трудно, рукопись концерта потеряна, но варианты прочтений, в большинстве своём, исполнители строят на основе редакции концерта.

Завершая обзор редакций, нужно сказать, что каждая из перечисленных работ является исторически ценным материалом, соединяющим в себе многолетний плодотворный исполнительский опыт нескольких поколений валторнистов. Без существования подобных

этапных работ мы бы не смогли продвинуться дальше в нашем познании музыки Моцарта.

## **Глава 3. Разбор концертов**

### **3.1 Концерты В.А.Моцарта в исполнении величайших мастеров прошлого и современности**

В настоящее время существует множество аудио и видеозаписей концертов в исполнении многих известных валторнистов разных поколений. Каждое исполнение имеет свои особенности, которые связаны в первую очередь с требованием времени. Молодому поколению необходимо знать о своих предшественниках, об их творческой деятельности. Конечно же, здесь большую роль играют записи,

исполненные в своё время валторнистами. Рассмотрим некоторые из них в примере таких величайших валторнистов, как Валерий Владимирович Полех, Петер Дамм, Герман Бауман, Радек Баборак. Каждый из этих валторнистов имеет свой принцип исполнения концертов. Чтобы у молодого музыканта сформировался хороший вкус в исполнении концертов Моцарта, он должен быть ознакомлен с подобного рода записями, и вбирая черты того или иного исполнения ему следует найти ту самую «золотую середину». Начнём с В. В. Полеха.

Валерий Владимирович Полех (1918-2006) – концертировавший во многих странах исполнитель, солист оркестра Большого театра, преподаватель Московской консерватории, Заслуженный артист РСФСР. В. Полех также является редактором концертов Моцарта. Этому замечательному музыканту, как и Игнацу Лейтгебу, выпала честь иметь друга композитора, который писал музыку специально для него. Таким другом был для него Рейнгольд Морицевич Глиэр. Р. М. Глиэр – автор концерта для валторны с оркестром, посвящённого В. В. Полеху.



**В. В. Полех**

Приступая к интерпретациям Полеха концертов Моцарта, следует отметить особенность советской школы игры на духовых инструментах. Советская школа на первый план выдвигала певучесть инструмента достаточно яркой вибрацией звучания. Такая манера игры концертов Моцарта нечасто встречается в других школах и по сей день. Слушая исполнение Полеха, мы понимаем насколько может быть певучей валторна. Вплоть до шестнадцатых длительностей пропеваются каждая нота, гаммообразные пассажи исполняются грациозно, пластично, легко. Музыкальные образы получились достаточно контрастными, по форме чётко расставленными. Бодрый, жизнерадостный характер главных партии, сразу же контрастирующие за ними побочные партии создают множество красок. Хочется отдельно отметить живость, озорной характер главных партии. На более долгих длительностях пропеваются каждая нота, и тут же ловкость и грациозность приобретают мелкие длительности. Чувствуется, что по возможностям пения на инструменте не каждый инструмент может сравниться с валторной. Хочется отметить и красочный тембр, мягкую атаку валторниста. Но в настоящее время требования несколько другие, чем в эпоху советского периода. Нормой игры считается ровный звук без вибрато. Тем не менее записи Полеха являются примером хорошего исполнения концертов Моцарта. Ему удалось собрать удачные варианты разных исполнений, и показать лучшие образцы концертов великого композитора.

Также очень интересными можем услышать концерты в исполнении Петера Дамма. Этот замечательный музыкант прославился всему миру как концертант с разнообразным репертуаром. В его список, кроме концертов Моцарта, входят произведения разного характера. Его биографию связывают с Саксонским государственным оркестром в Дрездене, где он долгие годы проработал в качестве солиста и артиста оркестра. П. Дамм является почётным членом Международного общества валторнистов.



## Петер Дамм

Что касается интерпретации Дамма концертов Моцарта, то хочется в первую очередь отметить его как тончайшего музыканта. В его принципе игры есть особенная утонченность нюансов, гибкость фразировок, грациозность, певучее движение музыки. А слушая встречающиеся пассажи в концертах нельзя не удивиться лёгкости их исполнения, будто это не составляет особого труда для него. Слушая записи думается, будто концерты написаны не для медного, а для деревянного инструмента. Музыкальные образы в концертах получились достаточно контрастными: убедительно звучат темы главной партии, а побочные партии приобретают характер волнения. Грамотно законченные фразы заставляют прислушиваться каждому предложению, а мягкий, тёплый тембр солиста временами не выделяется от оркестра, а сливается с ним. Тембр звучания Петера Дамма отличается от других валторнистов лёгкостью, пушистым звучанием.

Уважение и любовь слушателя завоёвывает в свою очередь Герман Бауман. Герман Бауман – немецкий валторнист и замечательный педагог,

солист Дортмундского филармонического оркестра и оркестра Штутгартского радио.



## Герман Бауман

Имеются аудиозаписи, где этот музыкант исполнил концерты Моцарта на натуральной валторне. По сложности валторна считается одним из самых тяжёлых духовых инструментов. Это обуславливается тем, что расстояние между нотами очень малое, из-за чего бывают нередко случаев, когда валторнисты не попадают в ноту, то есть киксуют. Натуральная валторна ещё более усложняет задачу музыканта. Как уже ранее указывалось, хроматизмы на натуральных валторнах достигались путём особого расположения правой руки исполнителя в раструбе инструмента. С такой нелёгкой задачей Герман Бауман справился на высочайшем уровне. Ему удалось технически безукоризненно исполнить текст, интонационно чисто произвести ноты, трели, пассажи. Отдельно хочется отметить богатый тембр музыканта, мягкую чёткую атаку языка. Не было момента, чтобы Бауман допустил бы какую-либо неясность при вступлениях. Также Бауман не оставляет без внимания музыкальный план.

Тематические материалы получились выразительными, очень контрастными, динамически разнообразными, с хорошим вкусом исполнения, и по форме концерты прозвучали так, что внимание слушателя не останавливалось на чём-то конкретном.

Интерпретации Радека Баборак являются также ярким примером хорошего исполнения концертов Моцарта. Радек Баборак – один из самых известных валторнистов современности. Бывший солист величайшего Берлинского Филармонического Оркестра. Этот замечательный музыкант наряду с исполнительской деятельностью ведёт и педагогическую. Баборак часто гастролирует по всему миру с различным репертуаром. Очень часто он выступал в Японии с концертами Моцарта. Имеются видеозаписи в его исполнении с несколькими японскими оркестрами. Мы можем увидеть и услышать его безупречную игру. А четвёртый концерт Баборак исполнил в сопровождении оркестра, но без дирижёра. Он сам отчасти выполнил функцию дирижёра.



## **Радек Баборак**

Бывали случаи, когда в некоторых своих исполнениях концертов Моцарта Баборак перед своим сольным вступлением играет партию первой валторны вместе с первым валторнистом. Имеются издания, в которых партия солиста до своего сольного вступления дублируется с партией первой валторны. Но с какой целью это было сделано? Наверняка не исключено, что это для того, чтобы солист мог разыграться и подготовиться к своей сольной партии. Ведь такие моменты играют положительную роль для солиста на сцене.

В исполнениях концертов Моцарта Баборак показал себя как валторнист с превосходной техникой, и как тонкий музыкант. Не каждый маститый валторнист современности может похвастаться такой удивительной техникой. Молодым валторнистам не помешало бы перенять некоторые черты манеры игры этого музыканта. В его игре ощущается своеобразная сосредоточенность, концерты исполняются

безупречно чисто, с точностью машины, а позиционно одинаковые ноты во всех пассажах, интервалах, скачках, вообще звучание валторны в верхнем, среднем и нижнем регистрах не могут не удивить своим звучанием. Отметим и то, что Радек Баборак очень большое внимание уделяет отточенности штрихов. Исполнение штрихов с максимальной точностью, нужно отметить, является основой приёма игры Баборака. Отсюда и наращивается техника игры. Но нельзя и увлекаться только штрихами, нельзя забывать о музицировании. Если не учесть это, то в результате начальной и конечной задачей станет технический план исполнения. Поэтому следует добиваться красивого звучания в плане техники и в плане музыки одновременно. Тем не менее Радек Баборак мастерски исполнил концерты великого Моцарта.

## 3.2 Исполнительский анализ концертов

### Концерт № 1

1-й концерт Моцарта является как бы экспериментом в области познания валторны как сольного инструмента. Написан концерт для валторны строя «D». В общем плане концерт получился удачным. Найдены выразительные качества использования валторны как инструмента, который, как и другие определённые инструменты, может соревноваться с оркестром; показаны те качества инструмента, дающие понять, что валторна не уступает по техническим возможностям другим духовым инструментам. Но по сравнению с последующими концертами чувствуется ещё недостаток в плане выбора регистра. Концерт написан в тональности ре-мажор (по звучанию), написан для валторны строя in D. Самым звучащим регистром инструмента считается от си-бемоль малой октавы до ми-бемоль 2-й октавы (по звучанию). Текст концерта, конечно же, очень полон разнообразными красками, используются яркие музыкальные образы, много разнохарактерных штриховых моментов. Единственное что не очень удобно слушать и исполнять – это использование текста в менее звучащем регистре. Рассмотрим концерт на предлагаемых материалах.

Итак, концерт начинается с темы главной партии, в спокойном безмятежном характере. После оркестрового вступления начинает своё исполнение солист. Сразу же обратим внимание на обозначения композитора. Несмотря на то, что это только начало концерта, что никаких развитий ещё не началось, желательно выразительнее и убедительнее исполнить данную фразу. На восьмых нотах во второй половине 2-го и 4-го тактов следует направляться с движением к основным нотам за ними.



С 37-го такта начинается эпизод в лёгком грациозном характере. Автор сам указывает на это обозначение. Здесь при игре важно добиться желаемого штриха, обратить внимание на точность и лёгкость их исполнения. Каждая нота должна быть сыграна отчётливо и услышана. Далее в повторяющихся 2-м и 3-м тактах такой же принцип исполнения остаётся.



Перед разработкой завершается 1-й раздел части следующим предложением. Очень решительный характер хотелось бы услышать здесь. Восходящий пассаж как бы создаёт ощущение завершения определённой мысли. Следом за ним звучат разнообразные ритмические рисунки, приводящие к трели на целой ноте. Вообще в целом с начала фразы следует двигаться со стремлением на конец фразы.



После идет довольно длительный оркестровый проигрыш, и с 72-го такта начинается новый материал. Необходимо внимательно следить за динамическим рисунком. Очень насыщенный получился кусок в этом плане. Важно, чтобы перед показом определённой динамики звуковедение

было грамотным, красивым. Всё движение в конечном итоге приводиться на последнюю ноту фа. Следует выразительно показать отклонение в другую тональность красивым и гладким crescendo.

4

В отклонённом в другую тональность, минорном виде звучит тема главной партии с 81-го такта. Как и в начале, тему следует исполнить выразительно, показать минорное отклонение, новую краску в звучании.

Соревнование солиста с оркестром происходит и в 113-го такте. Здесь необходимо добиться ровного мелодического звучания, должно звучать выстроенное предложение без каких – либо выделений, осторожно и внимательно следует обращаться со штрихами. Малейшее расслабление может привести к искажению текста.

3

Грациозный эпизод исполняет солист с 124-го такта. В этом месте необходим гибкий лёгкий характер. Очень пластичным хочется услышать технику солиста в данном моменте. Нужно обратить внимание на точное соблюдение штрихов: в 3-м такте сам того не желая валторнист может взять ноту фа с акцентом, когда там написано *staccato*, и в том же такте предпоследнюю ноту соль тоже часто превращают в *staccato*. Во избежание этого во второй половине этого такта рекомендуется уйти на небольшое *diminuendo*. Тогда красивым получится первое проведение повторяющегося эпизода.



Завершает 1-ю часть концерта проигрыш солиста в утвердительном бодром характере. Необходимо здесь точно проговаривать штрихи с чёткой артикуляцией, следить за динамикой. С 4-го такта композитор указывает на *crescendo*. Для того, чтобы получилось масштабное и красивое нарастание звука важно перед этим уйти на одну динамику меньше. Тогда будет пространство для развития звучания. Также хочется обратить внимание на то, чтобы не расслаблялось звучание до конца фразы.

Начинается 2-я часть концерта восходящим по звукам трезвучия движением. Характер фанфарности, размер 6/8 сохранится во всех финальных частях следующих концертах. Хотя в нотах этого и не написано, хотелось бы немного динамически подчеркнуть каждое из восходящих ступеней, то есть, например: 2-й такт ярче 1-го, а 3-й ярче 2-го. Но при этом важное значение имеет непрерывное гладкое движение музыки, то есть мысленно всегда идти вперёд.

Далее с 31-го такта написан следующий эпизод. Здесь очень важно исполнить всё написанное в нотах максимально чётко, ритмично, с ясной артикуляцией. Каждая нота имеет большое значение. При этом нужно постараться построить логически обоснованную мелодическую линию. Форма предложения должна быть динамически выразительно построенной.



Отклонение в минор начинается в среднем разделе части. Желательно выразительнее показать этот уход в другую тональность. Более взволнованно, стремительнее.



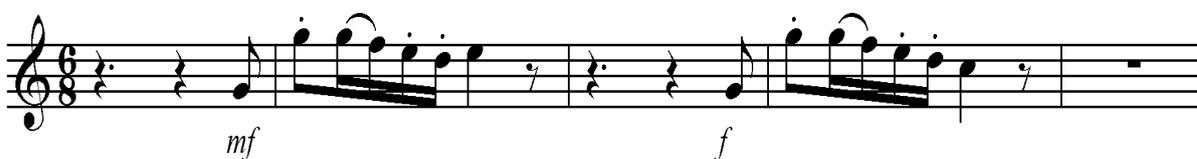
В рассматриваемом ниже отрывке рекомендуется динамичнее исполнить фразы. Этот момент выполняет переход к возврату темы рондо. На первую ноту обеих проигрышей не следует придавать особого значения. Они являются проходящими. Во втором такте следует протянуть дольше и певучее ноту соль. В общем плане обратить внимание нужно на красивое исполнение написанных динамических обозначений.



Перед очередным повтором главной темы с 108-го такта начинается следующий отрывок, требующий от исполнителя грациозной, лёгкой игры. Здесь сами того не замечая валторнисты иногда торопятся на шестнадцатых длительностях. Необходимо ритмично, очень чётко выговаривать каждую ноту.



Завершает концерт переключка солиста и оркестра. Для большего контраста первый проигрыш желательно сыграть в сдержанной динамике, а второй намного ярче первого. Автор, наверняка, имел ввиду именно такое завершение. Обозначенные динамические термины следует исполнять относительно музыки.



## Концертное рондо

Концертное рондо к первому концерту для валторны с оркестром В. А. Моцарта исполняется как самостоятельное произведение. Это сочинение занимает особое место среди написанных для валторны произведений, и написано сочинение для валторны строя «Es». В данном произведении показаны разнообразные образы. Не каждому валторнисту по силам безупречно красиво исполнить это произведение. В нём много тонких моментов, требующих от исполнителя предельного внимания. Малейший недочёт может привести к каким-нибудь неточностям.

Открывает произведение жизнерадостная тема рондо. Нужно показать как красиво может звучать валторна в легкой шутливой манере игры. Для желаемого звучания следует технически очень чётко исполнить текст. В

начале на поступенном движении вверх к ноте соль во 2-м такте рекомендуется двигаться с небольшим *crescendo*. Очень ловким следует быть в 4-м такте. В целом в данном тематическом материале хочется обратить внимание и на аккуратность, гладкость *legato*.



В нижеследующем предложении важно обоснованно и красиво построить форму, проследить за динамическим рисунком. Очень разнообразными красками полна фраза. Выполняя динамические обозначения нельзя забывать о ровном ритмическом движении. Часто, сами того не замечая, валторнисты торопятся на восходящих шестнадцатыми длительностями пассажах.



Немного взволнованно звучит побочная партия. Здесь должен быть характер неуверенности, сомнения. Желательно выразительнее показать контраст жизнерадостного бодрого характера с взволнованным. Усиливают выразительность также динамические обозначения. Для большей красоты можно ярче показать *crescendo* и *diminuendo*.



Далее звучит проигрыш солиста в следующем этюдообразном виде. Этот кусок можно использовать в качестве упражнения на legato. В данном моменте важно следить за гладкостью, ровностью мелодической линии, за тем, чтобы каждая нота успела прозвучать, и чтобы движение музыки не потеряло свой пульс.



С 94-го такта, перед очередным повтором темы, начинается следующий разнообразный в плане динамики рисунок. Во избежание каких-либо неточностей следует чётче и легче исполнить штрихи.



С взрывным forte, решительным характером должен быть исполнен следующий отрывок. Здесь можно с большей выразительностью

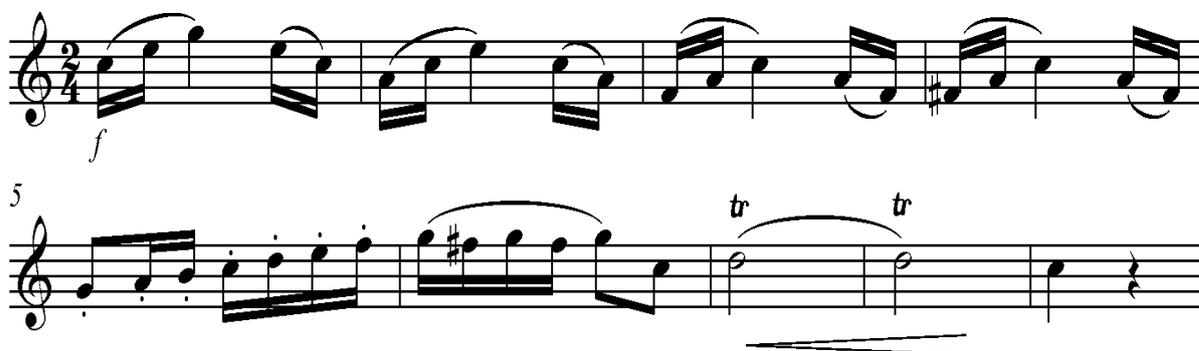
обращаться со штрихами. Это музыкальное предложение является одним из ярких эпизодов в форме произведения.



Нарастающее напряжение, приводящее к каденции солиста, начинается со следующего отрывка. Этот эпизод повторяется в точно таком же виде ещё 1 раз, и в обоих повторах необходимо добиться того, чтобы красиво построить по форме данный материал. Нужно, исходя из своих возможностей, грамотно распределить силу звука.



Как правило, перед каденцией всегда звучит проигрыш солиста в убедительном основательном характере. Здесь некоторые валторнисты испытывают определённые неудобства из-за того, что они торопливо играют legato. Чтобы избежать этого всего лишь стоит внимательнее сыграть, главное услышать каждую ноту, и чтобы она прозвучала.



После последнего повтора темы на *piano*, за ней следует сразу же контрастирующее *forte* в убедительном характере. Технически завершающие пассажи являются довольно нелёгкими. Есть вероятность неточных попаданий в ноту. Поэтому следует осторожно отнестись к их исполнению. Конец произведения, особенно такой яркий, очень важно сыграть безупречно.



## Концерт № 2

Второй концерт Моцарта требует от валторниста предельной сосредоточенности. В нём имеется большое количество технических сложностей, которые должны быть исполнены чётко и в то же время музыкально. Второй и последующие за ними все концерты написаны для валторны строя «Ес». В этом сочинении много детальных моментов, и необходимо их учитывать. Начинается концерт, как правило, с оркестрового вступления. Сразу же хочется обратить внимание на темповое обозначение автора - *Allegro maestoso*. Характер должен быть торжественным. В более долгих длительностях на первых тактах вступления солиста хочется услышать стремление вперёд, к четвертным нотам ми соль в 4-м такте. До этого такта выход из заливочной ноты соль имеет большое значение. Для достижения желаемого штриха на последующих шестнадцатых нотах рекомендуется сфилировать

тянущуюся ноту соль в 3-м такте. А ноты ми и соль следует сыграть так, чтобы каждая из них успела отзвучать. Затем технический пассаж в 7-м такте должен исполняться легко и без напряжения. Необходимо, чтобы все ноты получились одинаковым штрихом. Такого результата можно достичь лишь дослушав все шестнадцатые ноты.



В данном материале с 3-го такта начинаются восходящие пассажи. В каждом из них последнюю ноту соль следует сыграть чуть длиннее, точнее сказать, на четвертной паузе мысленно остаться с ней. В 8-м такте на синкопах желательно идти движением вперёд, то есть со стремлением на завершение фразы.



Сразу же после её завершения идёт новая фраза с авторским указанием *dolce*. Здесь для гладкого нежного исполнения важно дослушать четвертные ноты на первых двух тактах. Эта же фраза идёт далее в фигурационно изменённом виде.



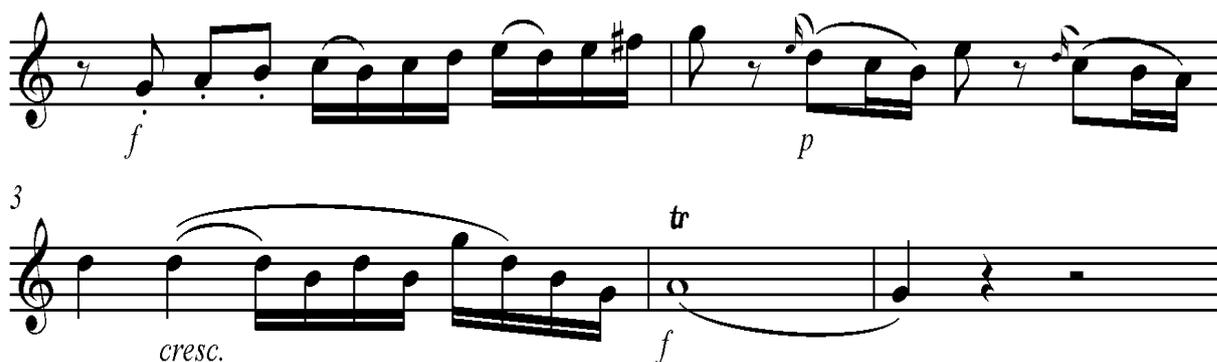
С 57-го такта начинается в штриховом плане разнообразное музыкальное предложение. Желательно как можно глаже исполнить шестнадцатые ноты с чёткой артикуляцией. В 4-м такте следует на заливанной ноте до сфилировать звук, чтобы движение мелодии не утяжелилось. Хочется обратить внимание и на восьмые длительности перед паузами в 5-м такте. На этих нотах хочется услышать продолжающееся звучание, как бы следует услышать отзвук восьмых нот на паузах.



Вообще в 1-й части концерта много контрастных музыкальных построений. Например, следом за виртуозным предыдущим предложением автор на нижеуказанной фразе пишет снова *dolce*. Здесь с 3-го такта следует идти со стремлением на последнюю ноту ля. Важно, как ранее уже упоминалось, на паузах не потерять движение мелодии.



Завершает главную партию следующий музыкальный отрывок, который следует исполнить с решительным характером. Восходящее движение на *forte* должно быть полным уверенности. А затем, несмотря на *piano*, важно остаться в том же характере. В 3-м такте для благополучного завершения шестнадцатые необходимо исполнить с осторожностью.



Начиная с 151-го такта звучит унисон солиста со скрипками. Хочется услышать нежный певучий тембр валторны в верхнем регистре. Восьмые ноты во избежание киксов следует сыграть бережно.



Сразу же после предыдущей фразы следуют технические сложности в виде октавных скачков. Здесь важно чуть протянуть в 1-м и 3-м тактах верхнюю восьмую ноту.



Несмотря на обозначение автором темпа Andante во 2-й части, движение в ней рекомендуется взять живее. Но ни в коем случае нельзя торопить. Каждую ноту важно пропеть, услышать. Такого принципа желательно придерживаться до конца части.



Более лиричным, по сравнению с другими концертами, получилась 3-я часть 2-го концерта. Движение в этой части во избежание суетливого звучания желательно взять сдержаннее. В таком движении легче будет отточено сыграть штрихи. В целом, в финале рекомендуется максимально чётко исполнять штрихи.



Технически неудобный момент представлен с 19 такта, где начинается движение по звукам трезвучия вверх. Важно безупречно исполнить это восходящее движение, и при этом обратить внимание на строй каждой ноты. Обычно ре, по сравнению с другими нотами, немного звучит высоко.



В предлагаемом ниже моменте необходимо чётко проговаривать каждую ноту, и при этом следить за тем, чтобы уход на *diminuendo* был постепенным и гладким. Аналогичные места встречаются далее в тактах 34- 36, 62-64, 66-68.



С заката буквы Е начинается средний раздел этой части. Отклонение в минорную тональность должно создать небольшое волнение в характере.



В конце части перед *Piu mosso* (142 такт) встречается большое количество трелей на четвертных нотах. Важно исполнить трели не выходя из ритма, и в то же время красиво. Финал концерта очень богат трелями. Следует с осторожностью отнестись к ним.



## Концерт № 3

Начинается концерт с главной темы солиста. Вступление валторны в третьем концерте начинается с призывного характера деления октавы пополам. Следует сразу же на этих небольших фразах привлечь внимание слушателя.



После длинного оркестрового проигрыша вступает солист, который должен повести оркестр за собой. Первой точкой в этом предложении является нота си в 3-м такте, затем развитие приводит к ре-диез 5-го такта, которая мягко разрешается в ми.



Завершает главную партию следующий отрывок, который должен быть мысленно соединён с предыдущей фразой. Здесь важно построить плавную мелодическую линию с динамическим развитием, заключающимся на forte.



С 85-го такта начинается побочная партия, которая отклоняется в ре-бемоль мажор (по звучанию). В данном месте следует ярче показать новую тональность. На первых трёх нотах трезвучия следует идти с движением к следующему соль. Повторяющиеся такты 5 и 6 рекомендуется исполнить с контрастом: первую, по сравнению со вторым, чуть ярче. И после второго проведения завершить предложение следует на яркой и убедительной динамике.



Предлагаемый ниже аналогичный момент уже встречался ранее. Отсюда начинается переходное звено в каденцию. По сравнению с первым проведением этой темы, в этот раз рекомендуется её проведение сыграть более убедительно. Это обуславливается ещё тем, что оно написано в верхнем регистре.



В 150-м такте начинается постепенное динамическое развитие. Следует грамотно распределить усиление звучания, добиться одной выстроенной линии, которая завершается на fortissimo. При всём этом каждая восьмая пауза должна быть заполнена стремлением. Здесь важно не столько длиннее сыграть предыдущую заливованную восьмую, сколько внутреннее движение должно быть направленным на четвёртый такт. Нельзя допустить, чтобы они были соблюдены формально.



Приступая ко второй части нужно отметить, что, несмотря на обозначение темпа Larghetto, движение должно быть более живым. Здесь важно очень выразительное исполнение, так как автор требует этого. Опять же отметим про восьмые паузы: их следует исполнять таким же принципом, как в предыдущей фразе из первой части.



Далее рассмотрим следующую фразу, которая должна прозвучать разнообразными динамическими и штриховыми красками. Повторяющийся мелодический рисунок в первых двух тактах следует исполнить контрастно: за первым разом forte, а за вторым разом piano. Хотя это не написано автором в нотах, но так интереснее и красивее прозвучит фраза. Затем с третьего такта следует сделать большое crescendo и последнюю целую ноту до конца додержать на forte.



После играет свой проигрыш оркестр. Первый рисунок, как и написано, исполняется на piano. Но второй следует сыграть убедительнее, чем первый. Затем немного сдержаннее третий такт, с условием стремления на завершение фразы в 4-м такте.



В первой половине нижеследующей фразы ещё остаётся спокойное лиричное звучание. С 4-го такта, точнее с последних трёх восьмых нот, должен появиться характер волнения, ощущение несогласия с чем-то. Этот эпизод желательно исполнить с ярким контрастом. Образно говоря, должно прозвучать так, будто бы нагрянули тучи среди ясного дня.

4

В связующем предложении перед репризой автор указывает динамику *piano*. Но здесь рекомендуется играть на *mf*. Повторяющиеся восьмые должны прозвучать отчетливым настойчивым характером. И очень важен уход на репризу с точным соблюдением написанных нюансов. Часто валторнисты, не успев ещё дойти до *crescendo*, начинают, примерно с ноты ми, уходить на *piano*. Следует обратить внимание на такие детали.

*p*

Начинает 3-ю часть фанфарный ход валторны. Следует сразу же повести оркестр за собой. На восьмые паузы не стоит придавать особого значения, они мысленно как бы должны продолжать звучание. В данной фразе хочется услышать одно выстроенное предложение.

*p*

5

После завершения вступительного раздела этой части начинается переключка солиста с оркестром. Вообще сама 3-я часть построена на переключке солиста с оркестром. Ниже приведена одна из них. Здесь важно оставить движение вперёд. Перед форшлагами рекомендуется звук чуть сфилировать, а с 4-го такта следует очень убедительно двигаться к завершению фразы. Перед концом важно ритмично выйти из лиги (5-й такт). Для этого рекомендуется чуть сфилировать звук перед восьмыми, и в восходящем движении чуть идти на *crescendo*.



Далее следуют переключки солиста и оркестра. Приведём в пример один из них. Фанфарный, призывной характер музыки требует от солиста большой остроты и точности звучания. Все ноты необходимо чётко и стройно выговаривать. Такие моменты часто будут встречаться и далее. Рекомендуется придерживаться этого принципа в подобного рода случаях.



Горячую точку перед повторением темы (73-76 такты) следует исполнить очень выразительно. Перед тем в оркестре звучит *tutti* на динамике *forte*. Солисту необходимо ответить оркестру в том же характере. Важен так же уход на тему рондо в 4-м такте. В данной фразе должна быть большая разница в динамическом плане.



С 97-го такта начинается средний раздел части. Отсюда начинается тема второй части в изменённом виде. В этом разделе, как и требует музыка, нужно перейти с бодрого, озорного характера в лиричный, более спокойный.



Перед очередным повтором темы рондо (с 141-го такта) создаётся небольшое напряжение на уменьшённых вводных аккордах. Это следует показать. В приведённом ниже примере показано возрастание в динамике, которое играет большую роль перед возвратом на главную тему. Указанные в нотах нюансы следует выполнить очень выразительно.



Очень тонкий и красивый переход на тему рондо написал композитор с 153-го такта. Здесь необходимо построить красивую связку на первых двух тактах с динамики forte на piano. Но при этом важно не потерять характер.



Кульминационной точкой является приведённая ниже фраза. Здесь, как и принято в заключительных моментах произведений, характер звучания должен быть решительным, торжественным. Написанные нюансы нужно исполнять ещё выразительнее, чем было в аналогичных местах до этого момента. В этом предложении достаточно широко использован регистр. Для некоторых валторнистов это может создать неровность звучания в динамическом плане, так же есть вероятность допустить неточности в соблюдении текста. Поэтому следует оставаться внимательным к таким деталям, и добиться чёткого артикулированного звукоизвлечения.



## Концерт № 4

4-й концерт считается одной из величайших произведений в валторновом репертуаре. Как 2-й, так и 4-й концерт часто можно увидеть в программах различных международных конкурсов. Моцарт в этом



торопя, услышав каждую из них. Также нужно обратить внимание на чёткость артикуляции. Чтобы добиться желаемого результата, необходимо учесть важность такого принципа.



В побочной партии должна появиться взволнованность, немного настораживающее звучание. После главной партии побочную партию, как принято, исполняют с ярким контрастом. По сравнению с первыми двумя тактами, третий и четвёртый такты следует сыграть с более убедительным оттенком. В обоих проведениях последние ноты следует завершить сфилированным звуком.



Такты 140-141 (перед репризой) несколько смущают валторнистов тем, что триольные ноты кажутся неудобными в их выигрывании. Этих неудобств можно избежать следующим путём: на первых трёх четвертных нотах соль сделать *crescendo*, а затем на триолях начать уходить постепенно на *diminuendo* и вернуться на репризу в динамике *piano*. Тогда и будет пространство развить репризу, исполнить её, как требует автор, выразительно. Но при этом необходимо проследить за плавностью поступенного нисходящего движения, постараться сыграть их как можно глаже.



Начиная с такта 162 до 168 большинство валторнистов начинает суетиться на шестнадцатых нотах. Как уже упоминалось ранее, мелкие ноты следует играть шире, не в смысле характера, а только, чтобы каждую из них выигрывать.



Перед каденцией солиста имеются гаммообразные пассажи, которые требуют очень чёткой и ритмичной артикуляции. Хочется отметить один момент: многие валторнисты сами не замечая того часто акцентируют каждую восьмую ноту, и это звучит немного грубо. Желательно играть эти пассажи как можно глаже, чтобы ни одна нота не отличалась от других динамикой.



Начиная разбор второй части, хочется обратить внимание на нижеследующее обозначение композитора.

## Romanza



В этой части у каждого валторниста есть возможность попеть, показать свой тембр звучания. Здесь следует уподобить звучание инструмента человеческому голосу. Но нередко валторнисты забывают о некоторых деталях в ритмическом плане: триоли и шестнадцатые ноты должны быть исполнены в чётком ритме, нельзя торопить после триолей шестнадцатые ноты, играть их небрежно. Эта часть концерта богата различными ритмическими рисунками, поэтому желательно обратить внимание на такие тонкие моменты. Если стараться исполнить вторую часть уподобляя звуковедение вокальному пению, то этот принцип вполне оправдывает себя.

Более взволнованного, живого характера требует композитор начиная с 50-го такта. Несмотря на динамику *piano*, должно ощущаться стремление, лёгкая обеспокоенность. Такая выразительность звучания продолжается до повтора начальной темы этой части. Для более интересного перехода на начальную тему нисходящие интервалы в тактах 66-67 следует исполнить в таком характере, будто бы долгая борьба и стремление в конечном итоге привели к смирению.



Как обычно, во всех финальных частях концертов Моцарта для валторны начало должно быть в фанфарном характере. После медленной певучей второй части следует показать стихию валторны.



Начиная с 16-го такта, образно говоря звучит тема охоты. Восходящее акцентированное движение четвертными с точкой нотами должно прозвучать так, будто происходит действие охоты. Следует обратить внимание также на последующее движение восьмыми нотами: в них не должна потеряться бодрость предыдущих акцентов. И для грамотного исполнения подобных предложений завершение фраз, как во всех предыдущих концертах, требуют мягкого сфилированного звучания.



После непрерывного диалога валторны с оркестром тактам с 48 по 52 следует придать внимания, так как композитор требует в движении по звукам трезвучия динамику forte. За два такта до этого места в оркестре звучат отточенные восьмые ноты штрихом staccato, также в динамике forte. Поэтому после этого проигрыша оркестра передачу необходимо продолжить в том же характере. Но это бывает нелегко сыграть потому, что нижние ноты до, ми не всегда звучат так отчётливо как последующие за ними. Чтобы добиться желаемого звучания, нужно немного вытащить правую руку из раструба и постараться максимально точно исполнять

штрихи. Здесь важно не столько короче сыграть восьмые ноты, сколько энергичнее.



В среднем разделе третьей части, с такта 84 начинается отклонение в соль-минор. Как требует музыка, здесь необходимо создать немного тревожного характера, в звучании должна быть лёгкая взволнованность.

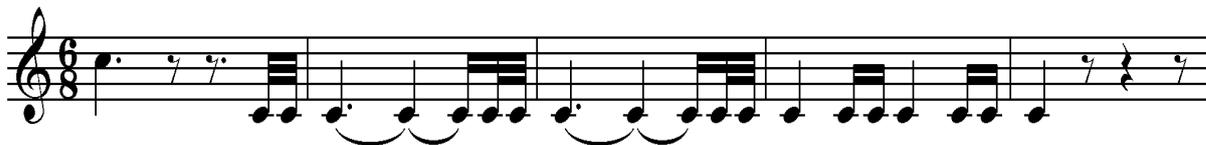


Нижеследующую фразу рекомендуется исполнить ярче, чем предыдущие.

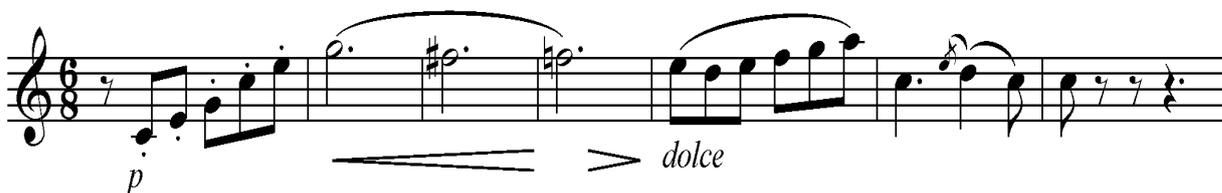


В 157 такте начинается небольшое отступление, которое носит фанфарный характер. Эта тесситура считается неудобной для игры, так как является переходной зоной от нижнего регистра к верхнему регистру. Данные мелкие длительности ещё более усложняют задачу валторниста. Поэтому эти ноты необходимо сыграть с максимально чёткой

артикуляцией. Важно также следить за тем, чтобы они прозвучали в одной динамической линии.



С предлагаемой ниже аналогичной фразой мы уже познакомились ранее. Здесь лучше прозвучит фраза, если начать её в легком характере. Но энергичность каждой восьмой длительности не должна потеряться. Последующие за ними половинные с точкой ноты следует распеть шире, с большим *crescendo*, чтобы была возможность уйти на *diminuendo*, и затем, как желает композитор, следует *dolce*. В этой фразе много обозначений, поэтому нужно постараться исполнить её как можно выразительнее.



Завершение концерта требует очень яркого контраста между проигрышами: в первом случае композитор написал *piano*, но это условно. Для более интересного завершения желательно сыграть первое проведение на динамике *mf*, а следующее, как и написано, на *pianissimo*. Последняя фраза должна быть исполнена с взрывной энергией.



## Заключение

В качестве духового инструмента медной группы валторна появилась в середине 17 века в результате новых идейно-эстетических потребностей музыкального искусства, прежде всего в оркестрово-исполнительской практике. Впервые в состав оркестра охотничьи рога ввёл Ж. Б. Люлли в дивертисменте-балете к комедии Мольера «La Princesse d Elide», постановка которого состоялась в Версале в 1664 году. В результате усилий французских мастеров и музыкантов, в 1680 году на основе охотничьего рога была создана первая оркестровая натуральная валторна.

Замечательные звуковые свойства (выразительность, певучесть) и технические возможности валторны (гибкость, способность к тонким динамическим градациям) обеспечили ей большую популярность и выдвинули в число ведущих инструментов оркестра 18 века. В тот период развивалось не только оркестровое, но и сольное исполнительство на валторне, чему способствовала система обучения игре на духовых инструментах в странах Западной Европы (консерватории в Италии, институт «Бедных школьников» в Германии, всеобщее музыкальное обучение в Чехии и т.д.) и в России (крепостные оркестры, воспитательные дома, инструментальные классы Придворной певческой капеллы, театральные школы).

Огромную роль в становлении валторны как концертного, ансамблевого и оркестрового инструмента сыграли Г. Ф. Телеман, А. Вивальди, Г.Ф. Гендель, К. Глюк, И. С. Бах. Но высшей точки развития валторна достигла в творчестве композиторов венской классической школы – Й. Гайдна, Л. Бетховена и особенно В. А. Моцарта.

Западноевропейские композиторы для валторны создали обширную концертную литературу, не потерявшую своего значения до наших дней.

Она занимает особое место в концертном репертуаре валторнистов, входит в музыкальные программы музыкальных училищ и ВУЗов, в программы Международных конкурсов.

На основании результатов исполнительского анализа концертных сочинений для валторны В.А.Моцарта, можно придти к выводу о том, что они заключают в себе сложные технические и художественные задачи, которые способствуют развитию всех компонентов исполнительского мастерства валторниста. Можно уверенно сказать, что сольная литература для валторны 18 столетия служит воспитанию чувства стиля, общей музыкально-исполнительской и эмоциональной культуры валторниста.

Приводимые в исследовании практические рекомендации и указания по исполнению концертов Моцарта, трактовка динамики, артикуляции и т.д. не являются чем-то единственно возможным. Музыка 18 века предоставляет валторнисту достаточный простор для реализации творческих намерений.

Для изучения музыки эпохи классицизма нужно проиграть много оперных, симфонических, ансамблевых, сольных сочинений композиторов 18 столетия. Таким лишь образом можно постичь их образно-эмоциональный и интонационный строй. Чтобы осмыслить музыку этой эпохи, нельзя замыкаться только рамками репертуара своего инструмента.

Конечно же, задача интерпретации музыкальной классики 18 века должна решаться с учётом достижений современной музыкальной науки в области исторического и теоретического музыкознания, с учётом работ по частной и общей методикам преподавания игре на духовых инструментах.

## Список литературы

- 1 - Бадура – Скода П. и Е. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка 1972 г.
- 2 - Буяновский В. – Валторна. М.: Музыка 1971 г.
- 3 - Вафоев М. – «Методика изучения концертов для валторны с оркестром В.А.Моцарта».
- 4 - Полех Л. – «История создания и проблемы интерпретации концертов В.А.Моцарта». Московская консерватория. М., 1988 г.
- 5 - Усов А. – «Вопросы теории и практики игры на валторне». 2-е издание. М., Музыка, 1965 г.
- 6 - Фаркас Ф. – «Искусство игры на медных духовых инструментах». – М.: Издательство МГК, 1998 г.
- 7 – А. Беленов «Валторна». Московская консерватория. М., 2001 г.