

В. А. МОЦАРТ ТА СЕРЕДОВИЩЕ ФЛЕЙТИСТІВ ДРУГОЇ ПОЛ. XVIII СТ.

Андрій Карп'як

УДК 781.071.1Моцарт + 78.071:788.5“17”

Стаття присвячена видатному австрійському композитору XVIII століття – В.А. Моцарту і його співробітництву з флейтистами. Автор прагне спростувати поширене між музикантами твердження про упереджене ставлення митця до цього інструмента. У цьому зв'язку відкриваються нові грані мистецтва епохи Моцарта, іноді незвичні для сучасного музиканта.

Ключові слова: В.А. Моцарт, флейтисти, упередженість, творча майстерня.

The article is devoted to the outstanding Austrian composer of the 18th century – W. A. Mozart and his cooperation with the flutists. The author tries to refute the affirmation, spreaded amongst the musicians, about the artist's bias against a flute. In this connection, we cognize the new artist skills of Mozart's epoch, perhaps unaccustomed to a modern musician.

Key words: W. A. Mozart, flutists, bias, artist skills.

Вольфганг Амадей Моцарт ніколи не був байдужим до флейти та флейтистів. Нас не повинен бентежити той факт, що більшість зі збережених висловлювань видатного композитора у зв'язку з його ставленням до інструмента сповнені критичних відгуків. Усі вони не лише не відкидають, а, навпаки, наголошують на наявності особливої уваги митця до ретельного шліфування найдрібніших елементів мелодичної тканини партії флейти в сольних, ансамблевих чи оркестрових творах. У своїх безсмертних композиціях Моцарт визнає та по-новому розкриває багатство виразових засобів, акумульованих у флейтовому звучанні та зосереджених у специфіці флейтової техніки, його скарги найчастіше спрямовані на якість відтворення, а не

на провідні в II половині XVIII ст. позиції інструмента в сольній та оркестровій практиці.

Доречно зіставити два цікавих висловлювання. Л. Баренбойм у своїй праці «Як виконувати Моцарта?» стверджує, що бажання вірного стилю виконання не може бути пов'язаним з питанням характеру звучності в творах Моцарта та інших композиторів класицистичної доби. Мотивується це твердження тим, що митці другої половини XVIII ст. зазвичай перекладали свої твори для інших інструментів, і тому звукова фарба на відміну від таких компонентів музики, як мелодія, гармонія, метр, ритм і темп, «не визначає сутності музичного твору». Слід зазначити, що цей погляд є поширеним. Як тоді можна пояснити думки та

емоції, що містяться в листі до батька, написаному під час праці над флейтовими композиціями 1778 року: «Звичайно, я міг би займатися базгранням цілий день: але коли якась річ з'являється на світ, я все ж хочу, щоби мені не довелося соромитися, якщо на ній стоїть моє ім'я. До того ж, як Ви знаєте, я тупію, якщо мені необхідно увесь час писати для певного інструмента (який я не терплю)...»¹. Чи не вказує цей, на перший погляд критичний лист, на особливе ставлення Моцарта до флейти. Він змушений був рахуватися не лише з технічними можливостями інструмента, а, насамперед, з його тембром, характером звука, тому й висловлювання – «який я не терплю» – може стосуватися не мелодії, гармонії, метра і т. ін., а саме звука та тембру.

Від ранніх творів до останнього, найяскравішого – опери «Чарівна флейта», відчувається постійний зв'язок композитора з інструментом,

що виконує доповнюючу, орнаментальну, звукозображальну роль тощо, а часом виходить на авансцену як соліст.

Уже одна з перших опер В. А. Моцарта «Король-пастух» на текст Метастазіо (KV208) містила в собі настільки важку та відповідальну флейтову партію (а саме в Арії Олександра, № 9 та № 10), що для виконання твору до Зальцбурга було запрошено флейтиста Мюнхенської капели Йогана Баптиста Бекке, про що залишилася документальна згадка в рахунку Генерального податкового управління від 15 травня 1775 року². Як не намагався композитор уникнути використання флейти в месі c-moll (KV427; виконана 26 серпня 1883 року в Зальцбурзі), він не може дати собі раду без неї в одному з центральних розділів Et incarnatus est. Ця сопранова арія в ритмі сициліани зі струнними та солюючими духовими виявляє риси по-справжньому моцартівської грації та принадності.



В. А. Моцарт. Меса c-moll KV 427 (417a) Et incarnatus est. Andante. Флейта

Не випадково, на думку Генріха Берта, у Моцарта догматично найбільш глибокі за почуттям та найбільш захоплюючі частини тексту – «Qui tollis» чи «Et incarnatus est» – у більшості його мес стають кульмінаціями. Вони найбільш драматичні за змістом, і тому музика Моцарта стає тут по-особливому душевною та захоплюючою за силою почуття. Визначально, що саме в цій частині зустрічаємо флейту.

Значні вимоги до інструмента висуває композитор у найяскравіших фортепіанних концертах. У Концерті Es-dur (KV482) флейті доводиться іноді на противагу повному оркестру самостійно утверджувати верхній голос. Така ж ситуація виникає і в I частині Концерту A-dur (KV488), де флейта вступає в напружені «супе-

речки» з оркестром³. В останній опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарт досягає нових невідомих звукових та сценічних ефектів, доручаючи виконавцеві партії Таміно власноручно виконувати на сцені Andante з концертуючою флейтою, що зображає захоплення головного героя своїм коханням. Моцарт використав тут флейту як чудову орнаментовану прикрасу ніжної мелодії кохання. Мелодія зі своєю м'якою, томливою хроматикою повністю відповідає сентиментальному характеру епізоду, нагадуючи віденські арієти. Захоплює те, як Моцарт зумів поступово підготувати тут чергування запитань і відповідей з флейтою Папагено, використовуючи тембри інструментів⁴. Схожих прикладів знаходимо безліч.



В. А. Моцарт. Концерт № 22 (Es-dur) для ф-но з оркестром. I част. Флейта



В. А. Моцарт. Чарівна флейта. Перша дія. Фінал № 8. Andante. Флейта соло

Цікаво, з чим могла бути пов'язана така відраза Вольфганга до флейти? На нашу думку, існують кілька суб'єктивних та об'єктивних причин різких висловлювань митця про виконавців на такому поширеному в XVIII ст. інструменті.

Якщо бути послідовним, то необхідно насамперед наголосити на тому, що композитор вирізнявся значною безпосередністю, а часом і вульгарністю як у приватних розмовах, так і в листах. Протягом життя Вольфганга ми знаходимо досить багато різких випадів музиканта на адресу багатьох, зокрема, поважних та визнаних професіоналів. Він називав М. Клементі шарлатаном, не витримував гри А. Фоглера, насміхався над голосом видатного співака А. Рафа, обзивав дурнем та вісюком валторніста Й. Льюйтгеба, задля жарту перекручував ім'я свого учня Зюсмайра та ін. Яка кількість листування зі схожими висловами була знищена родичами та знайомими чи зацікавленими особами після смерті композитора, можемо, зокрема, дізнатися з найновіших досліджень⁵. Дійсно, висловлювання Моцарта були щирими та правдивими, але відзначені надмірною емоційністю. Часто композитор змінював свої попередні погляди, і людина, що отримувала від митця убивчо критичну характеристику, могла з часом стати володарем високих схвальних відгуків Вольфганга. Цілком можливо, що Моцарт інакше оформив би свої послання, якби знав, що ще через 250 років його приватне листування винесуть на всезагальний огляд. Сьогодні багато дослідників творчості композитора, захоплені скандальними документами, таврують різні галузі виконавського мистецтва, користуючись вихопленими словами з приватних, побутових записів та листів всесвітньо визнаного генія. Водночас, ці листи дають нам безцінну інформацію про історію та мету, а часом і особливості створення найпопулярніших творів сучасного музичного репертуару. Вони висвітлюють причини того чи іншого ставлення митця, виникнення задуму, навіть настрою, в якому був створений шедевр тощо.

Дитячі спогади та враження, батьківські на-

станови, ідеал сім'ї найчастіше залишають у пам'яті людини найвиразніші спогади, часом вони визначають погляди на речі та явища, прищеплені з раннього дитинства. Вольфганг так і не встиг вийти з аури тяжіння дитинства. До останніх років життя він у листах до сестри, родичів згадує зальцбурзькі пустощі, пригоди. У цей період формувалася його світогляд, початкові і, можливо, найсильніші музичні враження під впливом батька Леопольда. Звичайно, що перші музичні спогади Вольфганга пов'язані з музичним середовищем, капелою в Зальцбурзі. Усім відоме неприхильне ставлення Леопольда й самого Вольфганга до музичної атмосфери їхнього рідного міста. Старший Моцарт у листі від 1763 року фактично відкрито називає музикантів капели негідниками, п'яницями, гравцями тощо. У подальшому й сам Вольфганг висловлювався: «...грубі, розпущені та безладні придворні музиканти – порядна, вихована людина не зуміє з ними ужитися...» Важливо, що однією з найслабших ланок капели була флейтова група, точніше її відсутність. Цікавий парадокс.

У 1770 році в оркестрі Зальцбурга було 10–12 скрипалів та альтистів, 2–3 віолончелісти, така сама кількість контрабасистів, 3 валторністи, 4 фаготисти, тромбоністи, трубачі та літавристи, і, найцікавіше – 2–3 гобоїсти, з яких 2 грали також часом на флейтах (!), за необхідності. Головна вимога під час влаштування на роботу виконавців на духових інструментах полягала в підготовленості претендентів до можливої ролі як скрипалів чи альтистів. У Генріха Берта знаходимо, що гобой, і тим більше флейта, у соборі Зальцбурга не були задіяні або використовувалися дуже рідко. Унаслідок цього музиканти грали в церкві на скрипках⁶. Можна уявити собі, як гобоїсти, що часто змушені були виконувати роль скрипалів, поралися з партіями флейти. Не дивно, що з дитячих років Вольфганг мав підстави ненавидіти звук флейти. Навіть свій перший великий сольний твір для флейти він призначав не для виконання Ферлендіса чи Зандмайра, а для ще одного «багатогранного» музиканта – Й. А. Капселя – контрабасиста зальцбурзької капели, що також

грав і на флейті. Концерт для флейти був виконаний 26 липня 1777 року разом із симфонією та скрипичним концертом Вольфганга до дня іменин його сестри. Його близькість за часом до створення гобойного концерту для Джузеппе Ферлендіса видається більш ніж цікавою. Дехто з дослідників вважає навіть, що виконувався один з майбутніх флейтових концертів, як вважалося, створений у січні-лютому 1778 року. Можливо, це була якась пізніше загублена композиція.

Причин негативного ставлення Моцарта до флейти могли послужити дивовижно непослідовні, а часто відверто ворожі стосунки композитора з професіоналами та замовниками флейтової музики. Приводом таких нестабільних відносин були не професійні питання, а скоріше побутові та морально-етичні розбіжності; і звинувачувати в недостойній поведінці тут можна як флейтистів, так і самого композитора. Найбільш важливим та пов'язаним з проблемою відносин варто назвати знайомство з мангеймським музикантом Йоганном Вендлінгом. Ще в 1763 році Леопольд Моцарт був вражений майстерністю флейтиста. 1777 року під час перебування в Мангеймі Вольфганг Амадея, композитор із невластивим та рідкісним для нього захопленням виконавцями розхвалює Вендлінга. Він наголошує на чистоті інтонації, виразності виконання та витонченому музичному смаку музиканта, очевидно, порівнюючи його зі знайомими йому «флейтистами» із Зальцбурга, а, можливо, і з рівнем духової практики в Італії, де йому доводилося раніше працювати⁷. Саме манера та рівень гри Вендлінга стали для Моцарта еталоном якості звучання флейти⁸. З початку знайомства відносини між музикантами були дружніми та по-родинному щирими. Вольфганг навіть присвятив арії дружині та доньці флейтиста, оркестрував один із концертів Й. Вендлінга для флейти з оркестром. Йоган Баптист відіграв досить помітну роль у житті генія, даючи йому можливість залишитися на довший час у Мангеймі. У скрутному становищі, в яке потрапив Вольфганг, він знаходив щедрого замовника на флейтові концерти та квартети для Моцарта, обіцяв годувати Вольфганга в перші місяці 1778 року. Вендлінг розуміє справжню велич молодого композитора і здійснює усі можливі кроки, щоб поїхати разом із Вольфгангом у вигідну для них концертну поїздку до Франції. Моцарт, який спочатку радісно

погодився на пропозицію та використав, хоча й не зовсім порядно, допомогу музиканта, отримав засоби для існування та можливість залишитися в Мангеймі, раптово та неочікувано зрадив сподівання Вендлінга, відмовляючись виконувати другу частину угоди. Він використовував при цьому негідні методи. Знаючи, що батько дуже чутливо ставиться до питання релігії, Вольфганг звинуватив Вендлінга та його сім'ю в низьких моральних якостях та відсутності віри. І тут ми зустрічаємося ще з однією суттєвою причиною критичних флейтових документальних свідчень Моцарта. Річ у тім, що вони найбільше зосереджені саме в 1778 році в листах до батька. Г. Аберт стверджує, що в цей період втрачається щирість та довіра, що панувала у відносинах між Вольфгангом та Леопольдом. Дійсно, можемо зауважити в листах багато «вислизань», запутувань, відвертих обдурювань батька, що намагався примусити Вольфганга бути відповідальним перед замовниками та виявляв категоричне незадоволення захопленням сина сім'єю Вебер, а зокрема, 15-річною Алоїзією. Закохавшись у молоду співачку, композитор втратив реальний погляд на навколишнє, обмовляв та підводив друзів, не виконував вчасно взяті на себе роботи, обманював батька. Він вишукував будь-які причини, щоб не працювати над великим флейтовим замовленням, а поїхати відпочивати з Веберами. Зручною причиною затягування з написанням флейтових концертів та квартетів стала тут нібито вже й забута, але зручно пригадана жагуха нелюбов до інструмента.

Звичайно, Вольфганг зробив ще одну прикрасу Вендлінгу, ігноруючи прийняту вигідну пропозицію через музиканта від флейтиста-аматора, голландця де Жана. Роботу, яку він з легкістю зміг би виконати за два тижні, Моцарт не здатний закінчити за два місяці. Виникли проблеми із замовником, що виплатив лише частину суми – 96, замість 200 флоринів за неповну працю. Ще перебуваючи в Парижі, Вольфганг змушений віддавати «мангеймські борги». Отож Вендлінг мав усі підстави, щоби втратити довіру до молодого композитора, і все ж він залишився прихильним та доброзичливим до Вольфганга, готував у Парижі ґрунт для свого нового молодого друга. І Вольфганг, і його мати (прибули в Париж 23 березня 1778 року), які ще недавно не бажали підтримувати стосунки з Вендлінгом,

відразу забули про вільнодумство та моральну нечистоплотність флейтиста. Навіть достатньо впливовий знайомий Л. Моцарта, що взяв під опіку Вольфганга в Парижі, – Фрідріх Грімм просить Вендлінга, який як музикант користується більшою довірою, зробити все можливе, щоб Вольфганг зміг розкрити свої здібності у столиці Франції⁹. Завдяки Вендлінгу та його друзям у квітні 1778 року виникла Концертна симфонія Es-dur для флейти (Вендлінг), гобоя (Рамм), валторни (Пунто) та фагота (Ріттер), яка, на жаль, втрачена.

В. А. Моцарт був досить близько знайомий також з іншим професійним флейтистом, учнем Вендлінга Йоганом Баптистом Бекке, що працював у Мюнхені. Але тут уже в самого Вольфганга були причини для недовіри чи настороженого ставлення до музиканта. Хоча на загал відносини між Бекке та сім'єю Моцарів були привітними, флейтист, вірогідно, підтримував більше позицію Леопольда. Наприклад, під час паризької мандрівки Бекке недобррозичливо інформує Л. Моцарта про поведінку Вольфганга в Мюнхені. 25 грудня 1778 року, коли композитор з важким серцем змушений повернутися у ненависний йому Зальцбург, Бекке своїми «порадами» ще більше засмучує Вольфганга. Варто тут також навести ще один випадок, що характеризує небезпечний характер Бекке.

У 1780 році композитору замовили написати оперу-серію для мюнхенського двору «Ідоме-ней». Це було серйозне випробування для молодого Моцарта. Незважаючи на загалом непогані відгуки про ще незавершений твір, були, звичайно, і недобррозичливі висловлювання. Цікаво, що Бекке був серед тих, хто прислухався та рознісив неприємні прогнози. Він навіть устиг повідомити про них у листі Леопольда, що хвилювався в Зальцбурзі. Між іншим, мова стосувалася того, що арії в опері написані наперекір тексту. Вольфганг розгнівався за це на музиканта. «Так мені сказали, – відповів Бекке, – а сам я занадто мало розумію по-італійськи». «Шкода, що Ви раніше не спитали мене перед тим, як писати листа» – спалахнув Вольфганг¹⁰.

У травні 1778 року Вольфганга Амадея познайомили в Парижі з герцогом де Гіном. Герцог був надзвичайним любителем музики та, за словами Моцарта, «незрівнянно» грав на флейті, а його донька – на арфі. Захоплення композитора грою де Гіна не зовсім підтверджується аж над-

то полегшеною партією флейти в Концерті для флейти та арфи, що був замовлений митцю вельможею. Вірогідно, Моцарт скоріше був приємно здивований чемним, люб'язним і зацікавленим ставленням до себе у цій багатій сім'ї в місті, де він уже в перший місяць перебування відчув себе покинутим, уперше по-справжньому самотійним у несприятливому, байдужому до талановитих особистостей середовищі. Де Гін не лише пропонує молодому композитору замовлення на написання твору, він просить Вольфганга стати вчителем композиції для його доньки. Але надія на добрий заробіток зраджує музиканта. Уроки неочікувано припинилися у зв'язку з одруженням нової учениці Моцарта. З'явившись на одну з чергових зустрічей, Вольфганг Амадей не був прийнятий господарями дому. Гувернантка за дорученням герцога передала йому вдвічі меншу за передбачену домовленістю суму. Створений Моцартом на замовлення де Гіна Концерт узагалі не був оплаченим. Від'їжджаючи з Парижа, Вольфганг мав претензії щодо гонорару герцога де Гіна, про що говорить у листах до батька¹¹.

Розповідь про дивні фатальні неприємності Моцарта у стосунках з флейтистами можна продовжувати й далі. 30 березня 1784 року композитор написав фортепіанний квінтет за участі духових інструментів. За спогадами дружини митця, під час одного з недільних концертів у їхній квартирі, з'явився польський граф. Після гучного захоплення виконанням чудового ансамблевого твору, високий гість флейтист-аматор попросив Вольфганга написати для нього тріо з облігатною флейтою. Моцарт дав згоду. Щойно повернувшись у свої апартаменти, задоволений граф передав митцю півтори сотні суверенсдорів із хвалебним листом, у якому він повторював у пишномовних тирадах подяку за насолоду, щойно відчуту. Через рік граф знову звернувся до Моцарта для отримання замовлення. Композитор вибачився за невиконання прохання графа. Тоді amator примусив Вольфганга повернути йому внесену суму.

Флейтисти «супроводжували» Вольфганга до останніх днів його життя. Граф Франц фон Вальзег цу Штуппах – чудовий флейтист, «композитор», який любив видавати чужі твори за власні, через посередника замовив Моцарту написання Реквієму (липень 1791р.) для урочистого відзначення річниці пам'яті своєї померлої дружини. Бенедикт Шак доводить, що

«Чарівна флейта» – це не лише символічна назва для казкової опери, а твір, у центрі якого перебуває солююча флейта. Справжнім шанувальником творчості геніального композитора, чи не єдиним, хто достеменно знав місце поховання В. А. Моцарта, невідоме навіть дружині митця, був віденський флейтист Карл Шоль¹².

Ознайомившись із документальними даними, що висвітлюють «флейтові» стосунки В. А. Моцарта, переконаємося в їхньому суто суб'єктивному характері. Кожен із документів досить мало розповідає нам про стан флейтового мистецтва моцартівської доби, зате дає багато відомостей про самого композитора. Звично вважати, що геніальні особистості володіють глибокою ерудицією та філософським, узагальнюючим і конструктивно-систематизуючим складом розуму, усвідомлюючи свою особливу роль в історії. До Вольфганга Амадея в жодному разі не варто застосовувати схожі схеми. Миттєве враження, яскрава, навіть поверхова ефектність, емоційне сприйняття, що висвітлюють предмет з незвичної сторони, не викривляють, а швидше виділяють у ньому особливі, неповторні риси, важать для композитора значно більше, ніж нудний, позбавлений блиску, імпульсивності, індіферентний, сухий, але близький до об'єктивності аналіз. Водночас, об'єднавши велику кількість інформативних зразків з даного питання, можемо зробити кілька суттєвих висновків. По-перше, у другій половині XVIII ст. суттєво активізувався у різноманітних, особливо аристократичних, колах аматорський флейтовий рух. Він випереджав за своєю ефективністю схожі тенденції в інших галузях виконавського мистецтва. По-друге, лише зростала вже достатньо поширена мода опановувати гру на флейті для використання її як другого чи третього фаху. Звичайно, така популярність інструмента не може не захоплювати, але, з іншого боку, вона не дає сьогодні реально оцінити рівень професійного флейтового мистецтва класицистичної епохи за умов переповнення середовища музикантів напівпрофесіоналами та аматорами, що породжує хибні або перебільшені судження про недосконалість інструмента, або слабкість виконавських шкіл. В. А. Моцарт писав про неякісну гру, відсутність обдарування, неточну інтонацію при грі на флейті, але кого він мав на увазі, ми вже спробували з'ясувати. Рідше згадується те, що так

само з уст митця ми отримуємо високу оцінку талановитим музикантам, що присвятили своє життя флейті, навіть похвалу справді відданим флейтистам-аматорам (Й. Вендлінг, герцог де Гін). Не почуємо жодного професійного зауваження на адресу Й. Б. Бекке чи музикантів оркестрів Відня або Праги.

Наступне питання, що стосується сприйняття, звуковідчуття та ставлення Моцарта до флейтового тембру, значно складніше. Воно не може мати однозначної відповіді, тому що згадується в листах композитора лише окремими фразами, часом невдоволеними короткими реакціями. Усі вони наголошують на тому, що композитор змушений шукати цілком інший, відмінний підхід та методи викладу музичного матеріалу від тих, що він звик застосовувати при написанні творів для універсальних інструментів – фортепіано, оркестру чи рідної йому скрипки. Тут буде цікавим навести кілька оригінальних висловів самого майстра. 20 липня 1782 року композитор писав: «Ви не повірите, наскільки важко робити переклади для духовиків так, щоби це було своєрідним для духового інструмента і при цьому все-таки нічого не втрачалося в ефектності». Композитор нервувався, коли розумів, що природа інструмента повстає проти нього, не підпорядковується повністю йому – він чудово чув, усвідомлював, що кожен з духових інструментів примхливий, потребував значно більше часу для знаходження необхідного звучання не лише в мелодичній горизонталі, але й у творенні у часовому процесі гармонічних та тембрових перспектив-шлейфів. Праця з флейтою була своєрідним викликом майстерності митця, Вольфганг свідомо приймав цей виклик і працював до того часу, поки міг бути спокійним за майбутнє твору.

1790 року композитор перебував у Франк-фурті-на-Майні, де створив *Adagio* для годинникаря (*Andante F-dur KV616*). «Ось якщо би це був великий годинник і апарат звучав би, як орган, тоді б я радів, – писав він, – а так інструмент складається лише з маленьких трубок, які звучать високо і для мене надто по-дитячому». Не варто, звичайно, безпосередньо порівнювати завдання, що виникали перед Моцартом у флейтовому концерті та у творі для годинника, і все ж очевидними є паралелі – діапазон, принцип звучання. Тому. Г. Аберт вказує на глибину та серйозність твору, звукові та гармонічні знахідки:

«за багатством та різноманіттям ця п'єса заслуговує на значно більш широке розповсюдження, ніж те, яке випало на її долю»¹³.

¹Лист В. А. Моцарта до Л. Моцарта від 14 лютого 1778 року.

²Аберт Г. В. А. Моцарт. – М., 1987. – Ч. 1 – Кн. 1, 1756-1774. – С. 289.

³Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972. – С. 220.

⁴В одному з листів у зв'язку з постановкою опери «Ідоменей» В. А. Моцарт пише: «...ми відчуваємо тремтіння, невпевненість, видно, як б'ється переповнене серце, відчутні шепіт та зітхання, тому я передаю ці риси у перших скрипок зі сурдинами та флейтою в унісон.» (26.09.1781).

⁵Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д., Риттер В. В. А. Моцарт. Хроника последних лет жизни и смерти. Так был ли он убит? – М., 1991.

⁶Аберт Г. В. А. Моцарт. – С. 302. У листі Леопольда від 1777 року вказується, що при виконанні однієї з мес у Зальцбурзі було задіяно шість гобоїстів: Ферлендіс та Зандмайр – солюючі гобої; Лодрона, якийсь студент, Dürnermeister (старшина охорони вежі) і людина з верхньої церкви – оркестрові гобої.

⁷Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М., 1988. – Вып. 3. – С. 369.

У 1725 році видатний неаполітанський композитор А. Скарлатті зустрівшись із Й. Квантцем вигукнув: «Сину мій, ви знаєте про мою антипатію до духових: вони ніколи не строять». У 1771 році В. А. Моцарт сповіщає, що для великого свята в Болоні змушені були запросити духовиків із Лукки, і вони «виглядали» жахливо. Лише у Венеції духовна школа була трошки сильніша.

⁸Йоган Баптист Вендлінг (1723-1797) уродженець Ельзасу, автор 4 (14) концертів для флейти, викладач Й. С. Бекке, артист оркестру у Мангеймі, що виступав з великим успіхом у Берліні (1749), не визнавав збагачення флейти новими клапанами. Для нього залишилася ідеалом 4 (1)-клапанна флейта, і він застерігав своїх учнів від застосування 8-клапанного інструмента, що стає поширеним в останні десятиліття XVIII століття.

⁹Аберт Г. В. А. Моцарт. – С. 203.

¹⁰Лист В. А. Моцарта Л. Моцарту від 27 грудня 1780 року.

¹¹Черная Е. Моцарт. Жизнь и творчество. – М., 1966. – С. 161 – 162.

¹²Відомо також, що разом з Моцартом в одному з концертів для курфюрстини Амалії в Дрездені (квітень 1789 р.) виступав флейтист Йоган Фрідріх Принц, а ще 19 травня 1764 року вундеркінд супроводжував виступ флейтиста в музичному вечорі для коронованих осіб Англії.

¹³Аберт Г. Зазн. праця. – С. 229.

Статья освещает аспекты сотрудничества выдающегося австрийского композитора XVIII столетия В.А. Моцарта с флейтистами. Автор опровергает распространённое среди музыкантов представление о его предвзятом отношении к этому инструменту. В связи с этим открываются новые грани искусства эпохи Моцарта, иногда необычные для современного музыканта.

Ключевые слова: В.А. Моцарт, флейтисты, предубеждение, творческая мастерская.