



**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
"ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ"**

---

**ИНСТРУМЕНТАЛЕН ФАКУЛТЕТ**

Катедра „Духови и ударни инструменти“

**Сабина Тодорова Йорданова**

**СТИЛОВИ ОСОБЕНОСТИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
НА БАРОКОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА ФАГОТ  
С ИСТОРИЧЕСКИ И СЪВРЕМЕНЕН ИНСТРУМЕНТ**

**Автореферат на дисертационен труд**

за присъждане на образователна и научна степен

„ДОКТОР“

по „Музикознание и музикално изкуство“

професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство

**Научен ръководител:** проф. д-р Сава Димитров

София, 2022

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Духови и ударни инструменти“ на ..... Г. Утвърден е от Факултетен съвет на ..... Г.

Изследването се състои от 140 страници с включени изображения и нотни примери. Съдържа: увод; три глави; заключение; справка за приносите на дисертационния труд; библиография, включваща 34 източника на информация, от които 2 – на български език, и 32 източника от чуждестранната литература; списък с публикациите на докторанта, свързани с темата; описание на художествено-творческата дейност на докторанта; приложение с партитури на разглежданите произведения.

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

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на ..... в ..... часа в зала ..... на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, София, бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ 94 на открито заседание на научно жури в състав:

рецензенти:

становища:

## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>ВЪВЕДЕНИЕ</b> .....	5
<b>ГЛАВА I. Исторически инструменти – от дулциана до бароковия фагот</b> ....	8
1. Дулциан.....	8
2. Преходни форми в развитието на инструмента.....	12
3. Бароков фагот.....	13
<b>ГЛАВА II. От <i>stylus phantasticus</i> до <i>style gallant</i></b> .....	17
1. <i>Stylus phantasticus</i> – фантастичният стил през периода на ранния барок.....	17
2. Възходът на соловия инструментален концерт в Италия.....	19
3. Музикалните стилове в края на бароковата епоха.....	23
3.1 Регионални и смесени стилове.....	24
3.2 <i>Style galant</i> – галантен стил.....	26
<b>ГЛАВА III. Стилкови особености и интерпретация на барокови солови произведения за фагот – изпълнителски предизвикателства и тяхното преодоляване с исторически и съвременен инструмент</b> .....	28
1. Джовани Антонио Бертоли – <i>Sonata Settima</i> за фагот и басо континуо (от сборника <i>Compositoni musicali</i> , 1645).....	28
2. Антонио Вивалди – концерт за фагот, струнни и басо континуо в сол мажор, RV 493.....	35
3. Георг Филип Телеман – Соната за фагот и басо континуо във фа минор, TWV 41:f1 (из <i>Der getreue Music-Meister</i> , 1728–29).....	42

<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>49</b>
<b>ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....</b>	<b>51</b>
<b>ПУБЛИКАЦИИ.....</b>	<b>52</b>
<b>ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ, СВЪРЗАНА С ТЕМАТА.....</b>	<b>53</b>

## ВЪВЕДЕНИЕ

Развитието на школата по фагот в България води по естествен начин до един етап в творческото мислене на съвременните български фаготисти, в който те се стремят да изпълняват произведенията от различните музикално-исторически епохи по начин, който е технически, художествено и стилово съобразен с особеностите на съответния период. Този стремеж към т.нар. „исторически информирана” интерпретация се изразява и в желанието за обогатяване на репертоара и разширяване на изразните и звуковите възможности на изпълнителите, както и необходимостта да се проследи по-задълбочено развитието и възходът на инструмента в соловото и камерното музициране.

Мотивацията на авторката на настоящото изследване е обусловена от професионалното владение на съвременните и историческите инструменти от семейството на фагота, а концертната ѝ дейност дава основание за този анализ от практическа гледна точка. Тъй като произведенията от епохата на барока се явяват основна, незаменима част от репертоара както на начинаещите, така и на напредналите и професионалните фаготисти, в настоящото научно изследване ще бъде направен опит да бъдат описани и систематизирани стиловите особености и изисквания, които бароковото солово творчество за фагот поставя пред българските изпълнители, за да постигнат възможно най-убедителна интерпретация, съответстваща на стила и епохата.

Обект на това изследване са три барокови произведения за фагот. Предмет на изследването представляват стиловите особености и интерпретацията, а целите и задачите са следните:

– да бъдат описани някои основни барокови принципи за интерпретация;

- да бъде описано тяхното приложение в произведенията за фагот от бароковата епоха;
- да бъде описана разликата между историческите предшественици на съвременния фагот – дулциан и бароков фагот, и съвременния инструмент;
- да бъдат описани основните разлики при интерпретацията с тези инструменти;
- да бъдат изпълнени и анализирани няколко произведения от тази епоха;

Направените анализи на тези творби поставят важни въпроси и разглеждат различни аспекти, свързани с особеностите при интерпретиране на солови барокови произведения с исторически и съвременен фагот и предлагат подходи към изясняване на възникналите въпроси. В този труд ще бъдат предложени някои решения за определени изпълнителски проблеми, които се срещат често при интерпретацията на разглежданите произведения. Използваните методи при настоящото изследване са както исторически, хронологичен и описателен, така и аналитичен и практически.

Част от настоящия труд е изграден въз основа на историческата литература относно интерпретацията на музиката от епохата на барока, както и върху изследванията на редица съвременни музиколози и фэготисти, специализирали в областта на исторически информираната изпълнителска практика, като например Джеймс Коп и Уилям Уотърхаус.

За целите на този труд ще бъдат разгледани подробно от стилистична и интерпретационна гледна точка произведенията *Sonata Settima* за фагот и басо континуо от Джовани Антонио Бертоли, концерт за фагот, струнни и басо континуо в сол мажор (RV 439) от Антонио Вивалди и соната за фагот и басо континуо във фа минор (TWV 41:f1) от Георг Филип Телеман.

Настоящият труд включва теми и проблеми, свързани с изпълнението на барокови произведения за фагот, които досега не са били обект на изследване от българското музиковедие. Произведенията, които се разглеждат, не са били подлагани на задълбочено изследване и това е една възможност да се обърне сериозно внимание на тяхното съдържание както от научно-изследователска, така и от художествено-интерпретационна гледна точка.

Проблематиката, свързана с изпълненията на избраните барокови произведения за фагот се разглежда в последователност, която показва и изяснява връзката между методическата част и прилагането ѝ в изпълнителската практика. За постигането на тази цел, съдържанието на теоретично-практическото изследване се излага в три обособени основни глави.

За да бъде изяснено как различните повратни точки в музикалния живот през XVII и началото на XVIII век влияят върху развитието на фагота, първата глава е посветена на кратък обзор на историята на инструмента – от дулциана до революционния за времето си бароков фагот, показвайки как промените в конструкцията на фагота са довели до разширяване на теситурата и виртуозните възможности. Във втора глава са разгледани различните стилове, в които са написани избраните творби. В трета глава са представени избрани биографични данни за композиторите, историята на всяко от разглежданите произведения - разбира се, доколкото тя може да бъде проследена, както и кратък анализ на творбите и предложения за решаването на възможни проблеми при интерпретацията. Произведенията не споделят изцяло едни и същи стилови черти, а всяко едно от тях е представител на общ период, който подчертава стилистичното разнообразие на произведенията от епохата на барока.

## ГЛАВА I. Исторически инструменти - от дулциана до бароковия фагот

Тази глава предлага кратък исторически преглед на развитието на фагота през XVI и XVII век. За да бъде придобита представа за вида и функциите на инструмента преди появата на бароковия фагот, състоящ се от четири части, ще бъде разгледана историята на дулциана – предшественик на бароковия фагот – в контекста на ранните му имена, конструкция, използването му в различните региони и музиката, написана за него. След това ще бъде описан преходът от дулциана, изработен от едно цяло парче дърво към бароковия фагот, съставен от четири части и с подобрена конструкция и механизъм.

### 1. Дулциан

Произходът на бароковия фагот може да се проследи от по-стария ренесансов инструмен дулциан. Името му произлиза от латинския корен *dulc*, което означава „мек, сладък“, и се отнася до тембровия характер на инструмента. Звукът му бил по-нежен и съдържан от по-силните и пронизителни двойнопластинкови инструменти шалмай и помер.<sup>1</sup> В допълнение към името „дулциан“ се използват и други исторически имена, отнасящи се до този инструмент.

Дулцианът обикновено е бил изработван от клен. Вероятно е създаден чрез пробиване на цилиндричен отвор в дълга заготовка от дърво. Този стъпаловиден цилиндър след това е бил разширяван с помощта на инструмент, подобен на меч, за да се създаде дълга, равномерно гладка конична кухина. Процесът се е повтарял и от другия край на дървената заготовка. Преградата между двата отвора е била пресечена в долния край на детайла и по този начин двата отвора са били свързани, за да се създаде непрекъснато разширяваща се тръба. След това са били поставяни дървени

---

<sup>1</sup> Waterhouse, William. Bassoon. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 4.



или коркови тапи за запечатване на отворите в долната част на дървената заготовка, създаваща U-образна връзка, като накрая върху нея се е поставяла месингова капачка. В задната страна на корпуса има шест отвора за пръстите, а предната страна включва два отвора, контролирани от двата палеца на изпълнителя. Месинговото есо се поставя в края на по-тънкия отвор на дулциана, който се намира непосредствено до камбаната. Когато всички пръстови отвори са затворени, инструментът изпълнява тона *до* от голяма октава, а най-високият тон е *сол* от първа октава.

Дулцианът често е бил използван на открито при религиозни и граждански шествия, при появата на краля и при военни паради. Инструментът е бил използван и на закрито и една от функциите му е била да дублира партията на певеца или хора, изпълняващи григорианските песнопения, като по този начин придава обем на звука и поддържа стабилната интонация. Поради тази причина басовата разновидност на дулциана е била известна и като фагот-хорист (ит. *fagotto corista*, нем. *Choristfagott*, исп. *bajón corista*)<sup>2</sup> – в четиригласната хорова музика той е дублирал басовия глас, а в някои случаи изцяло го е заменял, служейки като единствен бас.<sup>3</sup>

Скорошни изследвания показват, че дулцианът вероятно произхожда от Италия, а най-ранните запазени до днес дулциани са подписани с инициалите „HIERO.S.“. Тази марка се свързва с известните производители на духови инструменти от Венеция, семейство Басано, известни и със старото си фамилно име Пива.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Думата *corista* на италиански означава не само хорист, а и камертон, т.е. фаготът, наречен по този начин едновременно изпълнява функция на хоров глас, и дава основа, върху която се гради интонацията.

<sup>3</sup> “‘Corista’ in Italian means ‘tuning pitch’; one of the dulcian’s functions was to support a singer or chorus in Gregorian chant, lending both volume and a stable tuning. The bass size of dulcian came to be called the fagotto corista, Choristfagott, or bajón corista. In this function, the dulcian might be used as the only bass, or in combination with the organ, or to double the men’s bass voices. In convents, it was a convenient substitute for male singers. It also replaced the bass voice in soprano/alto/tenor choral music in several Spanish cathedrals”. (Корп, 2012: 22 – 23)

<sup>4</sup> Корп, James. The Bassoon. Yale: Yale University Press, 2012, p. 24.

В немскоговорящите страни дулцианът се споменава по-късно. Един алабастров релеф от паметник, изработен в Антверпен от Антониус фон Зерун за Мориц, курфюрст на Саксония, издигнат през 1563 г. в катедралата във Фрайберг (Долна Саксония), показва дулциан. Този релеф е най-ранното известно доказателство за съществуването му.

През 1604 г. Михаел Преториус става капелмайстор на Волфенбютел и посещава двора на ландграф Мориц от Хесен-Касел през 1605 и 1609 г. По това време ландграфът придобива много инструменти, включително фаготи. Между 1614 и 1620 г. Преториус публикува трите тома на своя труд *Syntagma Musicum*, като вторият том - *De Organographia* (Волфенбютел, 1618 – 20) - отчасти се основава на инструментите, които авторът е разглеждал в Касел. Първият раздел включва описание на различни размери дулциани. Според Преториус, групата се състои от осем инструмента, съответно един квинт-фагот (квинт-бас), един кварт-фагот (кварт-бас), три хорист-фагота (баси), два пиколо-фагота и един дискант. От тези различни размери, хорист-фаготът е бил инструментът с най-разностранно приложение. Глава XI от първия раздел е озаглавена „Фаготи: Дулциани” (нем. *Fagotten: Dolcianen*) и в нея Преториус дава описание на терминологията, тембъра и външния вид на инструментите.

Последният раздел на този том съдържа *Theatrum Instrumentorum* (издаден отделно) – известна поредица от илюстрирани карти, показващи всички музикални инструменти от времето на Преториус. Членовете на семейството на дулциана са илюстрирани на карта номер X.

Първата позната в наши дни писмена употреба на английското наименование на инструмента „куртал” (*curtal*) датира от 1574 г., но по всяка вероятност тези инструменти са се използвали в Англия преди тази дата, тъй като през 1547 г. в един опис, направен след смъртта на крал Хенри VIII се споменават тринадесет „дулцеуза”. Тези „къси инструменти

... покрити с кожа“ вероятно са били дулциани, изработени в Англия или Италия от членове на семейство Басано.<sup>5</sup>

От 1575 г. нататък курталите се използват често, но нито един от тези инструменти, както и музиката, написана за тях не са оцелели в Англия - вероятно заради забраната на пуританите за инструментална църковна музика по времето на Английската революция (1642 – 1660).

Доказателствата за използването на дулциана във френския двор са относително оскъдни. Съществуват няколко препратки към „фагот“, който се е използвал към провинциалните училищни хорове - например от 1602 г., когато Михаел Торнаторис е бил назначен да свири на фагот (*dulcian*) в църквата *Notre Dame des Doms* в Авиньон, както и от 1667 г., когато един фагот е бил предоставен на енорията *Notre-Dame de la Couture* в Берне.<sup>6</sup> Все пак във Франция може да се намерят доказателства относно преходния, разделен на секции дулциан, непосредствено преди появата на бароковия фагот, съставен от четири части.

До началото на седемнадесети век започва се разширява употребата на дулциана в Италия. Още през 1608 г. във Венеция, в първия сборник от религиозните концерти на Арканджело Кроти за един от концертите се е изисквал фагот (*fagotto*).<sup>7</sup>

Дулцианите са били често използвани при религиозните концерти в катедралата Сан Марко. Джовани Габриели изисква употребата на дулциан или фагот в *Jubilate Deo* от неговата *Symphoniae Sacrae* (1615) . Много често могат да бъдат намерени партии за дулциан и в изданията *Sämtliche Werke* (нем. „цялостно творчество“) на Хайнрих Шютц, томове I - XVIII. При композитора Антонио Чести откриваме най-ранната употреба на

---

<sup>5</sup> Корп, James. *The Bassoon*. Yale: Yale University Press, 2012, p. 38.

<sup>6</sup> Ibid. p. 43.

<sup>7</sup> Ibid. p. 25.

дулциана в оперната музика - в операта *Il pomo d'Oro* (ит. „Златната ябълка”) (1667–68). Докато в практиката за нотиране от този период партиите за духови инструменти обикновено остават неуточнени, Чести изрично посочва инструментите, които трябва да бъдат използвани. В опус 8 от творбите на друг италиански композитор - Биаджо Марини, се появява за първи път камерна композиция, написана за дулциан.<sup>8</sup>

Най-ранните известни творби за соло дулциан са публикувани през 1638 г. Това са произведения, включени в сборника *Canzoni, fantasie et correnti* от испанския монах и музикант Бартоломе де Селма и Салаверде, който е бил виртуозен изпълнител на дулциан. В композициите на Джовани Антонио Бертоли продължава демонстрирането на възможностите на дулциана. Той публикува сборник от девет сонати за дулциан и континуо (Венеция, 1645)<sup>9</sup> – най-ранната известна в наши дни колекция от солови сонати за какъвто и да било инструмент и композиторът е първият, който използва думата „соло“ в заглавието, вместо обичайното дотогава „за двама“ (*a due*).<sup>10</sup>

## 2. Преходни форми в развитието на инструмента

Все още остава неясно кога и къде дулцианът, изработен от едно парче дърво, се трансформира в четирите отделни, съединяващи се части на бароковия фагот. Една от причините за инструменталната промяна може би е била необходимостта от разширяване на тоновия обем и кръга от тоналности през XVII век.

---

<sup>8</sup> **Marini**, Biagio. Sonata ottava per 2 Fagotti o Tromboni grossi. – В: *Sonate, symphonie, canzoni, passe'mezzi, baletti, corenti, gagliarde e retornelli*, Op.8, No. 8. Venetia: Bartolomeo Magni, 1629. Нотният текст е достъпен през следния линк: [https://imslp.org/wiki/Sonata\\_ottava%2C\\_Op.8\\_No.8\\_\(Marini%2C\\_Biagio\)](https://imslp.org/wiki/Sonata_ottava%2C_Op.8_No.8_(Marini%2C_Biagio))

<sup>9</sup> **Bertoli**, Giovanni Antonio. Compositioni musicali di Gio Antonio Bertoli fatte per sonare fagotto solo, mà che puonno servire ad altri diversi stromenti, & delle quali anche le voci possono approfittarsi. Venetia: Alessandro Vincenti, 1645. Нотният текст е достъпен през следния линк: [https://imslp.org/wiki/Compositioni\\_musicali\\_\(Bertoli%2C\\_Giobanni\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Compositioni_musicali_(Bertoli%2C_Giobanni_Antonio))

<sup>10</sup> **Kopp**, James. The Bassoon. Yale: Yale University Press, 2012, p. 25.

В трактатите на Марен Мерсен *Harmonicorum libri XII* (на латински език, публикуван през 1635 г.) и *Harmonie universelle* (на френски език, публикуван през 1636 г.) авторът описва четири преходни форми на дулциана, като те са назовани по различен начин – *fagot* или *basson*.<sup>11</sup>

Най-забележителната характеристика в конструкцията на дулциана е съединяването на двете тръби в долната част на инструмента. Тъй като традиционният дулциан е изработен чрез пробиване на надлъжни отвори в дълго парче дърво, трудностите при тази конструкция вероятно са били преодоляни посредством различни експерименти върху участъка, в който се намира по-тесният отвор, в който се поставя есото, както и чрез промяна на U-образното съединение в долната част. За съжаление резултатите от тези предполагаеми експерименти днес все още представляват липсващ елемент от историята на дулциана и фагота, тъй като не са открити преходни форми на инструмента, запазени до наши дни.

### 3. Бароков фагот

Традиционният възглед за развитието на фагота през втората половина на седемнадесети век се фокусира върху времето на Луи XIV във Франция и членовете на семейство Отетер – майстори на музикални инструменти. Сред тях изглежда най-вероятно създателят на фагота по време на преходния период да е Никола II Отетер (около 1637 – 94). Той основава работилница в Париж около 1660 г. До 1668 г. Отетер свири на фагот (*basson*) в кралската капела на Луи XIV<sup>12</sup> и след смъртта си през 1694 г.

---

<sup>11</sup> Няколко преходни форми на дулциана са илюстрирани в: **Mersenne**, Marin. *Harmonie Universelle*, Livre V: Des instruments à vent, Paris: Pierre Ballard, 1637, p. 298 - 302.

<sup>12</sup> “A post was created for basson in the royal chapel in 1668, occupied by Nicolas II Hotteterre until his death in 1694” (**Корп**, 2012: 66).

оставя железни инструменти, служещи за изработване на духови инструменти като флейти, флажолети и фаготи.<sup>13</sup>

През 1988 г. е открит един добре запазен инструмент, изработен от амстердамския майстор Ричард Хака. По това време в Амстердам са съществували поне три работилници, в които са се изработвали фаготи. Това новооткрито доказателство – най-ранният фагот, оцелял до наши дни, който може да бъде датиран, предоставя ценната информация, че семейство Отетер не са били единствените майстори, които са изработвали фагот, съставен от четири части. Също така развитието на инструмента изглежда се е осъществявало паралелно на няколко различни места.

Бароковият фагот, състоящ се от четири части, е конструиран с допълнителна дължина на камбаната и допълнителна трета клапа – и двете нововъведения помагат за разширяване на тоновия обхват с един цял тон – инструментът вече може да изпълнява тона *си бемол* на контра октава.

С наличието на четири части, които трябва да бъдат пробити поотделно, конструктивните рискове, създаден от инструментите за пробиване и разширяване на отворите при използването им върху едно-единствено цяло парче дърво, са били значително намалени. Също така удълженото есо е променило тембъра и акустичните качества на инструмента.<sup>14</sup> Цялата нова конструкция е улеснила гъвкавостта във високия регистър и по-добрия контрол на тона в допълнение към разширения нисък регистър.

По времето на Луи XIV бароковият фагот е бил използван в четири ансамбъла във Франция: кралската капела, операта, кралската камерна

---

<sup>13</sup> “Three members of the Hotteterre family owned bassoon parts or tools for making bassoons: Nicolas II (bassoon making documented by 1694), Colin or Nicolas III (by 1708), and Martin (by 1711)” (Корп, 2012: 65).

<sup>14</sup> Корп, James. The Bassoon. Yale: Yale University Press, 2012, p. 62.

музика и *Grande Écurie*.<sup>15</sup> Преди пристигането на Жан-Батист Люли в двора, духовите инструменти са се използвали главно в операта. Той е композиторът, който е започнал да ги добавя към кралските цигулкови ансамбли. При него фаготът все още е използван по традиционния начин - като басов инструмент, но наследникът му във френската опера, Жан-Филип Рамо изтъква индивидуалните му тонови багри в ключови музикални моменти.

В Англия новият бароков фагот е описан и илюстриран за първи път преди 1685 г.<sup>16</sup> Според съчиненията на Джеймс Талбот (написани около 1685 – 95 г.), основната употреба на тромбоните в съчетание с шалмаите „накрая беше изоставена и отстъпи място на френския *basson*”.<sup>17</sup> Хенри Пърсел пише партии за фагот в своите оди през 1680-те години, а в ораториите на Хендел често е указано, че фаготите трябва да свирят *colla voce*.<sup>18</sup> Първите солови произведения за инструмента от английски композитор, които са същевременно и първите известни сонати за новоконструирания негов вариант, състоящ се от четири части, са написана през 1733 г. от Йохан Ернст Галиард – германец, който емигрира в Лондон и публикува там шест сонати за фагот и басо континуо.

Документални доказателства разкриват, че в периода 1680 – 1701 г. в Германия са се внасяли френски духови инструменти. Указът на херцога

---

<sup>15</sup> Музикантите в ансамбъла *Grande Écurie* са били най-добрите изпълнители на дървени и медни духови инструменти в двора на Луи. Те са свирили най-често по време на военни церемонии, както и церемонии на открито. Били са добре заплатени и са имали привилегията да бъдат освободени от плащането на данъци и да предават своята позиция на някой от синовете си. Поради стабилната служба, в *Grande Écurie* са работили няколко важни семейства изпълнители на дървени духови инструменти, включително семейство Отетер. (Корп, 2012: 66).

<sup>16</sup> Ibid. p. 71.

<sup>17</sup> Корп, James. The emergence of the late-baroque bassoon. – В: *The Double Reed, Vol. 22, No. 4 (1999)*. East Lansing, Michigan: International Double Reed Society, 1999, p. 74.

<sup>18</sup> Корп, James. *The Bassoon*. Yale: Yale University Press, 2012, p. 73.

на Вюртембер от 1686 г. показва усилията да се добавят изпълнители на духови инструменти към дворцовия струнен ансамбъл.<sup>19</sup>

След като става курфюрст през 1694 г., Август I от саксонския двор в Дрезден започна да разширява дворцовата капела с дървени духови инструменти във френски стил. През 1696 г. майсторът на дулциани Йохан Кристоф Денер от Нюрнберг прави копия на новите френски музикални инструменти, включително на фаготите съгласно френския модел.<sup>20</sup>

Дрезденската капела привлича важни композитори от началото на осемнадесети век, включително Йохан Фридрих Фаш и Георг Филип Телеман, всеки от които пише по една солова соната за фагот и басо континуо. Йохан Себастиан Бах не композира солови произведения за фагот, но в неговите инструментални и вокално-инструментални творби, написани в Дрезден, фаготът заема изключително важно място, особено в арията *Quoniam tu solus sanctus* от *Messa* h moll, която включва obligatни партии за корна *da caccia* и два фагота.

В Италия новият бароков фагот съществува успоредно с дулциана, като примерно произведенията за фагот или включващи партия за фагот на Антонио Вивалди са били изпълнявани и на двата инструмента съгласно възможностите и предпочитанията на солистите. В подкрепа на това твърдение е и фактът, че в тях Вивалди никога не пише най-ниските тонове, до които стига новият бароков фагот, и тези творби могат да се изпълняват с дулциан без промени в нотния текст.

В заключение можем да обобщим, че бароковият фагот – пряк предшественик на съвременния – не представлява просто едно изменение

---

<sup>19</sup> Ibid. p. 75.

<sup>20</sup> “The bassoons from J.C. Denner’s Nuremberg workshop resemble Richard Haka’s model. It is known that by 1684 Denner was copying the new French recorders and oboes, and his bassoons may have been built to a French pattern” (Waterhouse, 2001: 8).



на стария дулциан, а е новоизобретен инструмент върху неговата основа. Въпреки известните оригинали, сведения и иконография, строгото определение на прехода от един към друг тип инструмент остава въпрос без ясни очертания. След появата на бароковия фагот по-нататъшните промени на инструмента до наши дни са по-скоро плавни и постепенни, отколкото революционни, и се обуславят от необходимостта да се изпълняват произведения в тоналности с все повече знаци, от нуждата от по-мощен звук, от увеличената употреба на високия регистър от страна на композиторите, както и от промените в стандартния строй.

## ГЛАВА II. От *stylus phantasticus* до смесените стилове

### 1. *Stylus phantasticus* – фантастичният стил през периода на ранния барок

След като беше разгледана накратко историята на дулциана и бароковия фагот, с оглед на конкретно избраните произведения в тази глава от настоящия труд ще бъдат описани разглежданите стилове и техните особености. Това са ранният бароков *stylus phantasticus* (лат. „фантастичен стил”), италианският солов инструментален концерт при Антионио Вивалди, както и т. нар. „смесен стил”, породен от стремежът към синтез на националните стилове (френски и италиански), както и на стария бароков и новия галантен стил от XVIII век нататък.

Ранният XVII век е много ключов исторически период за музикалната култура на Европа – това е граничното време между вече залязващия Ренесанс и зараждащото се бароково музикално изкуство, в което от една страна все още се наблюдава използването на контрапунктичния език на музиката от XVI век и ренесансовата музикална мисъл, но в същото време се формира новият стил, който по-късно ще бъде наречен барок. Той се изразява в много конкретни детайли в музиката като например резки смени

на метричните времена и на пулсацията, остри дисонанси на силно време – композиционни решения, които до неотдавна са били забранени при контрапункта на Ренесанса и са разглеждани като неприемливи за благозвучието и за възприемането от човешкото ухо. Именно свободата да бъдат използвани тези новаторски похвати характеризира бароковия стил в музикалното изкуство и по-конкретно ранния инструментален *stylus phantasticus* („фантастичен стил“), както е бил наричан в началото на XVII век. В произведенията от този период – като например сонати, канцони и фантазии, по най-разнообразни начини са съчетани множество епизоди в различна метрика, понякога с различни хроматични движения, както и с много виртуозни пасажии по целия тонов обхват на соловите инструменти. Свободата на творчеството и импровизацията са били пример за добро изпълнителско представяне на произведения в този стил.<sup>21</sup>

Наименованието *stylus phantasticus* описва странните, непредсказуеми и понякога екстремни ефекти в соловите произведения от ранния барок. Фантастичният стил държи слушателя под напрежение със специални ефекти, неочаквани музикални моменти, дисонанси, вариации в ритъма и имитации. В своя труд *Musurgia Universalis* (1650) бароковият енциклопедист Атанасиус Кирхер (1602 – 1680) описва *stylus phantasticus* по следния начин:

„*Stylus phantasticus* е подходящ за инструменти. Той е най-свободният и неограничен метод на композиране, необвързан към нищо, нито към думи, нито към хармонична тема. Организиран е с внимание към изпъкването на въображението, скрития смисъл на хармонията и една гениална, умела връзка на хармоничните фрази и фуги. И той е представен

---

<sup>21</sup> **Charlston**, Terence. Now swift, now hesitating: The Stylus Phantasticus and the art of fantasy. – В: *Musica Antiqua*, Issue 2 (2012). London: Musica Antiqua Ltd., 2012, p. 32–36.

в тези пиеси, които обикновено са наричани фантазии, ричеркари, токати и сонати.”<sup>22</sup>

При бароковите произведения, в които е включен и фаготът – и по-точно неговият предшественик дулцианът, фантастичният стил, характерен с резки преходи, изразителни хармонии и странни танцови ритми, се открива най-рано в композициите на Джовани Батиста Фонтана (1589 – 1630) и Дарио Кастело (1602 – 1631), които са написали сонати за малки ансамбли от една или две цигулки, фагот и континуо, както и в творбите за соло фагот и континуо от виртуозния изпълнител на дулциан Бартоломе де Селма и Салаверде (1595 – 1638). Пътуващи музиканти като Биаджо Марини и Антонио Бертали са пренесли този стил през Алпите в Австрия и Германия и са вдъхновили немските композитори Йохан Хайнрих Шмелцер (1623 – 1680) и Филип Фридрих Бьодекер (1607 – 1683) да напишат произведения във фантастичен стил.

В наши дни едни от най-познатите произведения за фагот в *stylus phantasticus* са *Sonata sopra “La Monica”* за фагот и континуо (1651) от Бьодекер, фантазиите и канционите за фагот и континуо от сборника *Primo libro de canzoni, fantasie & correnti* (1638) от Салаверде и деветте сонати от сборника *Compositioni musicali* на италианския фаготист и композитор Джовани Антонио Бертоли, публикувани през 1645 г.

## 2. Възходът на соловия инструментален концерт в Италия

Първата голяма стилистична промяна по времето на барока настъпва в катедралата „Сан Марко“ във Венеция, където Адриан Виларт – роден в Нидерландия композитор и хормайстор, основател на Венецианската музикална школа – въвежда в музиката елементите на пространството и

---

<sup>22</sup> Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. Том I, книга VII. Rome: Lodovico Grignani, 1650, p. 585.

контраста със своите *cori spezzati* (ит. разделени хорове). Един от хоровете изпява една мелодия, а другият ѝ отговаря като така се създава произведение за две отделни групи музиканти, изградено съгласно антифонния принцип. Джовани Габриели продължава тази традиция с полихорално композиране. Този нов стил, наречен *concertato* от латинското *concertare*, което означава „състезавам се”, поставя основата както на името, така и на жанра на новия феномен - инструменталния концерт.<sup>23</sup>

Инструменталният концерт възниква през последните две десетилетия на XVII век. Жанрът произлиза от бароковата соната и първоначално концертите са композирани за изпълнение от струнен оркестър. За разлика от по-равнопоставената позиция на участващите музиканти при сонатата, от самото начало концертът отразява ясно различния статус на временно и постоянно наетите изпълнители и техните способности, разликите между професионалисти и любители, както и между членовете на самия оркестър.

Първите инструментални концерти са написани от Джузепе Торели (1658 – 1709)<sup>24</sup>, а Арканджело Корели (1653 – 1713) разделя оркестъра в две групи – *tutti* или *concerto grosso* и *solo* или *concertino*, като и двете групи са снабдени със собствено басо континуо, за да могат да бъдат разделени и пространствено. Корели не създава нова формална схема в своите концерти, а пренася в тях двата традиционни типа камерна музика: *sonata da chiesa* (църковна соната) и *sonata da camera* (камерна соната). По този

---

<sup>23</sup> Bukofzer, Manfred F. Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton & Company, 1947, p. 20.

<sup>24</sup> Quantz, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752, p. 294.

начин той създава църковния и камерния концерт, съответно *concerto da chiesa* и *concerto da camera*.<sup>25</sup>

Първоначално Торели също използва разграничението между църковния и камерния концерт – при първия вид се редуват бавни с бързи части, а втория започва с прелюд и има характер на сюита, но по-късно го изоставя и пише концертите си в приетата по-късно за традиционна форма от три части *Allegro-Adagio-Allegro* или „бързо-бавно-бързо”. Торели също така балансира епизодите *solo* и *tutti* – той разширява функциите на групата *solo*, като пише за изпълнителите по-виртуозни пасажки, които изцяло се различават от музикалния материал на групата *tutti*. Тази музикална диференциация води до възникването на формата *ritornello*. По този начин концертите на Торели проправят пътя за характерния инструментален стил на Вивалди.<sup>26</sup>

Терминът *ritornello* произлиза от италианската дума *ritorno*, която означава „връщане”. Около началото на XVII век терминът е използван за означаване на инструменталния съпровод на монодия, обозначаващ прелюдия, интерлюдия, постлюдия или която и да е комбинация от тях при вокалното движение. В своя труд *Syntagma Musicum* Михаел Преториус потвърждава това определение.<sup>27</sup> Композиторите от онова време са наричали *ritornelli* периодичните връщания на епизодите *tutti*. *Ritornello* се появява през цялата част като един вид рондо, но за разлика от рондото, епизодите *ritornello* обикновено не са в основната тоналност. Вместо това, с изключение на първото и последното им появяване, те всеки път са в различна тоналност и служат като опорни точки в строежа на музикалната форма. Скоро след 1700 г. тази техника се прилага и към инструменталния

---

<sup>25</sup> Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947, p. 222.

<sup>26</sup> Ibid. p. 220-228.

<sup>27</sup> Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum*. Bd. III. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619, p. 228-229.

концерт. От самото начало хомофонните бързи части в концертите съдържат *motto*-теми (терминът означава теми, които се повтарят, понякога трансформирани, през цялата част или произведение) за въвеждане на последователните периоди. Композиторите постепенно са започнали да добавят епизоди за солиста между отделните периоди и броят на соловите епизоди – и следователно на различните тоналности, през които преминават изпълнителите, могат да бъдат увеличени, което прави възможно голямото разширяване на формата *ritornello*.

В своя труд *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) Йохан Матезон дава определение за думата „концерт” – както преди XVIII век, така и след това:

„Концертите, най-общо казано, са [музикални] събирания и *collegia musica*, но ако трябва да бъдем стриктни, думата често се използва в смисъла на камерна музика както за гласове, така и за инструменти и, още по-стриктно, [в смисъла на] произведения за струнни, композирани по такъв начин, че всяка партия от своя страна да изпъкне и като че ли да влезе в съревнование с останалите партии; оттук в такива произведения и в други, в които само най-високата партия е доминираща, и в които сред няколко цигулки се откроява една, наречена *Violino concertino*, която изпъква с особено виртуозното си свирене.”<sup>28</sup>

Въз основа на дефиницията на Матезон могат да бъдат посочени три основни характеристики на концерта до около 1710 г.: предпочитание към удвояване на оркестъра, композиране за струнни инструменти и относително хомофонна текстура. След 1710 г. в резултат на творчеството на Вивалди, започват да доминират други критерии – наличието на солови партии, предпочитанието към цикъл от три части и използване на *ritornello* в бързите части. *Motto*-мотивът се разширява, за да се превърне в период от

---

<sup>28</sup> **Mattheson**, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: B. Schiller, 1713, p. 173-174.

разгръщащ тип<sup>29</sup>, съставен или от елементи, които могат да бъдат отново цитирани изцяло или отчасти, или от самото риторнело. Обикновено риторнелото започва и завършва в една и съща тоналност при всяко от неговите появявания, докато свързващият период или епизод, който води до нова тоналност, е доминиран от солиста и въвежда новия тематичен материал.

Концертите на Вивалди съдържат напълно развит стил *ritornello* в бързите части – първа и трета. По-късните концерти на Вивалди съдържат и обширен тематичен контраст и модуляции към свързаните тоналности в един общ тонален план, който очертава частта като едно цяло в началното риторнело.

Вивалди довежда модерния за времето си солов концерт до неговия триумф. Той стандартизира формата на концерта от три части и придава на риторнелите по-голямо значение във формата, като същевременно увеличава броя на епизодите *tutti*, стигайки понякога до цели пет. Характерен е и начинът по който представя музикалния материал в соловите епизоди, както и постигането на единство между епизодите *solo* и *tutti* чрез тоналността и еднородните ритми.<sup>30</sup>

### 3. Музикалните стилове в края на бароковата епоха

Музиколозите днес използват различни определения, за да опишат епохата от началото до средата на осемнадесети век. Често се използват термините „късен барок“ и „галантна епоха“. С оглед на по-нататъшния анализ на избраните произведения тук ще бъдат представени накратко особеностите на основните регионални и смесени стилове, както и на галантния стил.

---

<sup>29</sup> Врангова, Снежина. Период и изречение в музикологичната категориална системност – проблеми, възгледи и динамика в историческото време. – В: *Българско музикознание*, No. 2, 44-72 (2021). София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021, стр. 60, 68.

<sup>30</sup> Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947, p. 230-231

### 3.1 Регионални и смесени стилове<sup>31</sup>

Още от началото на XVII век операта е била популярен жанр сред аристократите и публиката от средната класа и формата и стила на италианската опера са проникнали във всички останали видове музикални жанрове, включително в инструменталната музика. Сред основните характеристики както на оперната, така и на инструменталната музика - например в цигулковите произведения на Арканджело Корели и Антонио Вивалди, е ясно видимата и подчертана връзка *вокално - инструментално*. Вивалди е бил повлиян в особено голяма степен от венецианската оперна ария. В неговите концерти виртуозността на солиста в бързите части с брилянтни пасажии и арпезирани модели и дългите, богати орнаментации на бавните части отразяват общия композиционен език, с който той пише както опери, така и инструментални произведения.<sup>32</sup>

Основните жанрове на италианската музика – операта и инструменталният концерт, са превърнали Италия в музикалния център на Европа по онова време. Много музиканти, аристократи и учени от други държави са пътували до Италия за да изучат този регионален стил. Италианските музиканти също са представяли своята музика в чужбина – първо в Германия, по-късно и в Англия и Франция.

Във Франция обаче италианският стил не доминира напълно. Още в началото на XVII век френската музика тръгва по различен път от италианската. По-късно нейната политическа изолация по времето на Луи XIV също допринася за определена съпротива към чуждото влияние, като това се отразява и в музиката. Френският музикален стил по онова време е

---

<sup>31</sup> Тъй като понятието „нация” е много проблемно, когато става въпрос за ранните епохи преди появата на нациите в днешния смисъл от XIX век нататък, трудно може да се говори за „национални” стилове. Поради това използваният термин „регионални” е по-акуратен от историческа гледна точка.

<sup>32</sup> **Rather**, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980, p. 338.



бил отъждествяван с дворцовата музика на Жан-Батист Люли.<sup>33</sup> Характерна за него е пунктираната ритмика на френската увертюра, изпълнението на *notes inégales* (фр. „неравни ноти“; практика, при която ноти с еднакви писмени стойности се изпълняват с неравномерна продължителност, обикновено като се редуват по-къси и по-дълги), предпочитание към танцови мелодии и към специфични украшения.<sup>34</sup>

Въпреки италианското влияние върху френската култура, тя остава до голяма степен самобитна и е обект на подражание в чуждестранните аристократични дворове, особено немските. В Дрезден курфюрстът на Саксония Фридрих Аугуст I нарежда изграждането на резиденция по модела на Версай. Той също така заимства концепцията за назначаване на дворецов струнен ансамбъл и изисква от музикантите си да свирят с френски маниер като включват характерните изпълнителски елементи - преточкуване, *notes inégales* и *agréments* (фр. малки украшения).<sup>35</sup>

В Германия и двата стила – френски и италиански – се срещат и абсорбират, без да бъдат противопоставяни. Много важен представител на смесения стил е композиторът Георг Филип Телеман, който през 1729 г. Друг известен поддръжник на този стилистичен синтез е флейтистът на дрезденския ансамбъл, Йохан Йоахим Кванц. Почитател на композициите на Телеман, Кванц описва т.нар. *vermischter Geschmack* (нем. смесен вкус) като най-висш стил в своя труд *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). Той разглежда смесения стил като предпочитана универсална мода и с гордост заявява, че той е типично немски:

---

<sup>33</sup> Тук трябва да бъде посочен историческият факт, че Люли е роден и отраснал в Италия. Рожденото му име е Джовани Батиста Лули (Giovanni Battista Lulli) и той започва музикалното си образование във Флоренция преди да замине за Франция през 1646 г. За справка вж. **Крачева**, Лилия. Музиката през вековете. Творци и творби. Книга първа. София: „Марс“, 2006, стр. 137.

<sup>34</sup> За справка вж. сайта <https://cmbv.fr/en/introducing-baroque/french-baroque-music> (посетен на 04.03.2021).

<sup>35</sup> **Fürstenau**, Moritz. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden nach archivalischen Quellen. Dresden: Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kunze, 1862, p. 5.

„Ако някой притежава необходимата проникателност за да избере най-доброто от стиловете на различните страни, в резултат се получава смесен стил, който, без да бъдат прекрачени границите на скромността, с право може да бъде наречен немски стил.”<sup>36</sup>

### 3.2 Галантен стил

Във връзка с произведенията, избрани за целите на този труд, накратко ще бъде разгледан и възникналият в самия край на бароковата епоха *style galant* (фр. галантен стил).

По време на пълния разцвет на стилистичния синтез през 20-те и 30-те години на XVIII век, музикалната сцена в Европа започна да се променя. Най-значимото събитие, отбелязващо тази промяна, е оперната естетическа „война”, известна като *Querelle des Bouffons* (фр. Войната на буфоните) през 1752 – 54 г. Този оживен дебат е бил предизвикан от сензационния успех на интермецото *La Serva Padrona* (ит. „Слугинята-господарка”) от Джовани Батиста Перголези, представено в парижката опера през 1752 г. В спора относно достойнствата на италианската опера са се включили много френски интелектуалци, но аргументите на Жан-Жак Русо (1712 – 1778) са били сред най-убедителните. Русо обвинява Люли за това, че неговите *tragédies lyriques* (фр. лирически трагедии) са старомодни и изкуствени и възхвалява по-опростения мелодичен стил на италианците.<sup>37</sup> Постепенно възниква музикален стил, който е част от по-голямото модно течение в изкуствата, наречено *galant* (фр. галантен).

Терминът *galant* произхожда от френската литература през XIII век и произлиза от глагола *galer*, означаващ „да бъде весел“, но се използва за да

---

<sup>36</sup> **Quantz**, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752, p. 332.

<sup>37</sup> За справка вж. сайта <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-08008.xml> (посетен на 15.11.2021).

бъде подчертано елегантното и изтънчено социално поведение на благородниците. Важен посланик на галантния идеал в музиката е Йохан Матезон (1681 – 1764). В своя труд *Das forschende Orchestre* (1721), той изброява единадесет композитори – сред които Вивалди и Телеман, като „*die alleberühmtesten und galantesten Componisten in Europa*” (нем. „най-известните и галантни композитори в Европа”).<sup>38</sup> Тук използването на термина *gallant* се отнася най-общо до новия музикален стил, налагащ се по онова време. Матезон също така използва думата „галантност”, за да обозначи мелодиите със сполучливи орнаментации, изпълнени с добър вкус. В своя труд *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) Карл Филип Емануел Бах обсъжда и концепцията за стила *galant*. В своя трактат Бах прави разлика между „учения” и галантния стил. Тази тема се обсъжда и от Фридрих Вилхелм Марпург, който в своя труд *Abhandlung von der Fuge* (1753) противопоставя стила *gallant* или *leicht* (нем. лек, свободен) със стиловете *bearbeitet* (напр. при контрапунктичния стил) или *gebunden* (в смисъла на „строг”).<sup>39</sup>

Характерните мелодични черти на галантния стил са по-проста хармония, която подкрепя мелодичното господство, чести ритмични промени и намаляване на сложната барокова орнаментация, за да бъде постигнат по-естествен, разбираем начин на художествено изразяване. Все пак възходът на новия галантен стил не отменя и не замества по-стария бароков стил – вместо това те съществуват успоредно и често са били смесвани по находчив начин през първата половина на XVIII век.

---

<sup>38</sup> **Mattheson**, Johann. *Das forschende Orchestre*. Hamburg: B. Schiller (?), 1721, p. 276.

<sup>39</sup> **Heartz**, Daniel and **Brown**, Bruce Alan. *Galant*. Grove Music Online, 2001: <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010512> (посетен на 12.06.2021).

### ГЛАВА III. Интерпретация на барокови солови произведения за фагот - изпълнителски предизвикателства и тяхното преодоляване с исторически и съвременен инструмент

В тази глава от настоящия труд изследването се фокусира върху историята и стиловите особености на всяко от избраните произведения за фагот. Посочени са интерпретационните похвати, характерни за *stylus phantasticus*, за италианския и френския, както и за галантния стил. Основният акцент в разглеждането на избраните творби е с практическа насоченост от гледна точка на проблематиката при изпълнение с исторически и със съвременен фагот.

1. Джовани Антонио Бертоли – *Sonata Settima* за фагот и басо континуо (от сборника *Compositioni musicali*, 1645)

Както беше посочено в предишните глави, през XVII век се появяват не само нови музикални жанрове, но също така композитори, много от които са били и виртуозни изпълнители, започват да пишат произведения, в които се използва пълния спектър от възможности както на музикантите, така и на самите инструменти. За целите на това изследване тук ще бъде разгледана творбата от Бертоли *Sonata Settima* (ит. седма соната) за дулциан/фагот и басо континуо от сборника с девет сонати за дулциан *Compositioni musicali*, издаден през 1645 г. във Венеция.

В сборника със сонати за фагот на Джовани Антонио Бертоли, написани във вече описания фантастичен стил – *stylus phantasticus* - ясно се откроява новаторският дух на композитора. В предговора към *Compositioni musicali* Бертоли пише, че е бил убеден да публикува творбите си от Франческо Турини, органист на катедралата в Бреша – на когото е посветен и самият сборник, както и от двама музиканти, работещи в двора на Фердинанд III – това са цигуларят Антонио Бертали и изпълнителят на

духови инструменти Джовани Сансони. В предговора Бертоли нарича своя колега Сансони „*nel Fagotto & nel Cornetto eccellentissimo*” (ит. отличен фаготист и корнетист).<sup>40</sup>

Следователно Бертоли със сигурност е оценил високо техническо-изразителното ниво на музициране на Джовани Сансони до такава степен, че партията на дулциана в тези сонати, изпъкваща особено ярко на фона на пестеливото басо континуо, звучи така, сякаш е импровизирана. Във всяка соната присъства поне един от типичните за *stylus phantasticus* ритмично причудлив епизод и нерегулярни метрични решения, които създават много изразителен музикален образ.

Както всички останали творби в сборника, *Sonata Settima* е композирана съгласно сравнително тесния тонов обхват на дулциана. Творбата е написана в ре минор, в предпочитания от Бертоли фантастичен стил и притежава някои от особеностите на пасакалията – минорна тоналност и акомпанимент, изграден върху остинатен бас, но характерният за пасакалията триделен метрум се явява едва в последния дял на произведението.

*Sonata Settima* е изградена като строги вариации от по четири такта със запазване на тоналния план, включително при промяната на метрума в т. 69. Докато тоналният план остава непроменен, непредсказуемостта, типична за *stylus phantasticus* е постигната чрез разнообразието на ритмиката, метриката и контрастите между отделните вариации. В

---

<sup>40</sup> [...] Chi conosce il Signor Francesco Turino, Organista nella Cathedrale di Brescia, che da grande ingegno fù, altre volte, chiamato la Fenice, può comprendere quanto per presso di me egli habbia potuto. Aggiungo l'auttorità del Signor Giovanni Sansonni, nel Fagotto, & nel Cornetto, eccellentissimo, & del Sig. Antonio Bertali, altrettanto valoroso nel Violino. Basti per dar notizia di questi il dire, che servono la Maestà di Ferdinando Terzo Imperatore, di quel Ferdinando, che, massimo in tutte le cose, nello sciegliere i Soggetti tale singolarmente si mostra, e basti à me l'accennare, che questi tre Virtuosi, con altri, mi hanno dolcemente violentato alla resolutione. [...] (Bertoli, 1645: 3)

зависимост от партията на фагота, континуото може да предприеме малки промени в хармоничната схема.

Финалът на творбата бележи завръщане към размер 4/4 и каденца върху лежащ субдоминантов квартсектакорд, която се изпълнява свободно.

Още в началото на изучаването на *Sonata Settima* е важно изпълнителят да има предвид, че от XVI век до края на XVIII век водещите инструменталисти и педагози са писали за своите ученици трактати като *Opera Intitulata Fontegara* от Силвестро Ганаси и *Ausführlicher und Gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* от Йохан Георг Тромлиц, в които се коментира как да бъдат прилагани различните артикулационни срички по такъв начин, че нотите да звучат така, сякаш имат текст. Силвестро Ганаси започва първа глава от своя трактат *Opera intitulata Fontegara* по следния начин:

„Трябва да знаете, че в сравнение с човешкия глас всички музикални инструменти са подчинени. Ето защо ние се стараем да се учим от него и да му подражаваме. [...] С един духов или струнен инструмент може да се имитира изразителността на гласа. [...] И както художникът имитира творенията на природата чрез различните цветове, така и инструментът може да имитира човешкия глас чрез подаването на въздуха и чрез [различни] отсенки на тона [...]. Събрах опит в това и слушах как при други инструменталисти бихме могли да си представим думите към тяхната музика, когато свирят, така че да можем да кажем, че на този инструмент му липсва само формата на човешкото тяло – така, както казваме за една добра картина, че ѝ липсва само дъхът.”<sup>41</sup>

Музиката като подражание на речта е един от най-характерните естетически идеали на бароковата епоха и е много важно това да бъде

---

<sup>41</sup> Ganassi, Sylvestro. Opera intitulata Fontegara. Venetia: Sylvestro Ganassi, 1535, p. 2-3.

осмислено и приложено чрез съответните инструментални похвати от всеки изпълнител на произведения от този период, независимо дали ще бъдат използвани исторически или съвременни инструменти. Непременно трябва да бъде избегната самоцелната виртуозност и пренебрегването на музикалните фрази.

Интерпретационните предизвикателства при изпълнение на *Sonata Settima* както със съвременен фагот, така и с дулциан, на първо място включват намирането на възможно най-убедителните артикулационни решения за дългите виртуозни пасажии. Соловата партия на фагота изобилства от скрити многогласи, при които може да бъде създадена илюзията за изпълнение на два гласа и промяната на артикулацията следва да бъде съобразена с тях и със структурата на музикалните фрази в зависимост от промяната на хармонията и посоката на движението.

За да бъдат спазени изискванията на фантастичния стил за разнообразие и изненадващи обрати в изпълнението, би било удачно вместо използването само на дълги легати или само на твърдо двойно стакато, да бъдат избрани различни комбинации от легато, единично и двойно стакато с различна твърдост съгласно конкретната музикална фраза. Внимателно подобреният вид артикулация, включително в бързите пасажии, представлява много важно изразно средство, особено при изпълнение с дулциан, който е почти лишен от разнообразни динамически възможности. Избраните решения, независимо от вида фагот, на който ще бъде изпълнена сонатата, неизбежно ще имат и чисто технически причини.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Фаготистът и музиколог Воутер Вершурен разглежда много подробно проблемите на артикулацията при изпълнението на ранни барокови творби във фантастичен стил. За справка вж. **Verschuren**, Wouter. "Fast notes!"(2017). – В: *KC Research Portal*: <https://www.researchcatalogue.net/view/63493/315901/0/0> (посетен на 12.02.2022).

При задълбочено изучаване на творбата, изпълнителите със съвременен фагот могат значително да разширят възможностите и понятията си за артикулация.

При съпоставка на инструментите дулциан и съвременен фагот можем да различим важни технически разлики при използваните стройки. Стройката при дулциана е значително по-дълга и широка, отколкото тази за съвременния фагот, което в известна степен улеснява изпълнителите на дулциан при използването на разнообразни видове стакато, различно по дължина и твърдост. При изпълнение със съвременен фагот, солистът трябва да се опита съзнателно и методично да постигне ясни разлики между различните видове стакато.

В *Sonata Settima* е уместно единичното стакато с последователно изговаряне на сричката „ту, ту, ту” да се използва при скокове, докато при мелодичните линии е подходяща комбинацията от легато и портато, като е желателно избягването на свързването на повече от три поредни тона. В пасажите в умерено темпо може да бъде използвано сдвоено стакато. То представлява комбинация от силни и слаби единични срички, например „ту-ду, ту-ду, ту-ду”. Когато темпото е прекалено бързо за единично или сдвоено стакато и не желаем да използваме легато, подходящата артикулация е двойното стакато. От особено голяма важност е тази техника да бъде много добре овладяна, за да не се чуват отчетливи разлики между сричките „ту-ку, ту-ку, ту-ку”.

В повечето от трактатите от XVI и XVII век авторите ни съветват при диатонично движещи се пасажии нотите да бъдат артикулирани по редуващ се начин чрез използването на сдвоено стакато, като по този начин се редуват силна и слаба атака на тона. Единичното стакато с поредици от еднакви срички като „ту, ту, ту” или „ду, ду, ду” могат да бъдат



използвани за по-дългите нотни стойности или за по-къси нотни стойности, но в по-бавно темпо.

Когато използваме сдвоено стакато, винаги започваме с по-силната артикулация в предната част на устата зад зъбите, последвана от по-слаба артикулация по-назад в устата. Тази промяна на силни и слаби срички (наричани още „добри” и „лоши”) създава лека ритмическа неравномерност, както при рецитирането на текст.

Когато поради липса на достатъчно развита и разнообразна техника се използва само единично стакато вместо сдвоено или двойно, има опасност всички ноти в пасажите да звучат еднакво по сила и промяната между силни и слаби нотни срички да бъде изгубена, като по този начин ще се изгуби и характерното за фантастичния стил разнообразие. При изпълнение със съвременен фагот има особено голяма опасност напълно да се изгуби смисълът на музикалните фрази в произведението и то да прозвучи по-скоро като техническо упражнение, отколкото като художествена творба.

Все пак, тъй като не всеки изпълнител на фагот е в състояние да използва артикулацията с двойно стакато по изразителен и виртуозен начин, подходящо решение в случай на техническа невъзможност би било свързването на нотите в бързите пасажи две по две в легато. Въпреки, че свързването на нотите две по две дава задоволителен звуков резултат, предпочитана артикулация за тези пасажи би трябвало да бъде двойното стакато и е силно препоръчително ако то не е добре усвоено, да бъде развито в хода на изучаването на творбата. Особено полезни са техническите упражнения за усвояване на двойното стакато – първоначално при изпълнение върху един и същи тон в умерено темпо, последвано от гами и арпежи по целия регистър на фাগота, изпълнени с двойно стакато. Препоръчително е първоначално темпото да бъде умерено,

за да се следи за добрия звуков резултат без ясно доловима разлика между звученето на сричките „ту” и „ку”. Когато това условие бъде изпълнено, темпото може да бъде ускорено до достигане на нужната бързина при запазване на отчетливостта на артикулацията. Скоростта, гъвкавостта и точността при двойното стакато следва да се разглеждат като още едно изразно средство за изпълнение на бързи пасажии, без да се налага да се прибегва до сложни комбинации от легато и стакато, и е желателно тази техника да бъде добре овладяна още по време на обучението по фагот.

Използването на легато е подходящо и при бързите орнаменти над, под или около главната нота и при т. нар. *tirata* (букв. „изстрелване на стрела” от ит. *tirare* - стрелям) – бароков музикален орнамент, представляващ бърза последователност или „изстрелване“ на повече от три проходящи ноти, обикновено, но не винаги последователни, свързващи две основни, разделени мелодични ноти. Уместно е да се използва легато и при пасажите, състоящи се от изключително бързи ноти, особено ако желаем да ги ускорим още повече до степен, която е твърде бърза за каквато и да било техника за стакато.

Изборът на темпо, както и агогиката, имат важна роля при намирането на подходящи артикулационни решения. За едно убедително изпълнение на *Sonata Settima*, съобразено със стила, общото темпо например за половина нота в двуделен размер би трябвало да е около 60 удара в минута по съвременния метроном. Разбира се, темпото остава гъвкаво и в рамките на музикалната агогика пасажите могат да се забавят или забързват.

В заключение може да се каже, че изборът на подходящи артикулационни решения е ключов за убедителната и исторически обусловена интерпретация на *Sonata Settima*. Една от основните трудности тук представлява фактът, че вкусът по отношение на начина, по който инструменталистите използват различните видове артикулация, се променя

през вековете. Докато през XVI век музикалният език изисква използването на по-малко легато и изпълнителите са се стремили към яснота, подобна на яснотата при речитиране на текст, през XIX век музикалният вкус се изменя към предпочитание към дълги, свързани в легато фрази. Когато при изучаването на едно произведение от XVI век изпълнителят желае да разбере неговия стил и стилът на инструменталната музика от тази епоха - и съответно да си създаде представа за това как би следвало да звучи творбата, той трябва да придобие по-задълбочени познания за това как са се справяли с тези въпроси изпълнителите от съответната епоха от гледна точка на възможностите на инструмента, историческия контекст на творбата и насоките от източници от този период.

## 2. Антонио Вивалди – концерт за фагот, струнни и басо континуо в сол мажор, RV 493

Под ръководството на Антонио Вивалди (1678 – 1741), който служи като *maestro di violino* (1703) и след това *maestro dei concerti* (1716), оркестърът на *Ospedale della Pietà* във Венеция – институция, която е била едновременно сиропиталище и музикално училище за момичета, се превръща в един от най-известните инструментални ансамбли в Европа. Като „майстор на концертите“, Вивалди е трябвало да композира редица произведения за оркестъра. Една от най-забележителната група от солови концерти е тази на тридесет и деветте концерта за фагот (RV 466 – 504), два от които са непълни. Фаготът, за който до този момент не е бил създаван солов концерт, по този начин се превръща в един от основните концертни инструменти на Вивалди.<sup>43</sup> Днес ръкописите на тези произведения част от музикална колекция, съхранявана в *Biblioteca*

---

<sup>43</sup> След цигулката, на която композитора посвещава около 230 концерта, фаготът е инструментът, за който Вивалди е написал най-много концерти.

*Nazionale di Torino* (Националната библиотека в Торино, Италия), която включва повече от 450 творби на Вивалди.

Все още остава неразрешен въпросът за кого е написал Вивалди своите концерти за фагот. Възможно е да става въпрос за венецианския обоист Джузепе Бианкарди от *Arte de' Sonadori* (гилдията на инструменталистите), който по-късно става член на Лондонския оркестър на Хендел.<sup>44</sup> Тъй като през епохата на барока е било обичайно владееенето на няколко различни инструмента, не е изключено този обоист да е бил и виртуозен фаготист и Вивалди да е написал концерта за него. От друга страна концерт за фагот в сол минор RV 496 е посветен на Венцел, граф фон Морцин, за когото са композирани и концертите в до мажор RV 473 и в ла минор RV 500. В дворецовата капела на графа е работил фаготист на име Антон Мозер, за когото други двама музиканти от ансамбъла – капелмайсторът Антонин Райхенауер (1694 –1730) и цигуларят Франтишек Жиранек (1698 – 1778), са написали концерти за фагот в стил, много подобен на този на Вивалди.<sup>45</sup> Със своето майсторство Антон Мозер е допринесъл за популярността на фагота като солов инструмент и е възможно значителен брой от концертите на Вивалди да са били написани за него. От друга страна, не е изключено Вивалди да е композирал концертите си за фагот за инструменталист от *Ospedale della Pietà*. Докато дебатите продължават, безспорен факт е, че концертите за фагот на Вивалди са написани за завършен виртуоз.

За целите на това изследване тук ще бъдат разгледани стилите и съответно интерпретационните особености при изпълнението на концерт за фагот в сол мажор RV 493. Както и при останалите произведения за

---

<sup>44</sup> **Rampe**, Siegbert. *Händels Instrumentalmusik*. Laaber: Siegbert Rampe, 2009, p. 307.

<sup>45</sup> **Rawson**, Robert G. *Supraphon surprises*. – В: *Early Music Vol. 41, No. 3 (August 2013)*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 530-533.

фагот от Вивалди, тази творба поставя много високи изисквания към техническо-инструменталните умения на изпълнителя. Все пак основната мотивация при интерпретацията на концерта за фагот би следвало да е фокусирането върху едно убедително, цялостно музикално изграждане на произведението, предизвикващо желаниа отклик в слушателите, описан в множество трактати, например от Кванц:

„Музикалното изпълнение може да се сравни с представянето на оратор. Ораторът и музикантът по същество имат една и съща цел по отношение както на подготовката, така и на окончателното изпълнение, а именно: да се превърнат в господари на сърцата на своите слушатели, да предизвикат или успокоят страстите им и да ги поведат към едно или друго чувство.”<sup>46</sup>

Първа част на концерта за фагот е изградена съгласно обичайната за Вивалди структура – тя съдържа четири епизода *ritornello* и четири солови епизода, обединени от характерна ритмическа фигура.

При изучаването на този концерт на първо място е важно изпълнителят да избере подходящото основно темпо, което ще му позволи да осъществи възможно най-убедителната интерпретация на множеството ритмически фигури. За тази цел е необходимо да се вникне в духа на тази част, подсказан и от обозначението *Allegro ma poco* (ит. живо, но не твърде много). Оптималното темпо тук би позволило на изпълнителя да използва пулсация от четири удара за всеки такт, което от своя страна води до по-лесно изграждане на фразите. Пулсацията от осем удара за такт е не препоръчителна, защото подтиква към „насичане” на фразата и подчертаване на всяко време от такта.

---

<sup>46</sup> **Quantz**, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kapitel XI: Vom guten Vortrage im Singen und Spiele überhaupt, § 1. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752, p. 100.

Необходимо е много прецизно изпълнение на всички ритмически фигури и пасажите и внимателен избор на артикулационни решения. Тъй като много от пасажите в концерта за фагот са заимствани от фигури, типични за лъковата техника при струнните инструменти като цигулка и виолончело, употребата на легато е уместна при много от тях.

Все пак не е препоръчително използването на едни и същи артикулационни решения за еднаквите ритмически фигури при всяко тяхно появяване, защото това би довело до твърде еднообразно звучене. Също така добре обмисленото водене на фразите може да улесни изпълнителя при избягването на най-често срещаната грешка при интерпретацията на творби от този тип – бързи части, наподобяващи технически упражнения. За целта е нужно да се определи къде да се увеличи или намали интензивността на звука при воденето на фразата. За улеснение могат да бъдат използвани съвременните обозначения *crescendo* и *desrescendo*, *forte* и *piano*, както и различни знаци за подчертаване на важни моменти от фразата.

За убедителната интерпретация на тази част, както и на всички други виртуозни произведения, е необходимо особено добро владение на пръстовата техника. Относително често срещан проблем при обучаващите се изпълнители на съвременен фагот е прекомерното стягане на пръстите и съответно недостатъчният контрол над височината, на която се вдигат над клапите и отворите – тя следва да е минимална за постигане на по-голяма бързина и най-вече точност при смяната на грифовете. Тази крайно необходима сръчност на пръстите може да се развие с подходящи технически упражнения и етюди, като е препоръчително първоначално те да бъдат изпълнявани пред огледало, за да се следи височината на вдигане на пръстите при смяна на грифовете.

Бавната втора част на концерта, с обозначение *Largo* (ит. широко), е изградена като ария за соло фагот с пестелив съпровод. Тя е написана в паралелната тоналност ми минор, като липсват стриктно разграничени дялове с по-устойчиво провеждане на други тоналности.

Докато тази част определено е с песенен характер, от съществено значение за стилово съобразената интерпретация е да бъде избегнато използването на твърде дълги щрихи при точкуваните ритмически фигури, и най-вече употребата на натрапчиво, прекалено широко или бързо вибрато, особено при изпълнение с бароков фагот.

Важно е изпълнителят да има предвид, че терминът *vibrato* не е бил използван през по-голямата част от бароковата епоха. Вместо това се срещат означения като *flattement*, *bebung*, *sweetening* и др. Термините *flattement* и *sweetening* са били използвани за вибратото с пръсти. Това е техника, при която с пръст бързо се отваря и затваря – частично или изцяло – един от свободните отвори около тона, който се изпълнява, като по този начин се създава леко колебание в строя. Терминът *bebung* се е използвал за означение на вибрато както с пръсти, така и чрез промяна на скоростта и налягането на въздушната струя върху един тон.<sup>47</sup>

В източниците от XVI и XVII век липсват указания за използването на вибрато при фагота, но през XVIII век Йохан Йоахим Кванц дава на обоистите и фаготистите следния съвет:

„Тъй като обоят и фаготът, с изключение на пръстовката и амбушюра, в много отношения имат общи характеристики с траверсо флейтата при свирене: тези, които боравят с един от двата инструмента, могат да се възползват не само от указанията за използването на различни видове

---

<sup>47</sup> **Verschuren**, Wouter. What About Vibrato? An investigation into the use of vibrato in bassoon music from the sixteenth to the twentieth century. – В: *The Double Reed Magazine Vol. 44, No. 2 (2021)*. East Lansing, Michigan: International Double Reed Society, 2021, p. 129.

удари с езика със [сричките] „ти” и „тири”; а също така и от цялата методика за флейта, доколкото тя не се отнася до пръстовката и постановката на устните.”<sup>48</sup>

Следователно при взимането на решение относно използването на вибрато във втората част от този концерт, както и за употребата му в произведения от бароковата епоха като цяло, би било удачно да се съобразим с написаното от Йохан Георг Тромлиц в неговата методика за флейта траверсо *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791):

„Вибратото [в оригиналния немски текст е използван само терминът *Bebung*] е вълнообразно движение, предизвикано върху нота с продължителна трайност, което може да бъде бавно или бързо, еднообразно или нарастващо и намаляващо. При флейтата то възниква когато пръстът последователно затваря и отваря – частично или напълно – първия свободен отвор под изпълняваната дълга нота или съответно друг отвор, в зависимост от обстоятелствата. При флейтата [вибраторът] не се прави с дъха, [защото] няма добро въздействие, то звучи като вой и този, който го прави, разваля дишането си и цялото си свирене, защото губи стабилността и не може да задържи нито един стабилен и чист тон; той разтреперва [нем. *zittert*] всичко чрез гърдния си кош. Не е препоръчително това украшение [вибраторът] да се използва често. Може да се използва върху продължителни ноти, фермати и върху нотата преди каденцата. По мое мнение много бързото вибрато е лошо украшение. [...] Напомням още веднъж, че на флейта не трябва да се прави вибрато с дъх, защото в

---

<sup>48</sup> **Quantz**, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Das VI Hauptstücks, Anhang – Einige Anmerkungen zum Gebrauche des Hoboe , und des Bassons. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752, p. 71.



противен случай много лесно може да се създаде навик за треперене, който води до лошо изпълнение.”<sup>49</sup>

Докато при изпълнение на барокови произведения със съвременен фагот честото използване на вибрато, особено когато то е бързо, представлява по-скоро недостатък в областта на историческата информираност, а не толкова техническо-инструментална слабост, употребата на вибрато при изпълнение с бароков фагот трябва да бъде сведена до минимум, защото в противен случай резултатът неизбежно ще бъде описаното от Тромлиц треперене и нестабилност на тона.

Трета част от концерта се връща към енергичната виртуозност, като соловите епизоди са дискретно акомпанирани от струнните и континуото. Тя започва в главната тоналност сол мажор, като в такт 20 отново имаме пример за композиционния похват застъпване с новия тематичен материал в първия солов епизод на фагота.

Основно изпълнителско предизвикателство в тази част представлява точното и вярно изпълнение на пасажите като например големите скокове в соловите епизоди. Необходимо е осмисляне на многогласието, скрито в тях, за да се постигне виртуозна лекота на звученето, като същевременно се запази музикалната фраза. От особена важност за убедителното изпълнение е доброто техническо-инструментално овладяване на пасажите в триоли в соловия епизод между тактове 63-71. При изпълнението на тази част със съвременен фагот е възможно да се използват и опростени грифове за някои от тоновете при тези пасажи, като при всички случаи трябва да се запази добрата интонация и отчетливостта на всяка триола, както и логичното фразирание, съгласувано с хармоничния план на съпровода и модулациите към главната тоналност.

---

<sup>49</sup> **Tromlitz**, Johann George. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791, p. 239-240.

При интерпретацията на този концерт с бароков фагот изпълнителите до голяма степен са улеснени именно поради липсата на много от клапите, налични при съвременния инструмент, които водят и до по-усложнени комбинации от грифове. Следователно по-сложната конструкция на механиката на съвременния фагот не следва да се разглежда автоматично като „еволюция”, а по-скоро като част от една разновидност на инструмента, отговаряща на музикалните изисквания на по-новото време.

### 3. Георг Филип Телеман – Соната за фагот и басо континуо във фа минор, TWV 41:f1 (из *Der getreue Music-Meister*, 1728 – 29)

Сонатата за фагот и басо континуо във фа минор, TWV 41:f1 от Георг Филип Телеман е написана в Хамбург по време на един изключително натоварен период от професионалния живот на композитора, в който той постепенно придобива голяма известност в цяла Европа. Музикалната връзка на Телеман с този пристанищен град започва през 1721 г. след отправена покана за работа. Той поема позицията на кантор на *Johanneum Lateinschule* (нем. латинско училище Йоханеум), както и на музикален директор на петте главни хамбургски църкви.<sup>50</sup> Извън служебните си задължения, композиторът изнася и публични концерти. За целта той възражда ансамбъла *Collegium Musicum* и през 1721 г. инициира поредица от седмични концерти през всеки зимен сезон. Свободната, богата и оживена музикална култура на космополитния град Хамбург насърчава Телеман да изследва различните национални музикални стилове и това е отразено и в неговите програмни бележки за откриването на поредицата концерти с ансамбъла *Collegium Musicum*.

---

<sup>50</sup> Mattheson, Johann. Grundlage einer Ehren-Pforte. Hamburg: Johann Mattheson, 1740, p. 365-366.

От 1725 г. нататък композиторът се занимава и с музикално издателство. Първите му публикации са били предимно вокални произведения. Въпреки това, поради нарастващия брой инструменталисти-любители от градската средна класа в Германия, Телеман, който е наблюдавал този потенциален пазар и вероятно го е разпознал като източник на допълнителни приходи, започва да публикува инструментална музика от 1728 до 1740 г.<sup>51</sup> През тези дванадесет години той публикува петдесет и три солови сонати в седем сборника и в тях е включена сонатата за фагот и басо континуо във фа минор. Тя е публикувана в периодичното издание *Der Getreue Music-Meister* (1728 – 29), чиито първи брой датира от 13 ноември 1728 г. Телеман нарича инструмента с италианското му име *fagotto*<sup>52</sup> и сонатата във фа минор „*a fagotto solo*” (ит. за соло фагот) е била представена в броевете с номера 11-14.

През първото десетилетие на XVIII век сонатите на Корели са образец за композиция в италиански стил. Телеман продължава тази традиция в своята соната за фагот и басо континуо, BWV 41:f1 (1728-29), като използва четиричастна структура – бавна - бърза - бавна - бърза част. Също така, с изключение на първата част, той използва италианска терминология за обозначение на частите – практика, позната от стандартизираната от Корели *sonata da chiesa*. Телеман е смесил двата типа соната – църковна и камерна – и пише финалната част в оживен танцов стил в двуделна форма и размер 3/8. Подобно на ранните сонати на Корели, който обикновено използва една и съща тоналност за всички части, Телеман пише своята соната за фагот във фа минор.

---

<sup>51</sup> Zohn, Steven. *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 338.

<sup>52</sup> Zohn, Steven. *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 402.

Тъй като през този период той се занимава с композиране на опери и сакрални кантати, включването на вокални идиоми в инструменталните му не е изненада – мелодиите в бавните части на сонатата разкрива предпочитанията на композитора към „пеещия“ стил, заимстван от вокалните мелодии. Някои аспекти от стила *Affettuoso* (ит. с чувство), са използван от Телеман в първата част от сонатата за фагот - големи мелодични скокове, преобладаващи тъжни и меланхолични, низходящи фигури, завършващи фразата, характерно *lamento* (ит. оплакване). Почти във всяка фраза първото време във фагота е пауза – музикално-реторически похват, наречен *Suspiratio* (лат. въздишка), който подчертава скръбното настроение на частта, изобразявайки въздишка чрез паузата.<sup>53</sup>

За разлика от бавните части при Корели, при които обикновено има постоянен акомпанимент от басо континуо, който трябва да запази ритъма, при Телеман се редуват паузи и съпровод с акорди. Този непостоянен акомпанимент създава усещане за речитативност в частта, което може да се види ясно в първите осем такта, в които се провежда основната тема.

Характерният за операта ехо-ефект също е използван в тази соната. Той може да бъде възприет най-ясно в бавните части - например във възходящите и низходящи хроматични фрази, преминаващи от соловата партия в партията на басо континуо в края на първата част.

Всички почти вокални характеристики, заедно с низходящите хроматични линии изразяват обозначението на Телеман за тази част *Triste* (фр. тъжно).

Тъй като композиторът е посочил някои артикулационни и динамически обозначения в особено ключови моменти от фразите, изпълнителите на тази соната са значително улеснени при взимането на интерпретационни

---

<sup>53</sup> **Bartel**, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, p. 392-394.

решения. И тук, както при останалите произведения от епохата на барока, изпълнителят следва да се съобрази със стиловите особености. В първа част от особена важност е акуратното изпълнение на тоновете под легато – триоли в осмини и шестнадесетини на второ време – които в бароковата практика се изпълняват с постепенно отслабване на динамиката. Тази интерпретация допълнително подчертава скръбния характер на частта.

В тази част има възможности за използване на различни орнаментации според вкуса на изпълнителя, но е желателно да се избягват прекалено виртуозните орнаменти с твърде бързи нотни стойности и големи скокове. Също така е необходимо добре премерено използване на динамическите степени без достигане на крайности, като това важи с особена сила при изпълнение на сонатата със съвременен фагот.

Телеман съчетава речитативната първа част с втора част в *da capo* форма – с това той отново демонстрира оперен маниер на композиране. Композиторият е предпочитал структура на сонатните части по модела на *da capo* ария с начало с *motto*-мотив и втората част *Allegro* на сонатата за фагот е добър пример за това.<sup>54</sup>

Втората част започва с двойно *motto*. Първите шест такта, изпълнени от соло фагота и континуото, представят първия *motto*-мотив, който ясно установява тониката и доминантата, докато тактове 7-8, изпълнени само от континуото, представляват второто *motto* и играят ролята на интерлюдия.

Разликата между двата *motto*-мотива изчезва по средата на дял А, където соловата партия поема *motto*-мотива от интерлюдията в тактове 29-31.

Втора част представлява известно техническо предизвикателство за изпълнителите поради дългите, бързи фрази и съответно по-малко

---

<sup>54</sup> Zohn, Steven. Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works. New York: Oxford University Press, 2008, p. 403.

възможности за почивка. Ако изпълнителят не използва някои от възможностите за поемане на въздух с точно обратна цел – издишване на събрания остатъчен въздух, е възможно да се стигне до нежелано стягане и задъхване. Поради конструкцията на историческата стройка, която е много по-дълга и широка от стройките за съвременната разновидност на инструмента, възникването на този проблем при изпълнение с бароков фагот е по-малко вероятно поради възможността за преминаване на повече въздух през стройката. При интерпретация със съвременен инструмент комбинацията от последователно използване на цезурите както за вдишване, така и за издишване на остатъчния въздух е силно препоръчително.

Във втора част също се срещат динамически и артикулационни указания от композитора, както и възможности за добавяне на индивидуални решения за артикулацията – например при пасажите в шестнадесетини в тактове 36-38, 46-48 и 72-76, както и различни орнаменти.

Третата част *Andante* е забележителна, тъй като започва с доминантен акорд и завършва с полукаденца в рамките на фа минор, създавайки усещане за несигурност. Телеман създава третата част като своеобразен „мост“, свързващ втора и четвърта.

При интерпретацията на тази част е важно подчертаването на нейния вокален, на места като тактове 7-9 - дори силно драматичен характер. В тази част има относително малко възможности за добавяне на орнаменти и изпълнителят може да се съсредоточи основно в убедителното водене на фразите, подчертаване на алтерациите в ключови моменти и намирането на подходящи решения за динамиките, които ще бъдат използвани.

Сонатата за фагот и басо континуо завършва с бързата, сравнително кратка четвърта част с танцуваелен характер и обозначение *Vivace*. Мотивът от дял

А (такты 1-4) не се променя - вместо това той е транспониран в тоналността на бемол мажор в дял В (такты 23-26).

При интерпретацията на тази последна, стремително бърза част, изпълнителят е изправен пред предизвикателството за справяне с остатъчния въздух в още по-голяма степен, отколкото при втора част. В цялата четвърта част има изключително малък брой паузи със стойност шестнадесетина и относително малко други възможности за поемане или издишване на въздух по начин, който звучи убедително и не прекъсва музикалните фрази. Поради тази причина изпълнителят може да си помогне чрез избор на подходящо темпо, което ще му позволи удачно разпределение на въздуха без опасност от задъхване или стягане.

В четвърта част указанията за артикулация и динамика от композитора обхващат само четири такта, следователно изпълнителят трябва да намери индивидуално подходящи артикулационни решения, които ще му позволят да изпълни нотния текст ясно и точно в бързото темпо. Удачно е използването на двоен език при всички тридесетивторини ноти, като отново е важна добрата координация и акуратното изпълнение на всички тонове.

В заключение можем да отбележим, че въпреки различното звучене на лиричните бавни и оживените бързи части на сонатата, те са обединени от скритото тематично единство, постигнато чрез използването на общи музикално-реторични фигури. Във всички начални тактове от четирите части откриваме фигура, състояща се от три поредни низходящи ноти, която се нарича *Descensus* (лат. слизане) и изразява меланхолични, унили или негативни образи или чувства.<sup>55</sup> В допълнение, авторът използва вече

---

<sup>55</sup> **Bartel**, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, p. 214-215.

описаният похват *Suspiratio* (лат. въздишка) както в първа, така и в трета част.

Поради дейността си като оперен композитор и издател, Телеман е бил наясно с новите музикални течения и това влияние е отразено в приемането на някои черти от галантния стил в сонатата за фагот. В тридесет и осемте такта на първата част, той пише единадесет каденци. Също така фразирането в тази соната отразява похватите на галантния стил. В трета част можем да видим как се оформя галантен мелодичен контур, въпреки че Телеман не формира изцяло типичния за галантния стил модел „въпрос-отговор“. Други типични галантни характеристики, като например синкопиран ритъм и почти „барабанен“ съпровод, се появяват в бързите части.

Френският музикален стил, който Телеман възприема в периода от 1710 до 1720 г., когато композиторият установява немския смесен вкус чрез комбиниране на регионални стилове, не е силно представен в тази соната. Само обозначението на първата част *Triste* напомня бегло за френския вкус.

Интересът на композитора към италианския стил със сигурност присъства в сонатата за фагот - неговото влияние може да бъде проследено в структурата на частите, моделирани съгласно старинната *sonata da chiesa*. Преплетени с този по-стар стил, вдъхновен от Корели, ние откриваме особеностите на нововъзникващия италиански стил, по който Телеман се увлича в края на 1720-те години. Модните композиционни похвати, които той прилага в тази соната - периодични фрази, артикулирани с чести каденци, по-бавен хармоничен ритъм и ритмично разнообразие – показват възприемането на новите стилистични тенденции. Приемането на галантните похвати от Телеман обаче остава в рамките на „ранния“ галантен стил поради факта, че повечето части имат само една тема -



привидно новата втора тема в дял В от втората част *da capo* е само разширение на основната тема на дял А. Също така в тематичен план липсват контраста и развитието, характерни за галантния стил. Поради тази причина сонатата запазва традиционния бароков маниер, при който всяка част е доминирана от един-единствен афект. Сонатата за фагот от Телеман е пример за продължаващото влияние на по-ранните италиански практики сред германските композитори, като същевременно включва ранни форми на новия галантен идиом, представляващ смесица от стари и нови регионални стилове.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Въпросите, разгледани в настоящото научно изследване, са породени от задълбочения интерес на авторката към исторически информираната интерпретация на произведения от епохата на барока и от нейната практика като изпълнител на дулциан, бароков и съвременен фагот. Представените материали и източници могат да бъдат използвани като отправна точка за други изследвания, както и да бъдат допълвани съгласно развитието на музикологията и провеждането на различни изследвания върху стила и интерпретацията на бароковата музика.

Бяха изследвани три барокови творби за фагот – *Sonata Settima* от Джовани Антионио Бертоли, концерт в сол мажор за фагот, струнен оркестър и басо континуо от Антонио Вивалди, и соната във фа минор за фагот и басо континуо от Георг Филип Телеман. Стилите и особеностите и интерпретацията на творбите представляваха предмет на изследването, а целите и задачите бяха постигнати и изпълнени както следва:

- описани са основни барокови принципи за интерпретация;
- посочено е тяхното приложение в контекста на разгледаните произведения за фагот;

- проследено е възникването и се обръща внимание върху разликите между инструментите дулциан, бароков и съвременен фагот;
- описани са някои основни разлики при интерпретацията с тези инструменти, породени от особеностите на всеки един от тях от инструментално-конструкционна гледна точка;
- разгледаните произведения са предмет както на анализ, така и на концертни изпълнения от страна на авторката. В зависимост от обстоятелствата, произведенията са изпълнени със съвременен или бароков фагот.

При анализите на творбите са разгледани различни аспекти, свързани с особеностите при интерпретацията на солови барокови произведения и са предложени някои решения за най-често срещаните изпълнителски проблеми. Използвани са исторически, хронологичен, описателен, аналитичен и практически метод на изследване.

Разгледаните барокови произведения имат висока художествена стойност и една от причините за избора на тези творби като предмет на това изследване беше желанието на авторката да насърчи тяхното позадълбочено изучаване от страна на фаготистите, което би развило и обогатило още повече техните изпълнителски техники и похвати. Творбите, написани между 1645 и 1729 г, отразяват както различни етапи от развитието на бароковия композиционен стил, така и техническите промени в конструкцията на фагота. Не на последно място една от основните цели на настоящото изследване беше да насочи вниманието на читателите към голямото значение, което има възникването на дулциана и бароковия фагот за развитието на инструменталната музика.

## ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Приносите на настоящия дисертационен труд са следните:

- за първи път у нас се изследва тази тема;
- за първи път у нас се прави съпоставка между исторически и съвременен фагот;
- за първи път у нас е споделен практическия опит за изпълнение с исторически инструментариум от семейството на фагота;
- изведени са принципите за свирене на исторически и съвременен фагот;
- особено значим принос представляват първите концертни изпълнения в България на произведения за фагот от епохата – солови и ансамблови, интерпретирани както с исторически, така и със съвременен инструмент. Те са описани в раздел „Художествено-творческа дейност“.

Въз основа на посочените приноси настоящият дисертационен труд представлява:

- задълбочено и детайлно проследяване на възникването и развитието на предшествениците на съвременния фагот, като за първи път в България изрично се посочват разликите между инструментите дулциан и бароков фагот.
- първи опит за задълбочено изследване на солови барокови произведения за фагот, като основа за аргументиране на тяхната интерпретация представляват стила на съответния период, музикалният език и композиционната техника на композиторите, историята и обстоятелствата, свързани със създаването на творбите, както и техническите особености при изпълнение с исторически и съвременен инструмент. Настоящото изследване би могло да послужи като отправна точка за исторически

информираната интерпретация на разглежданите произведения, както и за техни бъдещи изследвания.

– източник на предложения за преодоляването на някои техническо-инструментални и художествени проблеми, които биха могли да възникнат при интерпретацията на разглежданите произведения.

– ресурс от информация относно различните етапи от развитието на инструменталната музика през епохата на барока и съответните композиционни техники и стилови особености.

## ПУБЛИКАЦИИ

1. Произход и развитие на историческите предшественици на съвременния фагот - дулциан и бароков фагот. – В: *Алманах НМА „Проф. Панчо Владигеров, година 13 (2021)*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2021, с. 282-300.

2. Развитие и характеристики на бароковия инструментален концерт в творчеството на Антонио Вивалди. – В: *Докторантски четения 2021. Сборник с материали от научна среща на докторанти в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров” (12-13 май 2021)*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2021, с. 33-41.

3. Интерпретационни особености при изпълнението на ранни барокови произведения за фагот. – В: *Докторантски четения 2022. Сборник с материали от научна среща на докторанти в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров” (18-19 май 2022)*. Под печат към датата на предаване на дисертацията и материалите за защита.

4. Сабина Йорданова: музикални приключения с фагот. – Във: *Виж музиката!* - рубрика на Българска Музикална Асоциация. Интервю на

Мария Стефанова, публикувано онлайн на 19.08.2020, достъпно през следния линк: <https://bgma.bg/sabina-yordanova-bassoon/>

## ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ,

### СВЪРЗАНА С ТЕМАТА

- **23.03.2019** – Камерен концерт „Барок и романтизъм” с консорт за старинна музика *Concerto Antico*, Национален музей „Земята и хората”, София. В програмата произведения от Хендел, Фаш и Зеленка. Изпълнение със съвременен фагот. Прилагам програма и документален запис.

- **21.05.2019** – Солист в концерт на камерен оркестър „Орфей” с диригент Райчо Христов, Дворец на културата, пл. „Кракра Пернишки“ 1, Перник. В програмата концерт за фагот в си бемол мажор от Й. Г. Граун, първо изпълнение в България. Изпълнение със съвременен фагот. Прилагам програма и документален запис.

- **27.06.2019** – Рецитал, Universität der Künste Berlin, Берлин, Германия. В програмата произведения от Фаш, Корет, Галиард, Вивалди. Изпълнение с бароков фагот. Прилагам програма и документален запис.

- **30.06.2019** – Концерт в рамките на МФ „Софийски музикални седмици”, зала НМА „Проф. Панчо Владигеров”, София. В програмата Корет, Галиард (първи изпълнения в България), Фаш (първо изпълнение в България с бароков фагот). Прилагам програма и документален запис.

- **16.10.2019** – Камерен концерт „Шалюмо – изгубената любов” на ансамбъл „*Cordevento*” в рамките на XIII-ти фестивал „Изкуството на барока”, Аула на СУ „Св. Климент Охридски”, София. В програмата произведения от Телеман, Бах, Скарлати. Първи изпълнения в България. Изпълнение с бароков фагот. Прилагам програма и документален запис.

- **17.06.2020** – Камерен концерт „Барокова Европа: от „модерен стил” до „обединения вкус”, Балабанова къща, Пловдив. Първи изпълнения в България. В програмата произведения от Кастело, Буонаменте, Фонтана, Бертоли, Шафрат и др. Изпълнение с бароков фагот. Прилагам програма и документален запис. Записът от концерта е излъчен на 15.10.2020 от 19:30 в предаването „Метроном” по програма „Христо Ботев” на БНР. <sup>56</sup>
  
- **06.07.2020** – участие в онлайн концерт на докторанти от НМА „Проф. Панчо Владигеров”. В програмата Г.Ф. Телеман, соната за фагот и басо континуо във фа минор. Изпълнение със съвременен фагот. Прилагам запис.
  
- **19.09.2020** – Концерт-матине в рамките на 51-ви МФ „Софийски музикални седмици”, зала НМА „Проф. Панчо Владигеров”, София. В програмата произведения от Бертоли, Кройцер, Превен и др. Изпълнение със съвременен фагот. Прилагам програма и документален запис.
  
- **18.11.2020** – участие в концерта „Барок за всички” в рамките на 14-ти фестивал „Изкуството на барока”, фойе на Аула на СУ „Св. Климент Охридски”, София. В програмата Вивалди, концерт за фагот, струнни и басо континуо в сол мажор, първо изпълнение в България. Изпълнение със съвременен фагот. Прилагам документален запис.
  
- **15.06.2021** – Камерен концерт „Да възвестим барока” в рамките на 17-ти фестивал на изкуствата „Борис Христов”, къща-музей „Борис Христов”, София. В програмата А. Стефани – кантата *Spezza ator* за сопран, обой, фагот и басо континуо (първо изпълнение в България) и др. Изпълнение със съвременен фагот. Прилагам програма и документален запис.

---

<sup>56</sup> За повече информация вж. <https://bnr.bg/hristobotev/post/101357103>

- **26.09.2021** – участие в Галаконцерт „Български и балкански изпълнители на старинна европейска музика” в рамките на фестивала „Изкуството на барока”, Централен военен клуб, София. В програмата Хендел, Рамо и др. Изпълнение с бароков фагот. Прилагам програма и документален запис.
- **15.04.2022** – Бароков концерт, Градска художествена галерия, Пловдив. В програмата Фонтана, Кастело, Меали и др. Изпълнение с бароков фагот. Прилагам програма и документален запис.
- **06.06.2022** – Концерт „*Con diversi Instrumenti*” от цикъла „Музика от три епохи”, Евангелска методистка епископална църква д-р Лонг, София. В програмата Бах, Кастело и др. Изпълнение с бароков фагот. Прилагам програма.