

**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ”
Инструментален факултет**

Христо Георгиев Христов

**Трактатът на Йохан Йоахим Кванц „Опит за
напътствие при
свирене на флейта“ и проблемите на
интерпретацията
на флейтова музика от XVIII век**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

**За присъждане на образователната и научна степен
„Доктор“**

**Професионално направление 8.3
Музикално и танцово изкуство**

**Научен ръководител:
проф. д-р Венцислав Киндалов**

София 2021

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Духови и ударни инструменти“ - Инструментален факултет, състояло се на **10.12.2021 г.**

Разработката се състои от 277 страници, от които 195 основен текст. Съдържа увод, 3 глави, с подраздели, заключение, библиография и 73 приложения. Включени са и 191 нотни примера, диаграми и таблици.

Библиографията съдържа 92 заглавия, от които 25 на кирилица (24 на български език и едно на руски) и 67 на латиница: на немски – 49, на френски – 7, на английски – 4, на италиански – 5, на латински – 2, както и списък със 107 (шест на кирилица и 101 – на латиница) посетени страници в електронни бази данни.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на **2022 г. отч.** в зала 48 на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, бул. „Евлогий Христо Георгиеви“ № 94 на открито заседание на Научно жури в състав:

**доц. д-р Снежина Врангова
доц. д-р Велислава Карагенова
проф. д-р Весела Гелева
проф. д-р Борислав Ясенов
проф. д-р Велислав Заимов**

Дисертационният труд и материалите за защита са на разположение в Учебен отдел на НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

Увод

1. **Обща характеристика на работата, основна цел и научни методи**

Музиката за флейта от Барока и Галантния стил представлява най-обширната част от репертоара за този инструмент. Неслучайно XVIII в. е наречен „Златен век“ на флейтата. Тази епоха с нейните типични стилови белези, начини на изразяване и мислене и техники на изпълнение с фокус върху тогавашните центрове на флейтовото изкуство Потсдам и Берлин винаги ще бъде обект на специално изследователско внимание. Централно място в това научно поле винаги заема делото на Йохан Йоахим Кванц (1697-1773) и неговият труд „Опит за напътствие при свирене на флейта“ (1752). Днес интересът към по-стилната и вярна интерпретация, съобразена с трактата на Кванц (особено за неговите композиции и тези от Берлинската композиторска школа), нараства постоянно и става все по-актуален. Голямо значение се отдава на и инструментариума като един от най-важните фактори при представянето на старинната музика в днешните условия, без значение дали се музицира на съвременни или автентични инструменти. Стои и въпросът дали бароковите артикулационни техники и музикалноизразни похвати са възможни на съвременната флейта.

Предмет на настоящото изследване е интерпретацията на флейтова музика от бароковата епоха в широк спектър от аспекти, които създават специфичния ѝ облик – техника, жанрови проблеми, отношение между композиция и импровизация, афектна основа, подходи към каденцата и други. Основен източник на информация са исторически извори и трактати от бароковата и по-ранни епохи, на първо място сред които се откроява трудът на Кванц. Проблематиката е изследвана в няколко основни ракурса: исторически, теоретичен, творчески и изпълнителски, като в последния чрез серия от концерти с барокови творби за флейта е направен опит за осъществяване на синтез между теоретичен и художествено-творчески, изпълнителски тип изследване.

Мотивът за избора на настоящата тема произтича от личния интерес към творческата фигура на Кванц, както и от собствения изпълнителски опит и интерес към бароковата музика.

Цел на изследването е изграждането на концепция за осъществяване на стилни и стойностни концертно-изпълнителски и интерпретационни трактовки на музиката за флейта от времето на Галантния стил и обобщаването на изпълнителските принципи на епохата, свързана с личността и делото на Кванц.

Изследването се фокусира върху избрани камерни и концертни творби за флейта. Идеята за практическо и музикално-научно представяне на подбраните концертни програми (в интеграл от 10 концерта) предположи личните авторски виждания по интерпретаторските въпроси на инструменталното изпълнителство и стила да бъдат

пречупени през оригинални исторически текстове и преди всичко през труда на Кванц – най-значимия трактат с енциклопедичен не само за флейтовото изкуство характер.

За постигането на целта изследването си поставя следните **задачи**:

- да се преведе на български трактатът на Кванц;
- да се издирят и проучат прецизно исторически и актуални източници по темата на разработката;
- да се издирят, анализират и подберат най-интересните и представителни за проблематиката творби от Кванц и други композитори за целите на концертните програмите;
- да се систематизират знанията и резултатите от проведеното изследване.

Методологията на дисертационния труд обхваща следните теоретични и емпирични методи:

- анализ – *историко-стилов анализ, текстов анализ* на източници, *анализ на музикални произведения, категориален анализ* в областта на музикалната терминология; *сравнителен анализ* на текстове, нотни издания и ръкописи, различни интерпретации;
- синтез – активно проявяващ се в етапните и обобщителни фази на разработката за постигането на интерпретационна концепция;
- творчески експеримент – създаване и сценично представяне на каденци и прелюди в стила на епохата;
- анкета;
- статистически методи;
- авторефлексия – най-активно приложена в Глава трета. Във всички раздели на разработката, където действа методът на авторефлексията, изказът е в „Аз-форма“, за

да бъдат ясно обособени коментарите на личното виждане и разграничени от богато представените възгледи на други автори и изпълнители, както и за да се следи недвусмислено често споменаваната връзка учител – ученик.

2. Съвременна литература по темата

През последните няколко години почти няма неизследван проблем, свързан с Й. Й. Кванц, който с право може да бъде наречен „musicus“. Интересът се обяснява със значимостта на неговия принос в историята на музикалното и в частност флейтовото изкуство – като теория и практика, с цялостните измерения на личността му, както и, разбира се – с днешния интерес към бароковата музика и нейното представяне според добрия вкус и правилата на стила. Най-важните от тях, навлизайки в проблематиката на изследването, групирани според тематиката са:

1. Биографични източници (Marpurg, Beechey, Raskin, Augsbach, Gerber, Langer, Nettle, **Quantz, Albet**, Quantz, J. J.).

2. Източници, посветени на труда на Кванц (Reilly).

3. Източници, изследващи значението на Кванц и отзвук на труда му във Франция (Halfpenny).

4. Източници, свързващи Кванц с начина на свирене на френска музика (Neumann).

5. Източници, посветени на Кванц и изпълнението (Burney, Harer).

6. Източници, засягащи стила и естетиката на Кванц (Gjerdingen, Heartz, Lasocki, Pester, Schäfke).

7. Източници, разглеждащи (част от) композиторското творчество на Кванц (Oleskiewicz, ten Brink, Beechey).

8. Източници, засягащи отделни аспекти от труда на Кванц, напр. артикулация, темпо и др. (Rasmussen, Augsbach, Hefling, Fontijn, Грохотов, Качмарчик, Киндалов).

9. Източници, разглеждащи Кванц и концертите написани от него и от други композитори в Дрезден (Marpurg).

10. Източници, разглеждащи творчеството на Кванц в контекста на немското флейтово изкуство (Качмарчик).

11. Източници, очертаващи хронологията на създаването на композициите на Кванц в каталози на творчеството му (Augsbach, Zoeller, Grönefeld, Raskin Bittmann, Kade, ten Brink).

Следващата поредица от проблеми, теми и автори показва действителните измерения на многостранността на изследователския интерес към приноса, творчеството, личността на Кванц, както и перманентността на този интерес в изминалите почти три века от създаването на знаменития му „Опит...“:

Капричиите на Кванц (Byrt); Кванц и неговата флейта (Dahne-Niemann, Mühler, Oleskiewicz); Учениците на Кванц (Delius, Mühler); Кореспонденцията на Кванц (Berg); Паметниците на Кванц (Ventzke и Mühler); Новия каталог за неговото творчество (Augsbach); Солфежите на Кванц (Edmondson, Winfried, Byrt); Кванц и творбите му в други библиотеки (Kade); Сонатите на Кванц (Grönefeld, Beechey); Концертите на Кванц (ten Brink, Fechner, Grönefeld); Публикации за чествания за Кванц (Busch-

Salmen); Дуетите на Кванц (Busch-Salmen); Анекдоти за Кванц (Nicolai); Кванц и посещението на Йохан Себастиан Бах в Потсдам. Кванц и „Музикално приношение“ (Oleskiewicz, Rampe); Кванц и флейтовите трудове от XVIII в. (Sauter); Кванц днес (Schmitz); Кванц и флейтовата соната от Йохан Себастиан Бах (BWV 1031) (Sackmann и. Rampe, Swack); Кванц и Молденит (Teodorsen); Портретите на Кванц (Walthall); Кванц и музиката на Телеман (Zohn); Кванц като майстор на флейти (Zimmermann); Кванц и бароковите флейти (Addington, Oleskiewicz); Кванц и други композитори писали за соло флейта (Kuijken); Музикалните афекти при Кванц и езика на тялото (Rüdiger); Орнаментацията според Кванц (Palmer); Кванц в музикалните речници (Mendel, Koch и мн. др.).

Днес няма дисертация за барокова или флейтова музика, в която Кванц да не е споменат. Тук обаче се анализират връзките на трактата му с днешната практика на изпълнителското изкуство за модерната и бароковата флейта, което е ново в теорията на изпълнителството. Всички изпълнителски проблеми ще бъдат разгледани критично през призмата на труда му, с допълнения и пояснения, сравнителен анализ, изводи и обобщения. В цялостния дисертационен проект се представят не само теоретичните основи на музикалното изпълнение, но и са озвучени практически на сцената според тогавашната изпълнителска традиция и стил. Съществена част от приложенията към текста са каденци, прелюди и капричо ала Кванц, създадени от автора на тези редове според изискванията, формулирани в „Опит за напътствие при свирене на флейта“. Към целите на дисертационния труд могат да се добавят и изследването на връзките

изпълнителски – композиторски стил, както и обзор и анализ на възможни практически грешки от гледна точка на изискванията на стила, които се срещат в съвременната изпълнителска практика.

3. Кратък обзор и аргументация на структурата на работата

Основният текст е структуриран в увод, три глави, заключение и списък на използваната литература, включващ 67 източника на латиница и 25 на кирилица. Приведени са 193 нотни примера, диаграми и илюстрации. Към текста са обособени и 73 приложения, представящи таблици и систематизации, контекстуализираща информация, но преди всичко – резултати от практическата работа по дисертационния труд, изразяващи се в създадени от мен, според указанията в „Опита“ на Кванц каденци, прелюди, както и капричио „ала Кванц“.

Тъй като темата на изследването предполага анализи на епоха, стил, жанровост, изразни средства и т. н., тя докосва въпроси, свързани с целия музикален и културен XVIII в. Изследването е комплексно и с обемен кръг от идеи и проблеми, които очертават темата като научна, но и творческа задача. Ето защо и структурата по обективни причини следва да бъде многопланова, паралелно представяйки и теоретичното изследване на определен аспект от проблематиката, и практическата проекция на резултатите в дадена концертна програма или творческа авторефлексия. Избраната форма и съдържание на труда: увод, три глави, заключение и богат набор от приложения са най-адекватни спрямо целите на изследването и най-плътно изразяващи идеята за исторически и теоретично информирана интерпретация, както постигнатата в резултат

на дълго проучване, събиране, систематизиране, изучаване и съпоставяне огромна по вид и обем информация.

4. Общ историко-стилистичен обзор на времето, по което живее Кванц

Просвещението като интелектуално, философско и духовно движение на XVIII в. („век на разума“) носи революционни промени, които имат силни отражения в културата:

1) Повишава се интересът към изкуствата и се появяват многобройни любители в музиката, танците, изобразителните изкуства, литературата и т.н.

2) Възникват домашните концерти и „салонна култура“.

3) Зараждат се нови музикални стилове с все по-голям интерес към непосредственото изразяване на чувства – „Галантният“ и „Чувствителният“.

4) Появяват се първите вестници, списания и алманаси по музика, отговарящи на растящия интерес към нея.

5) Възникват първите училища и висши учебни заведения по музика.

Още от края на XVII в. важна роля играе Friedrich Wilhelm, „der Große Kurfürst“, пра-пра-дядо на Фридрих II, който с Потсдамския едикт утвърждава върховенството на закона и толерантната религиозна политика.

Той кани чужденци, между които хиляди хугеноти (френски протестанти), които пристигат в Прусия и остават в Берлин – по този начин в Бранденбург навлиза част от френската култура и език. Възниква потребност от трудове, книги, учебници, които да отговорят на интереса на

постоянно растящия брой на любителите в изкуството, включително в музиката. По това време Кванц, К. Ф. Е. Бах и Л. Моцарт издават своите трактати, съответно за флейта, клавир и за цигулка.

Галантният стил

„Галантният“ стил, в който съзнателно твори Кванц, се появява в първата половина на XVIII в., разграничавайки се ярко от нормите на полифоничния стил. Важна роля в Галантния стил играе песенността, разбираана като периодичност и „закръгленост“ на структурите и хомофонност, но и като връзка с вокалното начало чрез проектиране на белкантото върху инструменталната музика. Изразителната, красива и богато украса мелодия, изпълнена „реторично“, става носител на широка гама афекти. В началото галантността се проявявала в изпълнението, а след това – и в композирането. Типична жанрова проекция стилът има в сонатата и камерния концерт. В сравнение със „стария стил“ (по думите на Кванц) „Галантният“ като цяло е много по-обърнат към човека, за да докосне с музиката сърцето на слушателя. Тук се откроява и още един контраст спрямо контрапунктичната техника – за разлика от „изработените“ с ума полифонични творби, подтикващи към съзерцание и обърнати по-скоро към човешкия разум и Бога, тук афектите изразяват емоционалния спектър на човешките преживявания. Приемайки, че музиката и ораторското изкуство са близки, съвсем логично е да разгледаме какво пише Годshed през 1736 г. за смесения стил в ораторското изкуство по това време: „...ориентиран от дворцовите хора – говорят наполовина френски, италиански, латински и с удоволствие правят

*миш-маш от всички езици, въпреки че повечето думи биха могли да бъдат немски. Тази чума е дошла чрез многото пътувания на немците в чужди страни...*¹ Въпреки че Готшед не се изказва положително за този начин на говорене, става ясно, че стилът е дворцов и че е смесица от различни езици. За това, че стилът е норма на аристокрацията, съдим и по етимологията на думата „галантен“ – според Дуден „*gala (исп.) - „празнични дрехи“ е дума, внесена към XVII-XVIII в. във виенския кралски двор. На исп. galán означава „любовник“, а прилагателно „galano“ – „добре облечен, придворен“. На старофренски gale означава радост, удоволствие. От него произлиза глаголът galer – забавлявам се. В друг контекст или връзка от корена на думата Gala се получава и съществителното Galanterie – внимателно, учтиво отношение към дамите или пиеса, написана в този стил*“².

Чувствителният стил

„Чувствителният“ стил възниква в Северногерманската композиторска школа около средата на XVIII в. и се характеризира с особената важност на емоциите и тяхното лично изразяване от страна на изпълнителя. Търси се естественост и емпатия, още по-голяма близост до сърцето. Афектите в развитието на творбата се променят неочаквано и често, като се съпоставят по различни начини. Композиторският и изпълнителският Чувствителен стил е още по-субективен и емоционален в сравнение с Галантния. Важни представители на Галантния и Чувствителния стил са К. Ф. Е. Бах, Ф. Бенда, Кванц, както

други композитори, ангажирани от немския крал Фридрих II. И двата стила са повлияни от краля – поради тази причина полифоничните похвати са голяма рядкост, защото той не харесва този вид „стара“ музика. Те са само загатнати дори и при К. Ф. Е. Бах, който твърди, че е учил само при баща си. „Чувствителният“ стил е още по-ярък и изразителен от „Галантния“.

Кванц за добрия вкус (стил)

Кванц поставя разбирането за добрия стил още в началото на труда си, за да го превърне в ключово за изпълнението на музика понятие. Стилът е разгледан подробно и в аспекти. Като основна задача пред бароковия музикант е изразяването на афектите, а добрият вкус гарантира най-доброто им представяне. **Добрият музикален вкус е разнообразен.** Изграждането му е основна задача за всеки музикант и не е възможно постигането на изпълнителско майсторство без него. Стилът е система от естетически правила, валидни за дадената епоха. Кванц формулира правила, отнасящи се не само до соловата партия на флейтата, а до всички аспекти, касаещи музикалното изкуство. Целта е: „*да се възпита не механичен флейтист, а изкусен познавач на музиката, който да оформи своя вкус, да изостри своята проникателност*“³. Целият труд е написан, за да послужи „*за подобряване на вкуса на музикалното изпълнителско изкуство*“. Кванц изгражда своя вкус в продължение на много години въз основа на огромен опит и размисъл. Той,

¹Gottsched, Johann Christoph. Ausführliche Redekunst. Leipzig: 1759, S. 344.

²Drosdowski, Günther. Duden in 10 Bände. Bd. 7. Duden „Etymologie“ Mannheim: 1989, S. 214

³Quantz, Johann. Versuch einer Anweisung Flöten raversière zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß 1752. Всички цитати на Кванц са от този негов основен трактат, който е обект на изследване. В автореферата не са посочвани страниците.

както и Марпург, смята, че вкусът се определя от правила, но и от личния усет. Изграждането на музикален вкус става чрез добър учител, натрупване на опит, знания, изследвания и упорити занимания. Съществува взаимозависимост между добрия вкус и изразните средства, затова той разглежда последните обстойно: артикулацията следва да бъде разнообразна и нееднаква. Дългите поредни ноти обикновено са залиговани, а подвижните и скачащите – отривисти и отделени. Важна роля има и личността на изпълнителя – липсата на чувствителност у него ще е пречка за изразяване на афектите. Това означава, че тя следва да се развива по всички начини. **Централно място за проява на добър вкус на музиканта е изпълнението на Adagio и украсяването му.** Към него се отнася поставянето на малки подходящи орнаменти и тяхното усиливащо афекта въздействие, а от „смесването на малките и големите украшения се състои добрият вкус.“. Сравнявайки струнните инструменти, Кванц отбелязва индиректно, че немският начин на украсяване е най-добрият, защото се намира в златната среда между италианския и френския стил: „което при италианците е прекалено много, а при французите – твърде малко“. Той приема повторенията като липса на разнообразие, затова такива места били украсявани и счита, че изобретателността на музиканта е важна при добрия вкус на украсяване, но само когато е ръководена от здравия смисъл и хармонията. Тя е много важна за музикантите, свирещи на мелодични инструменти: „дисонансът следва не само добре да се подготви, но и правилно да се разреши, придавайки му благозвучност.“ Кванц пише и за опасностите при формирането на добър вкус: „Ако ...

прекалено се увличате по украсяване, вашият слух ще свикне към многото шарени ноти и няма да разбере простата мелодия.“ За ученика е добре да изгражда вкуса си чрез слушане на добри композиции, певци и инструменталисти; той следва да събира музикална библиотека, използвайки я „в ежедневните упражнения, [за] да възпитава своя вкус и да се учи да отделя зърното от плевата.“ Проявата на добър вкус според Кванц е и в многобройните детайли и силното разграничаване на музикалните идеи и афекти. Добрият вкус е задължителен за солиста, но и за акомпаниращите музиканти. Точната интонация е белег за него и Кванц дава пример с чембалист свирещ на лошо настроен инструмент: „...не оскърбява ли фалшът чувствителния музикален вкус повече отколкото доброто му изпълнение го услажда?“. Не само музикантите и слушателите е нужно да притежават добър музикален вкус. Той е особено необходим и за оценяващите музикалното изпълнение. Затова Кванц препоръчва освен добър вкус, оценяващият да притежава познания по композиция и разбиране за стила на творбата. Проява на лош вкус са егоцентризмът и егоизмът на оценяващия: „Някои съвсем погрешно преценяват, ръководейки се само от личния си вкус“. Кванц пише за опасността от загуба на добрия стил на писане и на изпълнение. Той препоръчва да се отделя време за развитието на изразителност и „пеене“ с инструмента.

Първа глава. Общ историко-теоретичен и творчески обзор на развитието и употребата на напречната флейта. Някои композитори и творби

1. Кратка история на инструмента

Прието е да се смята, че родината на напречната флейтата е централна Азия или днешен Китай, от където тя се разпространява по целия свят - Азия, Африка, Латинска Америка и Европа.

На концерта в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ (вж. Художествено-творческа дейност на Христо Христов..., 22.03.2016), бе включена пиесата от анонимен автор „Ledy Meng Jiang“, която бе представена на „препарирана“ от изпълнителя съвременна флейта по китайската флейта-образец. Това се случи за първи път у нас. Къде да бъде поставена мебраната върху мундщука не беше лесно да се открие и поради липса на информация се наложи да се налучква точното място и големина на дупката под нея, въпреки наличните познания за флейтовата акустика.

Един от най-старите документи, изобразяващ флейтата в Западна Европа, е ръкописът **Cantigas de Santa Maria**. Първоначално инструментът (при етруските I или II в. пр. н. е.) е държан надясно, но в приблизителните граници на X – XIV в. флейтата е държана наляво. Поради липса на механика музицирането на тогавашните флейти е било възможно и в двете посоки.

Съвсем естествено напречната флейта е приета от висшето общество. Ренесансовата флейта е една от първите, на които се е музицирало в consort. Това

означава, че инструментите били точно произведени и прецизно настроени, т. е. стандартизирани (една към друга в комплект): обикновено различните инструменти от консорта били произвеждани от един майстор и по този начин точността на интонацията била максимално близка.

Импровизирането върху **Cantus** (XVI в.) е било практикувано от инструменталисти и певци, без да е изписвано, защото би се превърнало от импровизация в композиция. Можем да разглеждаме импровизацията като сбор от собствени и чужди идеи, тяхното използване и смесването им по най-разнообразен начин. Инструменталисти, певци и композитори работят предимно върху известни теми, търсейки свой стил на импровизиране, но за разлика от тях, композиторите изписвали своите импровизирани композиции.

Ръкописът на Вирджилиано „*Il Dolcimelo*“ е предназначен за различни музикални инструменти. В него за първи път се споменава „*траверсо*“ и са установени първите авторски творби за напречна флейта, написани на основата на диминуциите. Предполага се, че е създаден около 1589 г. и по онова време не е издаден.

Напречните флейти в Западна Европа от Ренесанса до прототипа на Теобалд Бьом имат следните характеристики:

Инструмент	Характеристика
Ренесансова флейта (Понятието възниква по-късно)	Цилиндрично монолитно тяло съставено от тръба с шест дупки за пръстите и отвор за вдухване. Без клапи.
Флейта тип „Отетер“, към тази група са инструментите и на другите френските майстори-Риперт и Науст.	Съставена е от три части: цилиндричен мундшук с конусовидна средна и малка част, на която за първи път е поставена една клапа Es
Флейта „Кванц“. Създадена и изпробвана от него. Това е бароковата флейтата с най-силния тон. Единият от вариантите ѝ е с две клапи - за Dis и Es.	Съставена е от пет части. Мундшукът е разделен на две - същинска част и буренце. Средната част също е разделена на две, но това не е изобретение на Кванц. В долния край на някои негови флейти е монтирано цугче за по-точно настройване.
Бьом флейта. Изработена през 1847г. с две разновидности - цилиндричен мундшук и конусовидно тяло или обратното.	Множество клапи и невидана до тогава по сложност механика. Вторият вариант – конусовиден мундшук с цилиндрично тяло – се налага в практиката.

Изброяването на различните видове разновидности на флейтите не е самоцел, а е нужно, за да се подчертае, че създаденият от Кванц вид напречна флейтата за времето си е най-развитата и най-сложна от гледна точка на технологичното ѝ производство, което изиграва ролята на импулс за по-нататъшните промени на

инструмента. Често се забравя за тази важна заслуга на Кванц, както и за неговата известност като майстор на флейти.

В епохата на ренесансовата флейта бароковата концепция за енхармонична разлика при тоновете липсва. Това се дължи преди всичко на използването на старите църковни модуси с тяхната различна хармоническа природа, както и на простотата на инструмента. **Musica ficta** е (спонтанно) добавяне на някои полутонове в творбата, въпреки че не били изписани в нея. Това ставало в завършващите орнаменти в края на произведението. Грифове за полутонове дори липсват в историческите грифови таблици от онази епоха, но въпреки това музикантите са умеели да ги изпълняват и е сигурно, че са ги прилагали, макар и неизписани в текста.

Кванц прилага в труда си енхармонични грифове и поради тази причина дори добавя допълнителна клапа на неговата флейта. Той обаче споменава само няколко възможни изключения при използването на „спомагателни“ грифове:

<i>до³ и ре³</i>	<i>три начина</i>
<i>си бемол²</i>	<i>два начина</i>
<i>фа^{#1}, фа^{#2} и до^{#3}</i>	<i>два начина</i>
<i>На някои флейти до² може да се свири по друг начин,</i>	<i>трети пръст и клапата... и е много удобно в бързи последователно възходящи и низходящи гамообразни пасажки, когато идват по ред си бемол, до и ре в горния регистър.</i>

Обръщайки внимание на различните ноти в пасажа, Кванц съветва да се следва апликатурата, която изисква най-малко работа на пръстите.

Първият концерт (вж. Художествено-творческа дейност...) имаше за цел да обхване музикалните стилове и епохи, свързани с историческите промени на напречните флейти от Ренесанса до днес, и да изведе ролята на променящия се заедно с тях инструментариум, осъществявайки панорама на стиловете във флейтово изкуство. Такъв проект се осъществява за първи път в България. Чрез проследяването на промяната на инструмента и произтичащите паралелни промени в музиката и стила се дават отговори на въпроси с ключово значение за интерпретацията. „Исторически информираната интерпретация“ е нужна на всеки музикант. Тази практика на музициране от съвременна гледна точка би могла да бъде постигната единствено чрез изучаването на документалните извори и трактати на различни езици от съответните епохи и на практическото извличане на опита, вложен в тях. Познаването на възможно повече от тях с техните взаимовръзки обогатява музиканта чрез прякото му общуване с легендарни личности като Кванц – композитор, изпълнител, теоретик, преподавател и майстор на флейти. В концерта е представен и съвременен опит за „сюита“ от три части върху предренесансови танцови мелодии, както и творби от учениците на Кванц.

Хронологичното проследяване на няколко генерации от преподаващи един на друг флейтисти, свързани верижно с школата на Кванц, разкри интересен исторически факт:

сред тях е големият български композитор, теоретик, педагог, но и флейтист Асен Карастоянов. Пряката линия е от Кванц през Емил Прил (професор по флейта в Берлин) до неговия студент Асен Карастоянов.

Качествено новата барокова флейта, създадена във Франция с името *Flûte traversière*, се е нуждаела от коренно различна нова и „модерна“ музика и обратното. Обикновено музикалните стилове се променят постепенно, докато в този случай, с появата на *Flûte traversière* се наблюдава рязкото изчезване на стария начин на писане на музика за напречна флейта, променя се и изпълнителската практика – композиторската работа става водеща за сметка на импровизацията на изпълнителите. Дори и печатните издания променят своя облик. За флейтистите, свирещи на новата флейта, „старата“ музика вече не представлявала интерес. Оттогава досега такъв феномен във флейтовата музика не се е повтарял. Инструментът носи със себе си нов начин на мислене, нова естетика на звука, на изпълнението и притежава друг дух, а именно френския вкус с неговата елегантност, блясък, красота и музикално величие, въпреки че музикалният строй във Франция става с почти тон по-нисък. Предполага се, че първите пиеси за новата флейта са написани от Отетер. Със сигурност обаче, той е съзателят на първата солова пиеса за новата барокова флейта, която е с изключителна важност, защото е **първата солова пиеса за флейта, написана във френския стил**. В нея той демонстрира новия музикален вкус и преимуществата на инструмента пред блокфлейтата и ренесансовата флейта, изразяващи

се в по-голямата гъвкавост на тона и възможността от по-широки динамични разлики.

Изучавайки флейта траверсо в Дрезден при Бюфарден, Кванц поставя немското флейтово изпълнителско изкуство на тогавашните френски основи и път на равнието.

2. Някои композитори и творби

В този раздел са представени анализи и са коментирани съществени проблеми на основата на следните творби: **Й. С. Бах, Соло за флейта (партита), Френските алеманди от Отетер, Соната d moll от Фридрих II; Флейтови композиции на автори от „Берлинската школа“, К. Ф. Е. Бах - Sonata per traverso solo senza Basso a moll (Н. 562).**

Сред значимите за изследването проблеми в този раздел се откроява и въпросът за верижния синкоп като предвестник на импровизираната каденца. Пръв Царлино отбелязва ролята на синкопа и склонността на музикантите да диминуират тази партия, която съдържа синкоп. **През XVIII в. много от мелодическите каденци биват предизвестени от синкопи.** В музикалната литература от епохата се откриват показателни примери, някои от които специално са включени в програмата на концертите (вж. Художествено-творческа дейност...). Тези синкопи са звуков „сигнал“, който се използва по неписано правило от някои композитори. Разбира се, не всички каденци са предизвестени със синкоп. Моята хипотеза е, че тази традиция произлиза още от времето на Царлино (XVI в.). В „Берлинската школа“ този „италиански“ начин също е познат и се използва, например, в сонатата от

Кирнбергер, (I Adagio), но той не поставя фермата, знаейки, че зрително всичко е ясно с квартсекстакорда на трето време в предпоследния такт и с верижния синкоп пред него.

Във II част на сонатата от Кирнбергер (Allegro) възниква въпросът дали при синкопираната редица, включена 6 пъти в нея, е възможно, би могло, или би трябвало, да се въведат импровизирани построения. Музикантите с развито чувство за импровизация винаги са търсели всички възможни места, където да покажат своето изкуство. И макар Кванц да твърди, че за „*дадена част една каденца е достатъчна*“, то „родените импровизатори“ най-вероятно ще се изкусят да направят повече от една, а ако е една, то със сигурност тя би била в края на творбата. Знаейки за тази възможност, бихме могли да поставим поне едно импровизирано украшение (в края). Поставянето на импровизирани украшения след всички верижни синкопи обаче би било абсурдно нарушение на добрия вкус. Кирнбергер и Кванц не са били открити врагове и в тази част вероятно Кирнбергер се шегува успешно с познавачите на италианската традиция. Поставянето на импровизирани украшения и тук зависи от хармонията в баса. Не препоръчвам да се украсяват всички синкопи, но е желателно по-свободното изпълнение на мелодията там, където в баса има пауза.

Втора глава. Някои представителни жанрови и стилови проблеми, свързани с флейтово творчество и интерпретация в дадената епоха

1. Фантазията като творчески феномен и жанр

К. Ф. Е. Бах, колега на Кванц, музикант, теоретик и композитор, разделя фантазиите на два вида. Първият е „свободна фантазия“, в която се импровизира върху мотив или тема. Тук причисляваме и импровизираната каденца. Вторият вид е композирана фантазия. Според Кванц и двата вида фантазиране (вкл. каденците) „*трябва така да звучат, все едно се измислят [раждат] в момента*“. Разликата между тях е, че в по-голямата си част импровизираната каденца и фантазия са подчинени на спонтанното и мимолетно хрумване на изпълнителя, а изписаната фантазия следва да се съобразява единствено със законите на композицията. Всеки автор ги разбира и претворява по свой начин, но винаги спонтанният и свободен изпълнителски дух следва да преобладава в тях. **Композираната фантазия** може да разгледаме като свързващо звено между „чистата“ импровизация и композицията. Записаната музика (импровизация-композиция) остава, а импровизацията е изкуството на момента.

В началото на XVIII в. „Фантазията“ е популярен жанр в Германия – в жанровата област на фантазията творят и Бах, Хендел и Телеман. Последният от тях е един от любимите композитори на Кванц. С неговото творчество той се запознава още през младежките си години, а в „Солфежите“ си често дава примери от неговото творчество.

Телеман пише по дванадесет фантазии за модерните по онова време инструменти – напречна флейта, цигулка и гамба, които си приличат по стил и дух. Някои обозначения на пръв поглед имат единствено темпова насоченост (указваща и афекта) например Allegro, Presto, Vivace и т.н., но в основата си те са **неназовани танци**. По това време тази „скрита танцувалност“ не е нещо ново, среща се и при други композитори, както и при Кванц. Почти всички от дузината фантазии за флейта завършват с танцувална част. С малки изключения това са наблюдава и при откритите наскоро (2015) „12 Фантазии за соло гамба“ (BWV 40:26-37), за които се знаеше, че са съществували, но се смятаха за безвъзвратно загубени, подобно и на флейтовите. „Скритата танцувалност“ следва да се представи по съответния характерен начин, но малко или повече завоалирано.

2. Речитативът през XVIII в. – жанрова представа и изпълнителски подходи във вокалната и инструменталната музика. Теоретични и интерпретационни аспекти в трактата на Кванц

По времето на Кванц Марпург изразява мнението, че речитативът *не е нищо друго освен „abgesungene Rede“* (1. от начало до края изпята (ораторска) реч; 2. да пееш на прима виста). По отношение на този жанр, олицетворяващ речевото начало в музиката – като интонационност и асиметричен тип структуриране, самият Кванц акцентира върху необходимостта от свобода при оформянето. Други важни практически съвети при изпълнението на речитатив, които дава Кванц, засягат ансамбъла „глас-инструмент“ – ако

речитативът се изпълнява наизуст, акомпанияторът ще бъде полезен, ако встъпва след всяка цезура по-рано, все едно подсказва не певеца. В италианския речитатив певецът често пее по-свободно. Ако акомпаниментът е от дълги ноти, то следва да се акомпанира по слух, без да се опира на ударите на пулса. На тези места чембалистът акомпанира с пълни акорди, а речитативите не трябва да са прекалено разтеглени. П. Ф. Този и Ф. В. Марпург (последният – съвременник на Кванц) разглеждат три вида песенни речитативи, но не споменават инструменталния речитатив (вж. следващата таблица).

3. Към проблема за афектите

Изясняването на основния афект на всяка пиеса е една от най-важните задачи на изпълнителя, представящ както музика от барока, така и по-късна. В бароковата музика афектното озвучаване на текста е център на музиката до такава степен, че Матезон (1681 – 1764) пише, че *без нужния афект музиката не означава нищо*. Един афект не се закрепва към определена дума, а към цялата форма и това може да се проследи прекрасно в арии от кантати, оратории, но също – и в инструменталната музика.

Според Атанасиус Кирхер афектите са **любов, печал, умереност, гняв, величие, святост, смелост**.

Афектът на творбата Кванц определя *според тоналността, според думите в началото на пиесата, указващи основния ѝ афект, според дисонансите и според големината на интервалите*. Именно този подход прилагам към всички творби от бароковия си репертоар. Различавам три основни подхода към

<p>I вид Църковен речитатив</p>	<p>„...изпълнява се съобразно святостта на мястото... Той не понася шеговитостта на свободният начин на писане. [и на изпълнение] Тук-там се изисква дълго издържане (<i>Aushaltung</i>), много форшлази и постоянно поддържане на благородна сериозност. Изкуството, с което той се изразява, се учи не по-различно от това, както убедително усещаме истината, говорейки с Бог.</p>
<p>II вид Театрален речитатив</p>	<p>„...е неразделно свързан с актьорската игра на певеца, майсторът педагог трябва да преподава определени имитации от природата, които не може да съществуват, ако не са представени с нужното благоприличие, с което говорят дворяните и тези, които знаят да общуват с тях.“</p>
<p>III вид Камерен речитатив</p>	<p>Изразява природните усещания на човешкото сърце. _Той постоянно изисква особен поглед [отношение] в изкуство на думите, които в по-голямата си част са посветени на изразяването на най-силните чувства на сърцето; задължава такова преподаване за присъствие на певеца, което да ни накара да вярваме, че това, което изпълнява, истински го чувства [преживява]“.</p>

откриване на основния афект в дадена пиеса: според принципите и правилата; вътрешно или лично; външно – от преподаватели, колеги, известни съвременни музиканти, теоретици и др.

При извеждането на музикалните афекти Кванц се позовава не само на ораторското изкуство, но и на аналогии с изобразителното – например асоциациите със светлосенките („светлината и сянката“ по израза на Кванц). Но още по-съществено е това, че към възможностите за

изразяване на афектите Кванц естествено привлича и „чисто музикални“ фактори като например дисонансите, придаващи на музиката звучене, което речта постига с други средства. Към това можем да добавим и фактора „тоналност“, в който се включват редица музикални явления като мажорна или минорна окраска, типични или характерни тоналности (практика, която идва и по линия на неравномерно темперирания строй) и пр.

В следващата таблица са показани афектите по Кванц и тяхното музикално превъплъщение (като предварително ще изразим становището, че при изпълнение на негова негова музика следва да се придържаме към рамките на собствения му възглед, въпреки че при други автори можем да открием още по-богата гама от афекти):

Начини за изразяване на афектите според Кванц:	
1) тоналността; 2) от думите в началото на частта; 3) от големината на интервалите – свързани ли са или не; 4) по дисонансите.	
Тъй като тоналностите, думите в началото на частта, големината на интервалите, и дисонансите не са еднакви, съответно и носят различни афекти.	
Афект	Начин на изразяване
1 Веселието (живостта)	а) се изобразява с кратки ноти – осмини или шестнадесетини; б) в постепенно движение; в) с подчертана ярка артикулация; г) с леко артикулиране на нотите; д) с ноти, образуващи малки или големи скокове; е) с фигури в които след всяка втора нота стои точка.

2	Величието (блясъкът, разкошът)	а) се изразява с дълги трайности, докато в останалите гласове движението е по-бързо; б) с помощта на точкуван ритъм. Нотите с точки трябва да се артикулират ясно и да се изпълняват оживено. „Свирете нотите с точки малко по-дълги, а тези след тях – малко по-кратки. От време на време точкуваната нота може да се изсвири с трилер. Величието не търпи излишно украсяване, но украшенията, които ще добавите, свирете по възвишен начин“.
3	Дързостта	се изразява с ноти, при които втората или третата е с точка, а първата – кратка. (ломбардски ритъм)
4	Нежността (Ласката, меланхолията)	а) може да се изрази чрез свързани с легато ноти, вървящи постепенно надолу или нагоре; б) със синкопирани ноти, първата половина, на които се свири тихо, а втората по-силно. Подхождат ѝ форшлази.
5	Радостта	обратно, изисква меко завършени трилери (с нахилази), морденти и весел начин на изпълнение.
6	Сериозността и замислеността	се изразяват от точкуваните и протяжни ноти
7	Благородството	се изразява с дълги ноти (половини и цели) в съчетание с кратки трайности.

Свободата и мярата са в рамките на стила, естетическите изисквания и законите на добрия вкус, а ораторските фигури служат за по-конкретна представа за

изпълнителя, къде, как, защо и какво да представи в музиката.

Върху примера на I част на VII Фантазия от Телеман са демонстрирани **подходите за определяне на афекта на дадена творба и на тази основа е изведен аналитичен модел.** Първият критерий според Кванц е тоналността. Следователно според тоналността (D dur) Фантазията на Телеман изразява „веселие, дързост, важност и величие.“ Афектът обаче следва да се определи не само по наличните музикални характеристики, но и по тези, които липсват, за да изключим неволното приобщаване на отсъстващи афекти. Например: според характера на интервалите (които според Кванц са съществен критерий), в пиесата на Телеман липсват малки интервали и легато, което означава, че в нея **няма** ласка, меланхолия и нежност. Разбира се, че при изпълнение е възможно някои тонове да бъдат свързани, но това следва да е изключително пестеливо, за да сме максимално верни на афекта. Частта носи веселие и живот, изразени чрез големи скокове и предполага леко артикулирана звучност. Това в най-голяма степен е валидно за средния дял на разглежданата част – фугато (в бързо темпо).

Забелязваме също, че в частта липсват ломбардски фигури, които според Кванц означават дързост. Но в първия дял (Largo) присъстват точкуваните нотни стойности, които са сериозни, като във всяка френска увертюра. За да определим афекта е съществено да приобщим още един критерий: доколко звучността е наситена с дисонанси (носители на енергия и драма). Това обаче е фактор, само когато дисонансите са ясно

чуваеми, т. е. ако би имало изписан басов глас, какъвто в случая липсва. Ето защо е възможно да се приложи следният подход: да изпишат варианти на собствен стилово логичен и правилен басов глас, по който да се определи броят на дисонансите и техният вид (силни или слаби). Последното наблюдение има пряка връзка с фразирането, тъй като оразличава подготовката, встъпването и разрешението на дисонанса, а това придава изразителност в мелодията. Вярно е, че Кванц описва „Галантният стил“ като стил, в който дисонансите са по-малко от предходните стилове: „*Пиесата в галантен стил трябва да съдържа повече консонанси, отколкото дисонаси*“, но няма композиция без дисонанси с изключение на някои военни сигнали. Много от съвременните изпълнители свирят толкова „изравнено“, сякаш в музиката съществуват единствено консонанси. Затова тяхното „разкриване“ чрез предложения метод е път към извяването на афекта.

В тази част липсва определение на афекта от рода на Allegro, Andantino и т. н., но има „Alla francese“ (по френски), което определя изцяло начина на изпълнение, насочвайки ни към *Notes inégales*. Телеман обича този похват и дори пише „Концерт за два обоя и фагот“, наречен *Alla francese* (TWV 53:C1). В началото на първата му част е изписано „*avec douceur*“ (с мекота), но това не можем автоматично да препратим към разглежданата флейтовата творба, въпреки че определена артикулационна мекота е нужна и тук. От афектите, които Кванц изброява, следва да подберем патетичното, веселото и величественото, за да изпълним Фантазията на Телеман.

В светлината казаното върху конкретния пример, могат да се очертаят следните подходи на един аналитичен модел, приложим творбите от това време:

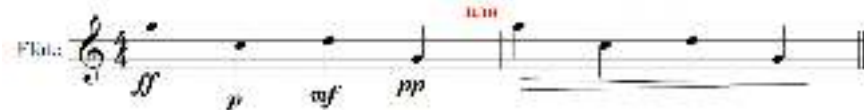
1. Основният афект да се определи по линията на главните критерии, извлечени като автентично знание по Кванц и Готдшед: темпо/наименование, тоналност, степен на наситеност с малки/големи скокове, степен на наситеност с дисонанси и пр. (вж. Пример 87);
2. Да се забележи не само наличното, но и отсъстващото, което задава граници на интерпретацията (т.е. да не се прекрачва в афект, който не е заявен със своите характеристики);
3. Да се ползват допълнителни методи за вникване в творбата, като посочения тук метод на създаване към едногласна творба на бас, чрез който се установяват местата, мислени като дисонанси.

4. Артикулация

„Говорещ“ начин на свирене при изпълнителите на духови инструменти се е осъществявал чрез различни видове артикулационни срички, което е описано подробно и обширно от проф. д-р Венцислав Киндалов. Тук можем да различим два вида „изговаряне“: 1) Смисленост и фразиране на музикалната мисъл. 2) Логично разчленяване, разделяне на тоновете, но винаги със смислова връзка между тях.

За относителна стойност на нотите – *Quantitas intrinseca notarum* – и за тяхното подчиняване и

обединяване по принципа "добри-лоши" е писано доста. Няма две еднакви по дължина и звучност срички, дори и в думите, съставени от еднакви срички. Затова няма две равни по дължина поредни ноти. Тук влиянието на реториката върху музиката е най-силно и е поставено на основната на дикцията, изговарянето и разчленяването на думите и нотите в музиката. Появява се учението за вътрешна стойност на нотите. „Добрите“ ноти са по-продължителни и по-силни от нотите, които са наречени „лоши“. И Кванц споменава за тях, твърдейки, че се изпълняват неравно, но не съм срещал нагледни примери как това изглежда в практиката:



Ако трябва да определим границите на полето, на което следва да се изпълнява стилно бароковата музика от Кванц и неговото време, можем да определим следните най-важни контури на взаимно свързаните **по нееднаквост** в трайността и динамиката (затихване в такта) ноти:

- 1) По оста консонанси и дисонанси на силно време.
- 2) По оста по-дълги – по-къси срички при равни нотни стойности в нотния текст.

Поради различната интонация в различните динамики при блок флейтата нотите ще се озвучат така:

По принцип чрез скъсяването (и все по-мекото артикулиране в такта) се постига впечатление за диминуендо. Забелязва се, че всички тонове започват на правилното



метрично време, но скъсяването на нотите с паузи, които все повече нарастват в края на такта, напомняйки аритметична прогресия.

На напречната флейта този „блокфлейтов“ начин се използвал по времето на Кванц, а днес се използва от повечето барокови флейтисти и много рядко – от някои свирещи на модерна флейта. Паузите и дължината на нотите пред тях не били изписвани защото са относителни, това не било възможно и нужно. По този начин се постига „лъжлива“ динамика при помеханичните инструменти като блокфлейта и на чембало.

Обикновено композиторите от XVIII в. не изписват свързванията на ноти с легато. Възможните логични места за свързване от изпълнителя на **модерна флейта** са следните:

1) Както всяко мелодично разрешение, „*Винаги форшлагът е свързан с основната нота*“. Без значение дали е изписан от композитора, или поставен от изпълнителя, следва да бъде свързан към следващата нота, а тя винаги е по-тиха от него. К. Ф. Е. Бах дори препоръчва основната нота да бъде разрешена в „*pp*“ при местата пълни с афект“.

2) Ходове в (малки) секунди, при които мелодията често служи за хармонично разрешение между два акорда.

3) Повече от две ноти, които образуват мелодична линия (в постепенно движение една след друга нагоре или надолу).

4) При промяната на ритмични движения, дялящи се на две, в други, дялящи се на три. Обикновено триолите в четни размери се свързват с легато.

5) Нотите с трилер следва да бъдат винаги в легато с нахшлага.

6) Най-кратките нотни стойности (в тази част тридесет и вторини) поради своята украсяваща и импровизационна същност, биха могли да бъдат свързани с легато. В това отношение предложенията на Герхард Браун за сонатата от Фридрих (Andante) от Соната в G dur XXIII са изцяло верни и приемливи.

Тромлиц подобно на Кванц (1725 – 1805) е композитор, музикант, майстор на флейти, преподавател и теоретик. В неговия труд „*Подробно и задълбочено преподаване при свирене на флейта*“ той описва начина на изпълнение не само на своята музика, но и на **новия стил с новия инструмент**. Тромлиц се базира на Кванц, търсейки грешки или неточности в неговия труд, но изтъквайки важността на Кванцовия „Опит...“, защото съзнателно или не, той е приет за отправна точка във флейтовата проблематика. Върху примера на Тромлиц, Партита № 1, I са проследени промените в музикалното мислене и оттам – в интерпретацията. Типичната за Барока артикулационна пауза изчезва или е смалена до минимум т. е. *Quantitas intrinseca notarum* вече не е основен принцип. Всички изразни средства биват все по-подробно изписвани. Свързаните в легато тонове вече не са музикални моменти с по-свободна агогична

интерпретация. Когато има кратки, а след тях дълги ноти или обратното, те са обединени в ярки и контрастни групи. Намираме изписана „ехо“ динамика, както и „*Decrescendo*“, но в шестте партити почти няма графично или изписано с думи „*Crescendo*“. Това, разбира се, не означава, че то не бива да се изпълнява. Нека напомним, че знаците за крешендо и диминуендо са били познати и на Кванц, но той ги изписва рядко. Съществуват творби от Й. С. Бах, където той не поставя нито един динамичен знак. Следователно изискванията на Тромлиц по отношение на динамиката са много по-ясно и диференцирано указани, което е явна тенденция на новия стил.

За да обхванем различните проблеми, свързани с динамиката, ще представим в този раздел и **разбирането на Кванц за връзката между динамиката и фразирането, което се определя и от видовете дисонанси.** Той привежда пример с усилване и затихване *от който се вижда, че за вярното предаване на настроението, forte и piano са едни от най-важните елементи на изпълнението.* Кванц твърди, че различните дисонанси в акомпанимента (и соловия глас) определят динамиката и фразирането в изпълнението. При анализ на този пример прави впечатление, че квинтакордът се свири в пиано, а динамиката на съзвучията, цифровани с 6, се определя по различен начин в зависимост от големината на интервалите (случаят голяма секста – малка терца, който днес тълкуваме като секстакорд на умалено трезвучие). В други случаи значение има и метричният момент – например 4_2 на четвъртата аколада в примера, където се изисква „пианисимо“. От примера

се забелязва, че дори и тук е било търсено динамично разнообразие:

Той разделя дисонансите на три групи със съответната динамика:

Три групи дисонаси според Кванц	
I група с динамика <i>mf</i>	Секунда с кварта Квинта с голяма секста Голяма секста и минорна терца Малка септима с минорна терца Голяма септима
II група с динамика <i>f</i>	Секунда с увеличена кварта Умалена квинта с малка секста
III група с динамика <i>ff</i>	Увеличена секунда с увеличена кварта Малка терца с увеличена кварта Умалена квинта с голяма секста Увеличена секста Умалена септима

5. Ферматите - възникване и видове изпълнение

През всички епохи знакът за фермата е един и същ, но е имал различни значения и се е изпълнявал по различен начин. Ферматите имат задача да подчертаят важността на определени места в творбата. В началото на XVIII в. фермата започва да бъде използвана съвсем съзнателно за обозначаване на импровизирани украшения (по-късните импровизирани каденци).

В инструменталната музика ферматата може да се появи в началото на дадена част; в по-късния процес на развитие (в средата на творбата) и/или в нейния край.

Украшената фермата за флейта (и за другите духови инструменти) е относително кратко построение. **Общото е, че по времето на Кванц украсената фермата и каденцата се свирят на един дъх, а разликата е, че в първата не бива да има модуляции, докато в каденцата те са възможни.**

Познаването, изучаването и използването на ферматите през XVIII в. е изключително важно за стилното интерпретиране на музиката от този епоха. **Само познавайки правилата, съветите и трактатите, бихме могли да скицираме границите на нашите собствени фермати и каденци (включвайки ги в цялостната интерпретация), след което да ги разширим, променим и съзнателно да експериментираме в полза на художественото изпълнение.**

6. Каденците за напречна флейта в музиката от XVIII в.

Можем да наречем импровизацията изкуство на промяната. **Ако приемем, че композираното произведение със своя размер е лирика, то каденцата в произведението е проза.**

Днес предметът историческа импровизация се изучава в Лайпциг, Базел и др., като целта е да бъдат намерени и възстановени забравените принципи на импровизиране от бароковата епоха и преди това, които са били предавани от учител на ученик. **Най-трудното при възстановяването на горното е загубената приемственост и изчезналата традиция, подобно на „автентичната“ интерпретация, която**

днес е прието да се основава единствено на историческите извори. Импровизираната каденца е важна част от обучението по импровизация. Тя е съставена от всички музикални изразни средства, а изборът за представянето ѝ, нейното „оцветяване“ с различни артикулации, шрихи и динамики е предоставен изцяло на изпълнителя, който би трябвало да бъде нейният автор. Каденцата следва да повтаря и/или допълва афектите от пиесата, но според Кванц е добре да има и момент на изненада, като основният афект не бива да се губи.

Кванц твърди, че както при изпълнението, така и при писменото представяне на каденцата, тя следва да се освободи от тактовите черти.

Мелодичната каденца може да разгледаме като импровизация, която е регламентирана за определено място в частта на концерта и по-рядко в сонатата. Най-общите характеристики на каденцата биха могли да бъдат представени схематично. Това касае тоналния план, дължината ѝ и всички други елементи, както и нейната сложност. Планът на хармоничните функции и избраните за разработване елементи може да бъде различен и по наситеност на идеите. Създаването на такъв план е първостепенна задача на музиканта.

Друг важен въпрос е как по-скоро би могло да се постигне бърз напредък и добри резултати при импровизирането. **Стилното изпълнение е това, което включва типичните детайли на стила и изключва всички чужди на него, било то по-стари или по-нови.** Стилните детайли обаче могат и трябва да се прилагат спонтанно и различно. Ето защо там, където свършва

границата на математическото и „точно“ представяне на творбата, започва импровизацията. *„Интерпретацията (в широк смисъл) е импровизация в рамките на стила.“*⁴

Импровизацията и каденцата са възможно най-големите и обширни интерпретационни промени, които изпълнителят би могъл да сътвори. Така той изразява себе си.

Известни композитори или флейтисти (например Л. Берио, Е. Паю) прилагат своите способности при написването на каденци. Тяхната музикална фантазия играе решителна роля при създаването им.

Ние, флейтистите, имаме особената мисия за популяризирането на импровизацията, за което сме дори задължени. За разлика от много други инструменталисти притежаваме оригинални произведения от най-известните и значими композитори и теоретици на Галантния немски стил от XVIII в. (Кванц, К. Ф. Е. Бах и др.) и нямаме право да изпълняваме и приемаме техните интерпретационни съвети избирателно, прилагайки малка част от тях, а игнорирайки други. **Импровизацията и каденцата имат централно място в музиката на XVIII в.,**

В музиката понятието „каденца“ имало няколко значения. Кванц ги изброява както е било по неговото време. На мелодичните каденци, касаещи импровизаторското изкуство, той отделя специално внимание в XV глава, посвещавайки ѝ 36 параграфа.

Каденцата се намира на това място, което е оставено специално за солиращия инструмент или глас. Тя може да бъде:

1. импровизирана (каквато е била по времето на Кванц);
2. изписана (своя или чужда), каквато обикновено е днес.

Прието е каденците от чужд автор да не бъдат променени или украсявани от изпълнителя, защото те вече са „композиции“ и такава намеса е най-малкото неетична. Изписаната каденца може да бъде променяна спонтанно на сцената единствено от автора ѝ. При нея изпълнителят има възможност да демонстрира виртуозност, разбиране на музиката, да покаже своята музикална фантазия и познаване на стила. Винаги следва да се внимава каденцата да е смислена и с добър вкус. Ето защо опитите на някои изпълнители, създаващи провокиращи и естетически неуместни каденци на основата на по-новите музикални стилове (джаз, чалга и др.) следва да определим като нежелателни, безвкусни и търсеци евтин ефект. **Ясно е, че подобни опити не отговарят на исторически информираната интерпретация и практика и на естетическите критерии.**

Каденцата би могла да бъде еднородна, състояща се само от един или няколко пасажа с (почти) еднакви нотни трайности. Този тип каденца не е образец за Кванц и Берлинската школа. Образецът е разнообразната каденца, съставена от различни идеи. Обикновено тя е с виртуозен, но винаги със **силно изразителен характер**. При флейтата и другите мелодични инструменти тя е без

⁴От разговор с проф. д-р Венцислав Киндалов.

акомпанимент, но, както установихме, има изключение. Еднородна каденца се среща в богатите на музикални идеи части, а „разработката“ изчерпва заложеното в тях, така че ако каденцата повтори подобни промени и обрати, тя няма да има положителен ефект. **Тук условно можем да говорим за контрастна на творбата еднородна каденца.**

За двугласната каденца Кванц твърди, че *„...е сложно да се изпълни без подготовка, доколкото нито един човек не може да проникне предварително в мислите на друг. Но ако се възползвате от преимуществата, които ви дават използването на имитации и дисонанси, лесно ще преодолеете тези трудности“.*

Още по времето на Кванц, а и след него, някои музиканти се опитвали да представят една и съща каденца в различни пиеси. Това не убягва от точното ухо на музикалния теоретик Тюрк: *„... от само себе си се разбира, че тази каденца е определена само за това нотно произведение, за което всъщност е създадена, и не може да се използва в друго“.* Разбира се, че някои любими мотиви и фигури биха могли да бъдат в „речника“ на всеки музикант и да се използват като думи в изречения с разнообразен смисъл. Подобни примери за дадена пиеса, където клаузулите в каденцата биха могли да бъдат размествани по желание, бих нарекъл „междинни“ и се откриват и днес.

Трета глава. Интерпретационно-практически опит в личната концертна дейност: от историко-теоретичното проучване през експеримента до сценичното представяне

1. Концепция на художествено-творческата дейност с репертоар от Кванц и неговите съвременници

Десетте концерта, състояли се в периода март 2016 – февруари 2018, са замислени като мащабен интеграл, посветен на флейтовия репертоар, създаден през XVIII от Кванц и неговите съвременници. Подбраните за концертните програми творби са емблематични за немския „смесен“ стил и като художествена стойност, и като образци на автентичното теоретично разбиране, съхранено в трактата на Кванц и в други изворови източници от епохата. Някои от произведенията прозвучаха за първи път в България.

Програмите имат своя вътрешна логика, която сумарно представя концепцията на автора:

- Концерти, в които се демонстрират възможностите на флейтата от различни исторически етапи.
- Концерти, които обединяват в една програма композитори, между които съществува творческа връзка и съмишлие.
- Концерти, които включват творби от даден жанр;

Реализацията на този замисъл привлича изтъкнати български изпълнители в качеството им на партньори – клавиристи и като творчески сътрудници в осъществяването на централния експеримент –

създаване на авторски каденци (включително и като база за сравнителен анализ).

Творческият експеримент, за който стана дума, включва и създаването на авторски прелюди и пиеса в духа на Кванц.

Интегралът представя цялостно концепцията на автора (като изпълнител) за интерпретацията на музиката от епохата на Галантния стил. Тя е плод и на активно познание върху теорията и практиката на бароковата епоха. Т.е. самите концерти „интегрират“ теоретичните постановки, представени в предходните две глави на настоящото изследване.

Тъй като първият концерт е представен в Глава първа като илюстрация към разглеждането на инструмента флейта, настоящата глава продължава разглеждането на интеграла от хронолично следващия втори концерт.

2. Втори концерт – К. Ф. Е. Бах и Кванц: концертни творби

Концертът, който се състоя на 17.10.2016 г. – Дворец на културата, Перник, включва в програмата най-известните и често изпълнявани концертни творби на двамата композитори.

В автографа на „Солфежи за флейта“ от Кванц (написан преди 1752 г. специално за крал Фридрих II) се намират множество примери из флейтовата литература (от различни композитори), показващи проблематиката на интерпретацията от онова време. От същата тетрадка със солфежи е видно, че Кванц е познавал отлично флейтовия концерт d moll на К. Ф. Е. Бах и го е използвал в своята преподавателска практика.

Затова неслучайно в програмата за този концерт е включена именно **Концерт за флейта и оркестър d moll Wq. 22, Н. 484.1** К. Ф. Е. Бах – безспорно най-изпълняваният флейтов концерт на автора, който, впрочем съществува и във вариант за чембало. Флейтовият вариант е по-жив и динамичен.

За разлика от каденцата към втора част, която Колман създава, като указва съвсем точно всички знаци за артикулация, динамика, промяна в темпото и т. н., в предложената авторска каденца (Хр. Христов) не се указват артикулацията, динамиката и т. н. Опитих се каденцата да бъде съобразена със заръките на Кванц. От труда на Кванц и примерните му каденци се наблюдава следното: те не съдържат кантилена. Ето защо във всички написани от мен каденци се съобразих изцяло с това.

Между първата част на Концерта в d moll от К. Ф. Е. Бах и концертите D Dur и g moll от Кванц може да бъде открито силно интонационно родство, което показва, от една страна устойчивостта на интонационния фонд на епохата, от друга – тази на основния принцип на вариране – прорастването, реализирано чрез еднакъв начален мотив в различни творби, но различно продължение и развитие. Тези примери, както и някои други (от които има запазени фрагменти например в инципит каталозите) показват, че двамата композитори са се влияели един от друг, особено когато става въпрос за флейтовите творби. Разбира се, основания за тази общност могат да се търсят и в общата реторична/афектна основа, с която са били запознати и двамата автори.

Концерт в G dur (QV5:174) на Кванц също принадлежи към бароковите концерти, присъстващи в репертоара на всеки съвременен флейтист. За Кванц „образцови“ флейтови концерти са тези от Вивалди. В началото на своята композиторска практика Кванц е силно повлиян от него и това се изразява в хармоничното протичане и развитие, строежа на някои флейтови пасажии и типични мелодични ходове.

Наименованието на **Втора част – Arioso e mesto** – определя най-точно основния афект, в който е решена и авторската каденца (Хр. Христов). Под „Arioso“ по-скоро се разбира мелодия за певец, отколкото за инструменталист. И в двата случая е тъжна. Кванц много точно дава характеристика на афектите и техните наименования. Назовава три вида Adagio с различен начин на изпълнение според основния характер: 1) много тъжно Adagio; 2) Adagio cantabile 3) Патетично Adagio. Без значение от вида Adagio, то се украсява в определена степен и в зависимост от националния му стил. Френското се украсява по-малко, италианското – много повече. Като цяло това важи и за всички изброени от Кванц бавни части.

В края на каденцата за втора част на концерта използвах едно забравено украшение (**Ribattuta di gola**, точкуван трилер), което според мен допринесе за успеха ѝ. Ribattuta първоначално е певческо украшение, известно от XVII в. Някои теоретици като Шпис го определят като музикална фигура. Въпреки че Кванц не споменава за това украшение, използването му е обосновано от няколко факта. I. Кванц многократно споменава, че инструменталистите следва да се учат от певците; II.

Използването на рибатута в италианския и френския стил означава, че то е присъствало и в смесения немски стил. То рядко било изписвано от композиторите, но било добавяно (спонтанно) от изпълнителите.

Създадох каденца в третата част на концерта, нарушавайки съзнателно съветите на Кванц, че те не се поставят във весели и бързи части в размер 2/4, но въпреки това се опитах – един вид друг експеримент: *„Каденците ... да произлязат от основния афект на пиесата и да включват в себе си кратко повторение или имитация на най-изразителните клаузули на произведението.“* В каденцата използвах фигура „Корта“ – като повторение (клаузула) и като имитация.

3. Трети концерт. Й. С. Бах и Берлинската школа

Един от най-богатите в стилистично отношение бе концертът с клавириста, композитор и аранжор Данко Йорданов. С промени в програмата концертът е изпълнен пет пъти: в София – Къща-музей "Борис Христов" и в НМА; в Берлин (Pankow Kirche) и в „Български културен институт“ (Берлин), както и в гр. Шеден, родното място на Кванц. Промените в програмата не бяха случайни: това е начин да се обхванат в най-висока степен различни пиеси, които, изсвирени последователно, както казва Кванц, да се харесат максимално на публиката. Взех предвид препоръките му, че при избора на концертната програмата следва да се съобразим със своите сили и възможности, с акустиката, с повода на концерта, с акомпаниация състав и публиката.

Соната g moll за облигатно чембало с цигулка от БАХ е една от най-изпълняваните флейтови творби, но авторството ѝ не е сигурно дали е от Й. С. Бах ли е, или от К. Ф. Е. Бах. Интерпретационните въпроси могат да бъдат разгледани на различни нива, под различен ъгъл и в различни аспекти. Например от гледна точка на инструментариума, който използваме – модерна или историческа флейта, чембало или роял. В зависимост от това на какъв клавишен инструмент партнира, от флейтиста се изисква голяма гъвкавост. Когато свири с чембало, от него се очаква многократно по-контрастна динамика и по-разнообразна артикулация. Задачата на флейтиста е да се „скрие“, когато свири втори глас, а във форте, когато свири на траверсо – тонът да бъде изнесен и силен. Соловите места винаги следва да са форте. Съвременният роял притежава отлични динамически възможности, които „подпомагат“ интерпретацията при съпровода на съвременната флейта и в този случай е „по-лесно“ динамиката да се балансира логично. Тук динамическите разлики във флейтовата партия биха могли да бъдат „стеснени“, но като цяло флейтовото изпълнение би следвало да е по-изнесено и динамически по-силно. Флейтистът би трябвало отлично да познава партитурата. Това например помага да се следи не само цялостното протичане на творбата, но и едно от най-важните според Кванц неща – да се съобразяваме с дисонансите, които определят динамиката и фразирането. В това отношение практиката (на свирещите на старинни инструменти) да музицират от партитурите е похвална и много полезна не само в педагогически, но и в практически план.

За басовия глас Кванц казва, че неговата функция винаги е да изразява сериозност, а по степен на важност този глас е (почти) равен на соловия. Като цяло пианистите, съпровождащи на флейта, следва да обръщат винаги внимание повече на басовия глас, а не на дясната ръка, която често е твърде силна и свиреща в същата октавова група с флейтата и тогава или я заглушава, или се губи яснотата на цялостното изпълнение. Това е навик от соловото свирене на клавиър, а не правило при акомпанимента.

Творбата бе изпълнена със собствена каденца (Хр. Христов), макар че място за такава не е отбелязано. Доколкото е известно, това стана за първи път, но по начина и правилата, описани от К. Ф. Е. Бах. Кванц пише, че каденцата подхожда на сериозни пиеси, но не и за написаните в **II**. К. Ф. Е. Бах обаче не споменава за подобни ограничения. Първата част е сериозна и в това отношение изпълних поне едно от условията на Кванц, напълно допустимо и според К. Ф. Е. Бах.

4. Четвърти концерт – прелюди и каденци

Концертът се състоя на 27. 10. 2017 в НМА „Проф. П. Владигеров“ в зала „Димитър Ненов“. В него бяха включени творби за флейта от композитори на Берлинската школа с **авторски каденци и прелюди, разработени в стила на френския флейтов прелюд на Отетер.** Въпреки че не става въпрос за творчество на Кванц, като естетическа мярка при изпълнението на флейта от онова време, като интерпретация, той „присъства“ във всяка една от творбите. Тези солови прелюди, които иначе импровизирам, се наложи да станат „композирани“ т. е. изписани, за да бъде

възможно представянето им в съпровод на Светозара Тонева.

Заедно с разпространяването на „новия вид“ напречна флейтата (като част от френската култура) в Европа и в Германия се внася и всичко „френско“, създадено за този инструмент, което се възприема за нещо ново: цялостният начин на френското свирене, типичните флейтови украшения с начина им на изписване, изпълнение и обяснение (напр. Flatteman, Batteman и др.), постановката на тялото, описана от Отетер, френската артикулация и т. н., както и „модерното“ по онова време представяне на музиката, идващо от Франция.

Отетер опеределя прелюдирането като изкуство. На първо място от духовите инструменти той поставя *„флейтата траверсиер, блок флейтата, обоя ...“* Разглежда всички характерни проблеми за прелюдирането и съветва изпълнителя да го овладее във всички тоналности, в различни темпа, с различни характери и трудности, с добавяне на украшения, както да бъдат транспонирани и упражнявано модулирането в тях..

При фантазирането не се търси познат вид музикална форма. Тя просто се получава или не, не е възможно и нужно да я опишем, защото винаги е променлива. Така е и в импровизирания прелюд, той няма реприза. Липсата на такава е типично и за каденците, но докато те са в края на пиесите и са свързани с тях чрез клаузули, (цитати от творбата), то в импровизирания прелюд това липсва, защото той е предвестник на пиесата без тематична връзка с

нея, а не е коментар на случилото се, както е при каденцата.

Типичните стилски белези на Отетеровия прелюд са: 1. точкувани музикални фигури, съставени от осмини или четвъртини; 2. плагална или автентична каденца в средата на прелюда; 3) ауфтактове с четен или нечетен брой ноти; 3. промяна на размера и ритъма; 4. амбитус; 5. тклонения; 6. украшения и *inégalité*. Тези стилски белези са използвани в авторските прелюди (Хр. Христов). От страна на съпровождащия инструменталист е нужна добра подготовка в *„науката наречена цифрован бас.“*

Импровизираният флейтов прелюд е характерен за епохата във Франция и от там за флейтистите в Германия. В музикалната практика са известни различни видове прелюди. При флейтата били използвани такива, които се наричат **„прелюди за настройване“**. Вместо скучното a^1 бил представян кратък прелюд, в който изпълнителят с прост акомпанимент е представял свои кратки музикални идеи, като освен че е тествал променената акустика от публиката, е следял доколко добре е настроена флейтата. Преди концерта тя също била настройвана. След края на прелюда били прилагани нужните интонационни корекции. Такива бяха донякъде и моите прелюди във френски стил, които представих на концерта.

Кванц препоръчва настройването да става не по re^2 , а по интонационно най-ниския тон на флейтата: *„Повечето флейтисти ...при настройването, предпочитат re^2 и основния тон [re^1], обаче ако флейтата трябва да държи добре строй, настоятелно*

препоръчвам тя да се настройва по „фа²“⁵. Непонятен е фактът, че много днешни изпълнители на траверсо не се настройват по този начин. Ако спазваме съвета на Кванц, пренесен на съвременната флейта, то би следвало да се настройваме по интонационно най-ниския флейтов тон (e¹) или по най-ниския тон на съответната тоналност на творбата.

Анализирането на прелюдите от Отетер доведе до следните важни резултати, от които може да се водим при нашите бъдещи опити при импровизирането на такива в този стил:

1. Основен афект на прелюда.
2. Размер, различен от следващата го част на композицията.
3. Със или без смяна на размера и темпото в прелюда.
4. Начало със силно или слабо време (с ауфтакт)
5. Дължина на прелюда.
6. Тоналност и тонален план.
7. Модуляции – видове, посоки и брой.
8. Каква хармонична каденца ще бъдат включена в средата на прелюда – плагална
9. или автентична. Това определя най-важните точки при развитието на мелодията и хармонията.
10. Дължина на заключителната каденца (*втори дял на прелюда*)
11. Кой ще е началният тон на прелюда – основният, терцовият или квинтовият.
12. По правило във френския стил осмините и шестнадесетините се свирят с *Notes inégales*, но има и

изключения, които Отетер изписва. Тази опция при импровизирането им е важна, но забравена.

13. Точкуване и двойно точкуване. („изостряне на ритъма“)

14. Тонов обем на прелюда.

В заключение: прелюдът е по-свободна форма от каденцата, защото няма връзка с творбата и би могъл да бъде (много) по-дълъг от каденцата.

За Соната е moll от Фридрих II са създадени: Прелюд от Хр. Христов; Каденца за I част от Хр. Христов; Прелюд от Хр. Христов; Каденца за I част от Хр. Христов.

За Соната G dur от Кирнбергер: Прелюд от Хр. Христов; Каденца за I част от Хр. Христов

За Граун, Соната F dur: Прелюд от Хр. Христов; Каденца за I част от Хр. Христов.

При изпълнителските каденци и прелюди можем да открием прилики и разлики.

Прилики: 1) в двата случая се импровизира. 2) Изпълнението е напълно свободно (*tempo rubato*). 3) Тактовите черти са условни. 4) Използват се мелодични фигури, секвенции, модуляции. 5) Не се търси музикална форма с репризи и симетричност 6) Търси се разнообразие.

Разлики: Каденцата следва да произлезе от основния афект на пиесата и се използва мотив или клаузули от нея. Всяка каденца следва да се представя единствено за определена пиеса (част) от творбата. В прелюда не се използва тематичен материал, но при импровизиране, определени музикални фигури от композицията, която го следва, биха могли да се

⁵ Защото интонационно е най-ниският тон на флейта траверсо (Хр. Христов)

използват неволно. Скицата на определен прелюд би могла, но не е задължително, да бъде използвана и за някои други пиеси в различни тоналности, но развита по различен начин. Прелюдите от Отетер са къси, но няма изискване да бъдат изсвирени на един дъх, което означава, че може да са по-дълги от каденците, които пред 1708 г. не са били известни във Франция. **Французите са импровизирали в началото на пиесата с прелюд, а италианците – в края ѝ с каденца.** Ето защо в смесения стил, според мен логично, би могло да се представят и двата вида. Най-дългият прелюд от Отетер със съпровод е 61 такта, а соловият прелюд от Кванц е 56 такта.

5. Пети концерт – творби, представени с различен инструментариум

Камерният концерт (22.12.2017 г., НБУ Галерия „УниАрт“ с проф. д.н. Явор Конов – клавир) бе посветен на 320 г. от рождението на Кванц. Освен неговите творби прозвучаха и две сонати от Мишел Блаве – негов колега и приятел. Те бяха представени на барокова и съвременна флейта – съответно със съпровод на чембало и роял. **Целта бе публиката да съпостави двете изпълнения на едни и същи композиции с различни инструменти и доколкото ми е известно това се направи за първи път у нас.**

За Кванц, Соната за флейта и цифрован бас е moll (QV1:77) са създадени две Каденци от Хр. Христов.

6. Шести концерт – първи изпълнения на концерти от Кванц

Концертът също бе посветен на 320 годишнината от рождението на Кванц. В програмата целенасочено бяха включени само негови концерти, които прозвучаха за първи път в България. Нарекох концерта „кралски“, по подобие на Чарлз Бърни, който описва музикална вечер в Потсдам, където Фридрих II свири на флейта пред своите гости.

За Концерт F dur (QV5:162) са създадени: Каденца от Светлин Христов за I част; Каденца от за I част Хр. Христов; Каденца за II част от Св. Христов; Каденца за II част от Хр. Христов.

За Кванц, Концерт a moll (QV5:236) са създадени: Каденца за I част от Светлин Христов.

Освен че шестият концертът бе празничен, той бе и планиран експеримент. Беше важно да изследвам променил ли се вкусът и преценката на публиката през последните почти три века и доколко препоръките от Кванц за каденците са валидни и днес. Направих анкета, която дава интересна картина относно концертното изпълнение на каденците написани от композитора Светлин Христов и от мен. В нея бяха зададени множество въпроси за всяка една от представените каденци. Отбелязвам само няколко от най-важните от тях, на които бе отговорено по интересен, очакван или изненадващ за мен начин. За всяка от трите творби бяха представени по две различни мелодични каденци, а публиката не знаеше коя от кого е. Между нас авторите не бе търсена конкуренция, защото такава не може да има, въпреки че свирейки собствената си каденца, със сигурност по-точно знаех какво да изразя. В своите каденци бях много по-свободен поради това, че

спонтанно можех да променя каквото ми хрумне, а при чуждата (точно обратното) – изцяло се съобразявах с композитора, търсейки най-доброто ѝ звучене според него. Каденцата от Светлин Христов е къса и напълно съответства на препоръката на Кванц за дължината ѝ. Въпреки това, предлаганото от мен често се оказваше малко или повече различно от неговите представи. Ето защо уверено твърдя, че мястото на каденцата и самата тя звучат най-добре и истинно, когато са импровизирани или създадени единствено от изпълнителя.

Според Кванц каденците за две флейти могат да бъдат и изписани. Той обширно и задълбочено разглежда каденците за два гласа, въпреки че в творчество му намираме само няколко концерти за две флейти. Това означава, че тези примери са валидни не само за флейтистите, но и за всички други мелодични инструменти, както и за певците.

В концерта за две флейти, който изсвирихме, Кванц не е определил места за каденци. Интензивността, с която той разглежда двойната каденца, ме насърчи да потърся начини за поставяне на каденци в първите две части на концерта, защото те отговарят на неговите изисквания за афекта на пиесата и нейния размер.

Тези две каденци бяха най-харесани от публиката и ще останат за бъдещи концерти. Във връзка с тях бе проведена и анкета.

Анкета за каденците. Резултати

Въпрос:	Положителен отговор	Отрицателен отговор	Без отговор	Брой участници
Има ли смисъл от каденците?	20	1	4	25

От кого е създадена тя?	На този въпрос повечето от запитаните не отговориха или не познаха автора.			
Как бихте оценили нейната дължина?	24		1	25
Добре ли е избрано нейното място?	3		22 Вероятно Въпросът не е разбран	25
Кой следва да създаде каденците – композиторът или изпълнителят?	Изпълнителят 18		2	25
	Композитор 5			
Изпълнителят ли следва да създава нови каденци за същата творба при бъдещи изпълнения?	20	5		25

Обобщение от горните резултати: като цяло публиката харесва в бароковите творби да има добавени каденци, без да се интересува кой от двамата ни бяха те. Това се дължи и на факта, че изпълнявайки чужда каденца, днес изпълнителите не изписват имената на авторите, като по този начин на сцената те правят слушателите свидетели на кражба на интелектуална собственост. Същото се отнася и за възстановките на сонатите с цифрован бас. Винаги следва да бъде написано в програмата, кой е авторът на каденците и на разшифрованя цифрован бас. В най-добрият случай

това следва да са изпълнителите. За съвременния вкус на публиката дължината на каденцата не играе важно значение, ако не е злоупотребено с нея. Мястото на каденцата не интересува толкова много публиката, но за професионалните музиканти следва да бъде важна точка за „стилното“ ѝ място и дължина. Радвам се за положителния отговор относно авторството на каденците и че при всяко следващо представяне на творбите е редно те да бъдат украсени с нови каденци. По този начин музиката остава по-свежа и събужда още по-голям интерес у слушателите.

7. Седми концерт – сонати от Кванц с различен инструментариум

Концертът от 08.02.2018 (НМА – голяма зала) е опит за изследване на съвременното състояние при интерпретацията на представените три сонати от Кванц с две различни напречни флейти, използвани днес – съвременната и бароковата. Исторически информираната интерпретация дълго време бе оставена единствено на музикантите, свирещи на старинни инструменти. Почитателите на този вид музициране в Западна Европа нарастват постоянно. Все повече съвременни флейтисти търсят първообраза на творбите от времето на Кванц в инструментариума, за да се доближат максимално до характеристиката на бароковата флейта с нейните типични изразни средства. У нас подобен концерт не бе правен. Експериментът бе насочен към сравнение на изразните възможности на един и същ изпълнител на два различни инструмента (а Благовеста Ангелова дори свири на три). Те бяха разменяни така, че да се чуят и видят характерните

разлики в различните комбинации, които обусловят различни интерпретации, но винаги бяха използвани различните характерни барокови техники за артикулиране, украсяване, фразирание, каденциране и пр. описани от Кванц, както и пръстово вибрато на двата вида флейти. Много от колегите флейтисти, които свирят музика от този стил, определено знаят доста за него, но в много случаи не прилагат знанията си, смятайки в заблуда, че описаното от Кванц се отнася единствено за бароковия инструмент и то следва да се използва само на него. Те избират само някои от неговите съвети, а други игнорират или отричат като отживели. Концертът бе опит да се докаже на практика, че е възможно точно обратното. **За възможно най-стилното изпълнение на музиката от Кванц и Берлинската школа в частност и общо за епохата, е нужно комплексното прилагане на препоръките му, а не отделни фрагменти или изборното им прилагане.**

В концерта прозвуча и Капричио ала Кванц за соло флейта без бас от Христо Христов. Това авторско Capriccio, което има прелюдиращ характер, е опит да създам нещо в стила на Кванц. За разлика от импровизираните прелюди, които представих, то не е във френски, а в „смесен стил“. Пиесата е създадена в два варианта – за модерна и барокова флейта, които изпратих на моя преподавател по старинни флейти Бенедек Чалог за мнение и препоръки, тъй като той е изключително вещ относно стила на Кванц. Чалог хареса идеята и двата варианта, но намери няколко места с „небароково“ звучене, което се дължи на хармонията. В бароковата музика все още не били използвани подобни

хармонични последования. В този стил мелодията произлиза от хармонията. Ето защо е изключително полезно, когато свирим солови пиеси от епохата, винаги да правим хармоничен анализ. В този случай е нужно откриването и на дисонансите в баса чрез хармонизирането на мелодията.

И трите сонати, прозвучали в концерта, са изпълнени за първи път у нас – по два пъти и с различни флейти и импровизации. Бяха украсени бавните части, като се прожектираше оригиналът, за да може публиката да види, чуе и сравни какви са разликите между композицията и двете различни импровизации. За две от сонатите, включени в концерта, написах по две каденци – за модерна и барокова флейта, а за Кванц, Соната D dur (QV1:37a) III част – четири каденци, за да може изпълнителят, ако не е в състояние да импровизира, то поне, изненадвайки себе си, чрез спонтанно избиране на каденцата по време на концерта, да изненада и слушателите. При това съблюдовах амбитуса и характерните изразни средства на различните флейти.

8. Осми концерт – Кванц, Концерт g moll (QV5:196) – първо изпълнение с каденци от Бенедек Чалог

Концертът бе изпълнен за първи път у нас в Камерна зала „България“ на 06.02.2018 г. Творбата е единственият флейтов концерт, на който не са представени собствени каденци, а чужди – от моя преподавател и ментор Бенедек Чалог. Тези две негови каденци (освен примерните от труда на Кванц) за мен са образци за стил, дължина, изпълнение и изразителност

на всички флейтови барокови каденци. Цифрованият бас бе реализиран от проф. Г. Апостолова и от мен.

9. Девети концерт – Телеман и Кванц

Това бе новогодишен концерт, който се състоя на 31.12.2017 в църквата на квартал Панко в Берлин. Музикантите в състава бяха пенсионирани инструменталисти от берлинските оркестри. Под мое ръководство бяха представени две творби, които отлично се свързват с празника: Кванц – соната и Телеман – концерт.

Относно своето композиторско развитие Кванц пише, че е имал силно въздействие от Телеман, Корели и Вивалди. Той се запознава със смесения композиторски стил от Телеман, Хендел и Пизендел, (последният налага на практика новия стил в Дрезден) и научава автодидактично много от тях. Телеман одобрява трактата на Кванц, което разбираме от кореспонденцията между двамата.

10. Десети концерт – Фридрих Велики и Кванц

В концерта, състоял се на 11.02.2018 в Перник, Дворец на културата, са представени два флейтови концерта – от Кванц и от Фридрих II. Вече бе коментирано, че Кванц е единственият учител по флейта на краля и в този смисъл концертът като завършек на интеграла придобива особен смисъл, тъй като символично показва личността на Кванц и като творец, и като педагог.

Кванцовият концерт е в тоналност е moll. Интересен факт е, че в тази тоналност той създава 29 концерта и 14 сонати. За изпълнението на тази творба са създадени две

каденци: **Каденца за I част от Хр. Христов; Каденца за II част от Хр. Христов (вж. Приложение № 72)**

За Концерта на Фридрих II също е създадена авторска каденца По повод на тази творба се обръща специално внимание и на каденците на Е. Паю (10.2.2)

Заклучение

Настоящият дисертационен проект беше практически инспириран от интереса ми към музиката на XVIII век и желанието ми за максимална достоверност в съвременната ѝ интерпретация въз основа на знание за исторически и музикалнотеоретичен контекст към момента на създаването ѝ. В труда за първи път в българската музикална теория комплексно се разглежда, като за тази цел бе преведен, централният за XVIII в. трактат на Кванц, фундаментален не само за само за флейтистите, но и за цялостната музика, като теория и практика, на епохата. В този план – теоретично и практически – в дисертацията са представени аспекти в неговия труд, които имат пряко отношение към интерпретацията и разкриващи фундаментите на стила – елементи на изразността, обусловеност на темпо и афект, артикулация, фразирание, баланс между стабилни и мобилни аспекти на формата чрез изясняването на статута и принципите на импровизация в епохата, но също така – и чрез установяването на предпоставките, предполагащи украсяване/фантазиране/вариране на записаната музика. Съпоставката на тезите и обобщенията в „Опита“ на Кванц с информация и постулати (композиционни и интерпретационни) от други извори от Късния барок, като например К. Ф. Е. Бах, Леополд Моцарт, Марпург, Кох, Отетер, даде ценни свидетелства за изпълнителството в

епохата и неговата безпрекословна връзка с теоретичното познание за инструмента и музиката. В тази връзка са изведени заключения и са извлечени методически принципи и насоки с пряка насоченост към съвременните изпълнители и педагози. Разгледах типични стилови белези, техники на изпълнение, начините на изразяване и мислене от онова време, както и ролята на инструментариума със съответните изводи за подходите към техническите възможностите с оглед спазване на стила.

Осъществяването в структурен план на контент анализа на „Опит за напътствие при свирене на флейта“ в единство с проблематиката, извличана от изпълнителския процес, показва възможен алгоритъм на съвременен теоретико-емпиричен модел, при който теоретичният труд на Кванц стои като база данни с отговори на постоянно изникващите в практиката въпроси. Използваният в дисертационния труд модел на изследване на принципите в теоретичния труд на Кванц в единство с изпълнението и съответния анализ на музикалните му опуси (както и такива на съвременни нему композитори) показва пряката логическа връзка между двата аспекта на музикалното изкуство.

Десетте основни концертни програми, които реализирах – различни като замисъл и цели, като подбор на репертоар и начин на представянето му – , както и създадените от мен каденци, прелюди, вариации, капричии практически демонстрираха тези връзки и показаха историко-стилистичната динамика в развитието на напречните флейти от Ренесанса до днес, изведоха ролята на променящия се заедно с тях

инструментариум, осъществявайки панорама на стиловете във флейтово изкуство. Проследяването по този начин на промените в инструмента и произтичащите паралелни промени в музикалните практики и стила даде отговори на въпроси с голямо значение за изпълнителството и интерпретацията флейтови творби в изключително широк историко-стилистичен диапазон през призмата на моя опит и през тази на труда на Кванц. Резултатът може да се формулира като примерен модел и творчески алгоритъм за постигането на „Исторически информираната интерпретация“, която е знак за високо професионално равнище при изпълнителите. Тази практика на музициране от съвременна гледна точка би могла да бъде постигната единствено чрез упованието на документалните извори и трактати на различни езици от съответните епохи и на практическото предаване на опита, вложен в тях. Систематизацията на различните ракурси към нея показва значимостта на следните аспекти: 1) теоретичен; 2) изпълнителски; 3) творческо-импровизаторски; 4) педагогически; 5) експериментален. Всички те, в своята цялост и бидейки държани в едновременност в ползрението на интерпретатора, са ключ към стилната музикална практика днес и представата за стил (композиторски, епохален, национален, жанров и пр.). Опитът за мрежово обхващане на проблематиката наложи непрекъснато преакцентирание и поэтапно извеждане на основите на стиловата система: жанрове и съответните жанрови конотации (солони сонати, сонати с цб, концерти, партити, вариации, капричии, прелюди (композирани и импровизирани), фантазии, солфежи) с извеждане като

приоритет на свободните, от гледна точка на композицията и интерпретацията, аспекти в тях – поотделно и в сравнителен план (например Прелюдиите на Отетер и Капричиите на Кванц); аспектите на артикулацията и подходите към орнаментирането; изключително важните връзки между темпо и афект, между сонатност и динамика, знанието за наличието на които абсолютно задължително предполага изпълнение по партитура с означен цб, по която да се анализират местата на дисонансите и съответните групи интервали, индикиращи точно определена динамика; принципи на импровизацията – жанрови рамки и лексикални предпоставки, които налагат освобождаване от написания текст и създаване на „форма във формата“ (по Т. Кърклийски); в крайна сметка – и резултати, въз основа на анализ на теоретични извори и творческа практика, даващи указания за импровизация в рамките на даден стил (френски, италиански, „смесен“, общо - „галантен“); Изследването показва и 1) колко важно за стила е правдивото предаване на афектната природа на музиката, която, носейки връзки с риториката, се определя не интуитивно, а въз основа на комплекси от реторични и изпълнителски фигури, проектирани в тоналност, означение в началото на творбата/частта, големина на интервалите, връзката им във фразата, дисонанси и пр., носещи определен афект и в отделността си, и във възможните конфигурации помежду си.

Всички изследвани аспекти имат пряка приложимост и като част от педагогическата практика и като основа за автодидактичен подход от страна на интересувачи от проблематиката стилното изпълнение на

музиката от XVIII в. инструменталисти, за което информацията и проблематизацията от цитираните – преведени от мен и представени за първи път на български език чрез обширни фрагменти, графики, таблици, примери (и сравнителни, в т.ч.) – исторически източници от трактатите на значими автори от епохата са ценен и незаменим ориентир. Практическата апробация на този теоретичен фундамент в създадените от мен и приложени от мен в текста и приложенията след него многобройни каденци, 4 прелюда, 1 солова пиеса, 1 украсен инструментален речитатив с импровизации, основани върху стилите различия между барок и класика, беше експериментът в художествено-творческата докторантура, чиито резултати, смея да се надявам, показват, че и в нашата еkleктична в много отношения съвременност може да бъде вживян принципът на дълбоко взаимопроникване между теория и практика и базираната върху него и емоционалната интелигентност свободна, но регламентирана от стила, творческа фантазия от страна на интерпретатора.

Художествено-творческа дейност на Христо Христов за периода на докторантурата

22.03.2016

Солов концерт „О соло мио“ с представяне на осем различни исторически флейти. НМА Голяма зала. В програмата: 16 пиеси за соло флейта от различните епохи с характерните за тях инструменти

Хоро от България

Танцова сюита в три части

I. De mui grandes periglos

II. Quen a omagen

III. Trotto

Изпълнение на Ренесансова флейта (A=415Hz)

Пиеса взета от картината *Jouissance vous donneray* (1520)

Изпълнение на Ренесансова-флейта(A=415Hz)

Жак-Мартин Отетер (1674 – 1763) – „Ecos“

Изпълнение на Отетер флейта (A=392 Hz)

Йохан Себастиан Бах (1685 – 1750) – *Sarabande* от Партита, III част

За соло флейта Бъом

Георг Филип Телеман (1681 – 1767) – „Фантазия“ №7 - D dur

Изпълнение на Ротенбург флейта (A=415Hz)

Карл Филип Емануел Бах (1714 – 1788) – Соната за соло флейта в a moll , I част – Poco Adagio

За соло флейта Бъом

Йохан Йоахим Кванц (1697 – 1773) – „Капричио“

Изпълнение на Кванц флейта(A=415Hz)

Фридрих Велики (1712 – 1786) - (*Andante*) от соната G dur - XXIII

Изпълнение на Кванц флейта(A=415Hz)

Йохан Георг Тромлиц (1725 – 1805) – Партита, I част

Изпълнение на Тромлиц флейта(A=430Hz)

В. А. Моцарт (1756 – 1791) Каденци за първа и втора част на концерта в G dur (KV313)

Луис Друе (1792–1873) – „Nel cor piu“ – Aria con Variationi

Анонимен от Китай – „Ledy Meng Jiang“
Конрадо дел Розарио (1958) – „Тонгали“
Мирослав Данев (*1958) – „Монодия“
Хр. Христов (*1966) – „Полистилистика“

17.10.2016

Концерт в двореца на културата на град Перник по случай деня на града.

В програмата:

Й. Й. Кванц – Концерт за флейта и оркестър в G dur (QV 5:174)
К. Ф. Е. Бах - Концерт за флейта и оркестър в d moll(Wq. 22, Н. 484.1)

18.04.2017, 21.04. 2017, 06.05.2017

Камерен концерт „Немска флейтова музика“ с Данко Йорданов клавир в Берлин – църквата на квартал Панко, в Музея „Борис Христов“ и НМА зала „Димитър Ненов“

В програмата:

Й. С. Бах, К. Ф. Е. Бах, Фридрих II (Велики), Иржи Чард

27.10.2017

Камерен концерт със Светозара Тонева – клавир. НМА зала „Димитър Ненов“

В програмата: Флейтови сонати от Фридрих II, Ф. Бенда, Й. Ф. Кирнбергер и К. Х. Граун.

27.12.2017

Коледен бароков (камерен) концерт с проф. Явор Конов в галерия „УниАрт“ НБУ София

В програмата: Й. Й. Кванц – Соната за флейта и цифрован бас e moll (QV 1:77),

М. Блаве – Соната за флейта и цифрован бас „La Lumague“

Й. Й. Кванц - Три солови пиеси Alla Francese, Allemande, Capricio

Й. Й. Кванц – Соната за флейта и цифрован бас e moll (QV1:179)

М. Блаве – Соната за флейта и цифрован бас „La Vibray“

28.12.2017

Концерт посветен на 320 годишнината от рождението на Й. Й. Кванц. НМА зала „Димитър Ненов“

В програмата:

Й. Й. Кванц - Концерт за флейта и оркестър a moll(QV5:236)

Й. Й. Кванц - Концерт за флейта и оркестър F dur (QV5:162)

Й. Й. Кванц - Концерт за две флейти и оркестър G dur (QV6:7)

31.12. 2017

Концерт в църквата на квартал Панко в Берлин с ансамбъла на църквата.

В програмата:

Й. Й. Кванц (или Телеман)- Триосоната с moll (QV 2:Anh. 5),

Г. Ф. Телеман – Концерт за траверсфлейта и блокфлейта e moll (TWV 52:e1)

08.02.2018

Докторантски камерен концерт с Благовеста Ангелова - орган, чембало и пиано.

В програмата:

Хр. Христов – Капричо за флейта Solo alla Quantz.

Й. Й. Кванц – Соната за флейта и цифрован бас g moll (QV 1:121)

Й. Й. Кванц – Соната за флейта и цифрован бас Es dur (QV 1:58a)

Й. Й. Кванц – Соната за флейта и цифрован бас D dur (QV 1:37a)

06.02.2018

Концертен цикъл „Епохи“. Концерт в камерна зала „България“, със струнен квартет „ARS MUSICA“

В програмата: Й. Й. Кванц - Концерт за флейта и оркестър g moll (QV5:196)

11.02.2018

Матине-концерт в двореца на културата гр. Перник с камерен оркестър „Орфей“ с диригент Райчо Христов

В програмата:
Й. Й. Кванц- Концерт за флейта и оркестър E dur (QV5:116)
Фридрих II – Концерт за флейта и оркестър C dur (SpF90)

ПЪРВИ ИЗПЪЛНЕНИЯ ЗА БЪЛГАРИЯ НА ТВОРБИ, СВЪРЗАНИ С ДОКТОРАНТУРАТА

1. Соната G Dur от Иржи Чард (със съпоставка на изпълнителски и композиторски каденци)
2. Първо изпълнение (с импровизираните изпълнителски репризи) на Соната за соло флейта без бас a moll от Е. Бах.
3. Първо изпълнение на Соната d moll (XXI) от Фридрих II с импровизиран изпълнителски речитатив
4. Първо изпълнение на Соната e moll (SpiF 154) от Фридрих II с авторски прелюд и каденца
5. Първо изпълнение на Соната e moll от Бенда с авторски прелюд и каденца
6. Първо изпълнение на Соната G Dur от Кирнбергер с авторски прелюд и каденца
7. Първо изпълнение на Соната F Dur от Граун с авторски прелюд и каденца
8. Първо изпълнение на Концерт a moll (QV5:236) от Кванц (със съпоставка на изпълнителски и композиторски каденци)
9. Първо изпълнение на Концерт F Dur (QV5:162) от Кванц (със съпоставка на изпълнителски и композиторски каденци)
10. Първо изпълнение на Концерт G Dur за две флейти (QV6:7) от Кванц (със съпоставка на изпълнителски и композиторски каденци) ок
11. Първо изпълнение на Соната D Dur (QV1:37 a) от Кванц (с няколко изпълнителски каденци за частите)
12. Първо изпълнение на Соната g moll (QV1:121) от Кванц (с няколко изпълнителски каденци за частите)
13. Първо изпълнение на Соната Es Dur (QV1:58 a) от Кванц (с няколко изпълнителски каденци за частите)
14. Първо изпълнение на Капричо ала Кванц от Хр. Христов
15. Първо изпълнение на Концерт g moll (QV5:196) от Кванц

16. Първо изпълнение на Концерт e moll (QV5:116) от Кванц (с изпълнителски каденци)
17. Първо изпълнение на Концерт C Dur (SpiF 90) от Фридрих II (с изпълнителска каденца)
18. Първо по вида изпълнение (два пъти на модерна и барокова флейта) на Соната e moll (Q 1:77)
19. Първо по вид изпълнение (два пъти на модерна и барокова флейта, със и без импровизации) на Соната e moll (QV1:197)
20. Докторски семинар „Проблеми на бароковата музикална интерпретация“ (20.10.2016)

НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- 1. Импровизация и каденци за напречна флейта в музиката на XVIII век – някои изпълнителски и педагогически аспекти. Сборник с материали от докторантски четения в НМА „Проф. Панчо Владигеров“.** София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2016, ISSN 2367-4873
- 2. Ферматите през XVIII век в Германия – възникване и изпълнение.** Докторски четения 2017. Сборник с материали от научната среща на докторанти в НМА „Панчо Владигеров“ 2016 София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“ 18 и 19 май 2017, ISSN 2367-4873

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път в българската музикална теория трактатът на Й. Й. Кванц „Опит за напътствие за свирене на флейта“ се представя комплексно и като основа на реализирана сценична интерпретация. За целта е осъществен и цялостен превод на български език.
2. Теоретичният фундамент на интерпретацията на бароковата музика е осъществен чрез сравнителни паралели между Кванц и други значими автори от XVIII в. като Марпург, К. Ф. Е. Бах, Матезон, Отетер, Кирнбергер, Леополд Моцарт.
3. Типични стилски белези и техники на изпълнение са изследвани и практически постигнати чрез възможностите на оригиналния и съвременния инструментариум.
4. Изведено е органичното единство между практика и теория в музикалния XVIII в. и по този образец е направен опит за постигането на подобно единство в едно съвременно изследване на същата проблематика.
5. Аргументирана е импровизацията като основна категория в изпълнителския стил.
6. Предложен е алгоритъм на работа при създаването на исторически информирана интерпретация и историческа импровизация на музиката от епохата на Кванц, като са формулирани конкретни педагогически указания за постигането на представа за съответен стил и за стилна музикална практика.

7. Посочени са стилово верни тълкувания на нотописа и графическата конвенция при орнаментирането от разглежданата епоха.

8. Създадени са и са приложени: 1) авторски каденци към творбите, включени в концертните програми; 4 прелюда; 1 солова пиеса; 1 украсен инструментален речитатив с импровизации според нормите на стила, както и 2) сюита върху различни танци от епохата на Ренесанса.

9. Реализирани са множество първи изпълнения на творби, свързани с проблематиката на дисертацията.

10. Изведени са някои некомментиран до момента композиционни особености в творчеството на Кванц като едновременното провеждане на различни афекти в ансамбъла флейта – клавир/оркестър.