

**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ**

**„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ”**

Инструментален факултет

**Ива Любомирова Любомирова**

**Характерни барокови произведения за  
флейта включвани в учебния процес и  
развиващи музикалност, тон и  
технически умения**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на**

**ДОКТОРАТ**

Дисертационен труд за присъждане на  
образователната и научна степен “доктор”

Научен ръководител: проф.д-р Сава Димитров

*София 2018*

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Дървени духови инструменти“ – Инструментален факултет, състояло се на 11.05.2018 г.

Разработката се състои от 198 страници, от които 195 основен текст. Съдържа увод, 3 глави, с подраздели, заключение, библиография, приноси на дисертационния труд, публикации по темата и информация за концертната дейност във връзка с темата. Включени са и 93 нотни примера и 53 таблици.

Библиографията съдържа 93 заглавия от които 34 на български, 36 на руски, 13 на английски, 5 на немски и 1 на италиански езици /70 на кирилица, 23 на латиница и 4 електронни документа/.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на .....2018 г. от .....ч. в зала 48 на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ N 94 на открито заседание на Научно жури в състав: рецензенти – **проф. д-р Венцислав Киндалов** и **проф. Анастас Славчев**, становища – **проф. д-р Сава Димитров**, **проф. Александър Спиров**, **доц. д-р Весела Гелева**

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

# СЪДЪРЖАНИЕ

<b>УВОД</b>	стр. 6
<b>Глава първа</b>	
<b>КРАТКА ИСТОРИЯ НА ФЛЕЙТАТА</b>	
1.1. Произход на флейтата	стр. 9
1.2. Разновидности на флейтата	стр. 9
1.3. Сведения за напречната флейта	стр. 10
1.4. Трактатите на бароковите композитори виртуози – извор на познания за педагогическите практики през 18 век	стр. 11
1.5. Артикулация в бароковата музика	стр. 12
1.6. Технически характеристики на бързите пасажии	стр. 12
1.7. Ритмични особености на френската музика	стр. 13
1.8. Представа за бароковия тон	стр. 13
1.9. Концептуално разбиране за вибратото	стр. 14
1.10. Орнаментиране и импровизиране	стр. 14
1.11. Барокова библиография	стр. 14
<b>Глава втора</b>	
<b>ВЛИЯНИЕТО НА БАРОКОВАТА МУЗИКА В ТВОРЧЕСТВОТО НА КОМПОЗИТОРИТЕ ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА 18 ДО 21 ВЕК И СТИЛОВИ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗПЪЛНЕНИЕТО ѝ</b>	
2.4. Влияние на бароковата музика в творчеството на композиторите след 1759 г.	стр. 16
2.5. Влияние на бароковата музика в творчеството на композиторите от 19 век	стр. 16
2.6. Бароковата музика и творчеството на композиторите от 20 и 21 век	стр. 20
2.7. Влияние на Бароковата музика в развлекателните жанрове	стр. 23
2.8. Бароковата музика и творчеството на българските композитори	стр. 25
2.9. Стилкови тенденции в изпълнението на Бароковата музика	стр. 26
2.10 Дейността на Николаус Харннокур	стр. 26

## Глава трета

### БАРОКОВА МУЗИКА С УЧАСТИЕТО НА ФЛЕЙТА В КОНТЕКСТА ПРАКТИЧЕСКИ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ И ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ

3.1. Развиване на технически умения	стр. 29
3.2. Развиване техника на дишане	стр. 30
3.3. Украшенията	стр. 30
3.4. Инструктивна литература	стр. 32
3.5. Барокови произведения с участието на флейта, включени в учебната програма	стр. 33
3.6. Г. Ф. Телеман – Соната № 1 за алт-блок флейта, чембало и басо континуо във фа мажор /из цикъла „Четири сонати за алт-блок флейта и басо континуо“/	стр. 33
3.7. Г. Ф. Телеман – Фантазии № 2, 3 и 6 за соло флейта /из цикъла 12 фантазии за соло флейта/	стр. 34
3.11. Г. Ф. Телеман – Соната за две флейти в ре мажор	стр. 36
3.12. Г.Ф. Телеман – Концерт за флейта, цигулка и виолончело /Трапезна музика № 1/ в ла мажор	стр.36
3.13. Франческо Верачини – Соната децима в ре минор из цикъла 12 сонати за блок флейта и чембало	стр. 37
3.14. Сонати за флейта и клавир от Г. Ф. Хендел	стр. 37
3.15. Г. Ф. Хендел – Соната за флейта и клавир в сол минор	стр. 37
3.16. Г. Ф. Хендел – Соната за флейта и клавир във фа мажор	стр.38
3.17. Сонатите за флейта и чембало от Й. С. Бах	стр. 38
3.18. Й. С. Бах – Соната за флейта и чембало в ми бемол мажор	стр. 39
3.19. Й. С. Бах – Соната за флейта и чембало в до мажор	стр. 40
3.20. Й. С. Бах – Трио соната сол мажор за две флейти и басо континуо BWV 1030	стр. 41
3.21. Й. С. Бах – Оркестрова сюита № 2 в си минор	стр. 41
3.22. К.Ф. Е. Бах /Й.С. Бах?/- Соната в сол минор за флейта и чембало	стр. 44
3.23. Концерти за и с участието на флейта от Антонио Вивалди	стр. 44
3.24. Антонио Вивалди - Концерт за флейта и оркестър № 4 оп. X, сол мажор	стр. 44
3.25. Антонио Вивалди - Концерт за флейта и оркестър № 5 оп. X, фа мажор	стр. 46
3.26. Антонио Вивалди - Концерт за флейта и оркестър в до минор	стр.46
3.27. Антонио Вивалди - Концерт за две флейти и оркестър в до мажор	стр. 47

3.28. Антонио Вивалди - Концерт за флейта и цигулка в до минор RV 510	стр. 48
3.29. Антонио Вивалди - Концерт за флейта и цигулка и оркестър в сол минор	стр. 48
3.30. Йоахим Кванц - Концерт за флейта и оркестър в сол мажор	стр.49
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	стр. 51
<b>СПРАВКА ЗА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ</b>	стр. 52

## УВОД

Бароквата музика е обект на изследователско внимание от страна на стотици музиканти по целия свят. Това е разбираемо, защото тази епоха от музикалната история са ползва с най-голяма популярност. Причините за високата социална значимост на бароквата музика според мен са достъпността, силният емоционален заряд, дълбочината на мисълта и липсата на многословие и разточителни дължини на композициите, сравнени с тези на следващите епохи. Развитието на информационните технологии допринесоха допълнително за популярността на тази музика сред всички обществени слоеве по света. От друга страна, изразните средства на бароковите композитори започнаха да стават обект на вдъхновение и възможност за освежаване на музикалния език на авторите на популярна музика. Това допринесе допълнително бароквата музика да стане интересна за младите хора.

В настоящия труд споделям своя опит и наблюдения върху бароквата музика от дългогодишната ми работа като солист, камерен изпълнител, педагог и музикант в симфонични и оперни оркестри. Имах късмета да се запозная със спецификата на интерпретация на бароквата музика както от нашите най-видни педагози в София, така и в САЩ и Западна Европа. Срещите ми с качествени колеги инструменталисти, диригенти и композитори допълнително разшириха хоризонта на познанията ми. От тях научих много не само в моята специалност, но и за музиката от последните 300 години и съвременното изкуство.

Разглеждайки теоретичното наследство посветено на Барока, установих, че все още има по-малко изследвани ниши, като обзорното проследяване влиянието на бароковите композитори в творчеството на композиторите от 19 и 20 век, както и педагогическите практики по времето на тази епоха. Затова се постарах на базата на познанията ми като оркестров музикант, да проследя всички връзки на големите композитори след 1750 г. с предишните векове, както и нишката, която свързва развлекателните жанрове от края на 20 и началото на 21 век с бароквата музика.

В предлагания на Вашето внимание дисертационен труд на тема „**Характерни барокови произведения за флейта, включвани в учебния процес и развиващи музикалност, тон и технически умения**“ си поставям три основни цели:

**Първо** – да споделя своя изпълнителски и педагогически опит, както и познания в преподаването на барокова музика в началния и средния етап на обучение на учениците в Национално музикално училище „Любомир Пипков“ в София.

**Второ** – да осветля част от педагогическите методи по време на Барока, като предпоставка за реставрацията на някои от тях.

**Трето** – да проследя влиянието на бароковите композитори в творчеството на композиторите от 19 и 20 век, като възможност да се намерят идеи за освежаването на клишираните интерпретации на класическа, романтична и съвременна музика.

**Задачата**, която си поставям в настоящата дисертация, е да направя подробен анализ на 19 барокови творби за /и с участието на/ флейта в контекста на практическите изпълнителски и педагогически проблеми.

**Акцент на моя анализ** са интерпретаторски и педагогически проблеми, които се определят от фактурата на разглежданите произведения. В конкретните анализи се спирам на проблеми свързани със:

- структурата
- щрихите
- местата да дишане
- апликатурата
- фразировката
- артикулацията
- динамиката
- агогиката

на сонати, концерти, фантазии и сюити от А. Вивалди, Й. С. Бах, Г. Ф. Хендел, Г. Ф. Телеман, Ф. Верачини, К. Ф. Е. Бах и Й. Кванц. Не са подминати и специфични трудности в постигане на ансамблов звук и баланс.

Трудът се състои от 3 глави, увод, заключение, библиография, съдържаща 93 заглавия, от които 34 на български, 36 на руски, 5 на немски, 1 на италиански, 13 на английски езици /70 на кирилица и 23 на латиница/, 4 електронни документа, справка за приносните моменти в настоящия труд и концертна дейност във връзка с темата. Текстът е разположен на 198 страници, от които 195 основен текст. Включени са 93 нотни примери и 53 таблици.

**В първа глава** е направен общ обзор на историята на флейтата и нейното място в бароковата музика. Прегледът включва произхода, разновидностите и сведенията за напречната флейта. Дадена е информация за трактатите на бароковите композитори-виртуози, чрез които черпим познания за педагогическите практики през 18 век. Не са подминати някои проблеми, свързани с артикулацията в бароковата музика, техническите характеристики на бързите пасажии и ритмичните особености на френската музика. Осветлена е представата на Кванц за качествения звук, разбирането за вибраторото през 18 век, както и темата за орнаментиката и импровизацията. В края на главата е спомената най-важната барокова библиография, посветена на флейтата.

**Във втора глава** се разглежда влиянието на бароковата музика в творчеството на композиторите от втората половина на 18 до 21 век и на съвременните стилови тенденции в изпълнението ѝ. Краткият обзор включва историческото наследство на Барока и спецификата на постбароковия „галантен“ стил. Специално внимание се отделя на въздействието на бароковата музика в творчеството на композиторите след 1759 г., през 19, 20 и 21 век. Главата включва и малко изследвани теми, като реставрацията на бароковите изразни средства в развлекателните жанрове и в творчеството на българските композитори. Обект на кратък коментар е и дейността на немския диригент Николаус Харннонкур, като основоположник на съвременните тенденции и концепции за бароково звукоизвличане и интерпретация.

**В третата глава** анализирам бароковата музика с участието на флейта в контекста на практическите изпълнителски и педагогически проблеми. В изложението споделям моя опит като изпълнител и педагог. Всички разглеждани произведения от А. Вивалди, Й. С. Бах, Г. Ф. Хендел, Г. Ф. Телеман, Ф. Верачини, К. Ф. Е. Бах и Й. Кванц са изпълнявани от мен в качеството ми на солист, камерен изпълнител и са ежедневна част от преподавателската ми работа в Национално музикално училище „Любомир Пипков“ в София.

Основен изследователски подход в текста е интерпретативният. За осъществяване на анализите на произведенията, се опирам на музикално-теоретична литература, но в най-голяма степен наблюденията ми се определят от личен опит. Затова настоящият труд няма претенции за теоретична изчерпателност по отношение на проблематиката в темата.

---



# ГЛАВА ПЪРВА

## КРАТКА ИСТОРИЯ НА ФЛЕЙТАТА

### 1.1. Произход на флейтата

Името „флейта“ може да се проследи назад във времето, през старо немски /използван около 1050 и 1350 г./ „Floite“, произлиза от старофренски „flaute“, flaute или flahuteq взета от старохоландските думи „flute“, „fleute“ „floyte“. Друг предполагаем произход е от латинската дума „flatus“ – дишане.

В зависимост от превода на Библията, инструментът се среща и в нея, но в българския превод присъства общо понятие за духовите инструменти „свирки“. Под флейта до 18 век, в Западна Европа е разбиран инструментът блокфлейта. Напречната флейта е специално определяна с допълнителното название „напречна“, траверсо или траверса. В други държави (Франция и Англия) тя носи името „германска флейта“ – (Flûte allemande, German flute).

През 18 век с появата на флейтата създадена по времето на Отетер, тя получава френското допълнение „traversière“ (flûte traversière), или „transverse flute“. В Германия по времето на Кванц (18 век) срещаме смесеното немско-френско название „Flöte traversiere“. На български името на инструмента днес се използва за обозначаване на напречната флейта, а с допълнението „блок“ флейта се определя другата разновидност на флейтовата фамилия – блокфлейтата.

### 1.2. Разновидности на флейтата

В книгата си „Флейтата и нейната музика“, Густав Шек разглежда „акустичните явления“, като констатира, че устройството на флейтата е пряко свързано с техническото и художествено ѝ използване в музиката. По начина на възникване на тона при лабиалните тръби, той и други автори разделят флейтовите разновидности на:

1. Блокфлейтов тип на създаване на тона;
2. Кавалов наустник при създаване на тона;
3. Назъбен наустник (превод от немски Kerbflöte), например японската флейта Шакуачи;
4. Напречния начин на възпроизвеждане на тона.

„Типологично блокфлейтата стои между органовата тръба и напречната флейта“. Шек разглежда основните физични параметри на лабиалните тръби на органа и назовава следните важни фактори, определящи тона на тръбата:

- Въздушен натиск
- Отдалеченост на ръба, разбиващ въздуха
- Височина на ръба, разбиващ въздуха
- Форма на ръба, разбиващ въздуха

- Ъгъл на въздуха към ръба на тръбата.

По последните четири точки, блокфлейтата абсолютно наподобява органовата тръба и само в първа точка се различава от него.

Напречната флейта се различава коренно от блокфлейтата и органа по следните параметри:

- Променлив въздушен натиск
- Променлива ширина на отвора на устните
- Променлива височина на отвора на устните
- Променлива отдалеченост на устните към ръба
- Променлив ъгъл на вдухване към ръба на флейтата

Вижда се, че всички възможни параметри на лабиалните тръби са силно застъпени и че флейтата, от гледна точка на физиката, е един от най-сложно възпроизвеждащият звук инструмент. Именно тези пет възможни характеристики с техните многобройни варианти определят от физическа гледна точка качеството на тона на всеки флейтист. Спецификата на звукоизвличането, възможните по-големи динамични амплитуди на напречната флейта (без да се влошава интонацията) и различният тембър **изтласкват блокфлейтата от концертната практика около втората половина на 18 век.**

### 1.3. Сведения за напречната флейта

Едни от най-старите сведения за напречната флейта се намират в Китай. Там от 9 век преди Новата ера се срещат напречни флейти и такива, на които звукът се възпроизвежда като на кавал. Напречната флейта от това време е наречена „Chi“. Този инструмент е бил дълъг около 30 см. със седем дупки – една за свирене, пет пръстови отвора и дупка на подобряване на строя на инструмента (по същия начин като „дяволската дупка“ при кавала). Тази дупка скъсявала инструмента и на нея не се свирело. Днешни наследници на тази флейта са напречната флейта „di“, наричана и със следните други имена – „dizi“ или „ti-tse“. Направени от бамбус, тези флейти са в различни строеве. Вариантът в Ре е по-къса от съвременната бьомфлейта и притежава по-широка мензура. Флейтата е лакирана и има пръстени от навит конец, които са поставени между отворите. Те са с естетическа и практична функция. Между отвора за свирене и първата дупка за пръста се намира и допълнителен отвор, на който се поставя мембрана. Тази мембрана звучи при свиренето на инструмента, оцветявайки звука по типичен начин. Тоновият обем на тази флейта е около две октави. Подобни инструменти се срещат в Корея и Япония, Индия и Непал, Африка и Южна Америка. **Първите сведения за флейтите от Античността са от времето на римските походи в Египет, открити на монета след разкопки на римския град.**

#### 1.4. Трактатите на бароковите композитори виртуози – извор на познания за педагогическите практики през 18 век

Желателно е преподавателите по флейта да познават основните и най-важни трудове написани за напречната флейта през 18 век. Техният превод и разпространяване е актуална бъдеща задача. Някои от най-важните ще спомена тук:

- Отетер
- М. Корет
- Кванц
- Махаут
- де Люз
- Тромлиц
- Девиен

Но не само тези интересни писмени източници носят ценна информация за интерпретаторските проблеми на 18 в., в които съжителстват най-различни стилове. Трудовете на К. Ф. Е. Бах, Тюрк, Тартини, Леополд Моцарт, В. А. Моцарт и др. носят духа на времето и пряко биха могли да подобрят нашето разбиране за музиката от тази епоха. Защото в тези трактати можем да проследим разликите и промените не само между различните национални школи, но дори и между композитори творили на едно и също работно място като Й. Кванц и К. Ф. Е. Бах.

Интересна е информацията за педагогическата дейност на Й. С. Бах, която дава неговият първи биограф Йохан Николаус Форкел. Вероятно всички сведения в нея са почерпани от синовете Вилхелм Фридеман и Карл Филип Емануел. *„Първото, което Й. С. Бах правеше, бе да научи своите ученици на присъщото туше. За тази цел те трябваше месеци наред да упражняват само отделни пасажки за всички пръсти. Никой не можеше да се отърве от тези упражнения, които според него трябвало да траят половин или една година. Окажеше ли се обаче, че след няколко месеца търпението на някои от тях е на изчерпване, той му предписваше по-малки пиеси, в които въпросните упражнения бяха обединени в едно. След това Й. С. Бах им поставяше много трудни задачи. С украшенията ги запознаваше в самото начало. Във Фридемановата „Клавирна тетрадка“ всички украшения са обозначени и обяснени на първата страница. Изсвирването на упражненията от учителя играеше голяма роля в уроците на Бах. След като учениците напредваха донякъде технически, Бах започваше да им преподава теория и композиция. Чисто техническо обучение, каквото днес във вреда на музиката се практикува навсякъде, тогава не съществуваше. Пиесите, които даваше за свирене, служеха едновременно и като урок по композиция.“* Следователно при него са се изучавали едновременно инструмент, хармония, контрапункт и то практически. Днес реставрирането на този интердисциплинарен метод на обучение се дискутира, а във финладската образователна система вече експериментално е въведен в общообразователните дисциплини.

**Първият труд** за появилата се във Франция **напречна флейта**, наричана днес отетерова флейта, е **на Отетер**. Напречната флейта измества ренесансовата и е създадена според Кванц: *„по времето, когато шаламата е преработен в обой, а бомбардът – във фагот.“* Музикантът, владеещ няколко инструмента – Отетер, в книгата си „Принципи на напречната флейта“ („Principes de la flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois, Op.1“), издига напречната флейта до дворецов инструмент. Според него тя е с най-приятния тон. Този труд е ценен източник на информация за свиренето и вкуса на времето от тази епоха, занимава се с украшенията и тяхното изпълнение, амбушюра и артикулацията. Книгата на Отетер е един от най-авторитетните теоретични трудове. Многократно е издаван във Франция и е преведен на много езици.

### **1.5. Артикулация в бароковата музика**

**/Артикулация, обикновен (прост) език, съставен от една или две срички/**

Според дала Каза (16 в.) всеки тон или нота, несвързан със следващия, се започва с език. Съществуват три вида изговаряне на нотите при различните духови инструменти. В този сборник прави впечатление, че всеки тон е артикулиран и няма никакво легато. Най-вероятно тази музика е била предназначена за представяне в зали със силно отзвучаване.

По-късно се използва „шепнешото“ „d“. В зависимост от израза, който желаем да предадем, „d“ би могло да бъде по-твърдо или по-меко. След време „d“ се замества с „t“. За звученето на нотната дължина и нейното оцветяване били използвани гласните „е, а, у, ю, и, о“. Така се получават множество комбинации, от начална съгласна и гласна, която шепнем или си представяме и която е с дължината на нотата, която трябва да се извири. Отетер пише за типичното френско свирене на напречната флейта във френската музика, където в алабреве равните осмините се изпълняват по неравномерно. Тази промяна на дължината на нотите той нарича изостряне на ритъма. Без значение дали движението на нотите започва на силно време с пауза или с нота, промяната на артикулационните срички е задължителна, като въпреки, че осмините са изписани равни, то дългата е винаги с две трети по-дълга от късата.

### **1.6. Технически характеристики на бързите пасажи**

При бързи еднородни нотни стойности, например осмини или шестнайсетини, в зависимост от тактовия показател и темпото се използват други артикулационни срички. В модерната флейтова техника днес се практикуват по-малък брой от тях, докато през 16 в. е имало по-голямо разнообразие. Артикулационните (de, ge) срички от този век престават да се споменават през следващия 17 и 18 век. Вероятно тяхното използване е излязло от употреба.

През 1752 г. Кванц описва двойния език при напречната флейта, като този нов начин на свирене е използван вероятно и от неговия френски учител по флейта

Buffardin в Дрезден. Кванц препоръчва за бързите ноти и пасажи артикулационните срички „didd`l“. По-късно Тромлиц потвърждава употребата им по негово време в Лайпциг. Използваните от Кванц и Тромлиц срички за двоен език може да намерим леко променени и във Франция – например при Mahaut, като при него първата сричка, с принадлежащата ѝ нота, не са спрени с езика, а са по-свързани с втората сричка и нейната нотна стойност. Запушването с езика при Кванц е записано от него и се разбира от запетаята между Didd` и ll.

### 1.7. Ритмични особености на френската музика

Във френската музика още по времето на Люли (1670 г.) е имало практика ноти, изписани с еднаква ритмика, да се свирят различно. Например, нотите, фиксирани с точки, се свирели двойно по-кратко. Това увлечение по точкуването от Франция навлиза в Германия и Англия. Този начин на свирене се нарича Inégalité и може да бъде открит в първата част на Сюитата в h-moll от Й. С. Бах.

Има и други примери във флейтовата литература (Б. Марчело, Ф. М. Верачини, Хендел и др.). Кратките щрихи се появяват в танцовите части на френската музика, а после навлизат в немската, но в този период са рядкост в италианската.

Свиренето Inégalité се използва:

- когато изрично е обозначено с „Pointe“ (точкуване и дори двойно точкуване);
- при движения в гамовидни пасажи нагоре и на долу;
- при творби от средния темпов диапазон;
- подчертаната нота се артикулира със сричката „ru“, а леката – с „tu“.

Ако първата нота на силно време започне с „tu“, то и втората нота започва с „tu“, след което се свири по нужния ред.

- колкото са по-големи мелодичните скокове, толкова по-закръглено трябва да е Inégalité. Нотите с еднаква височина се свирят равно (без Inégalité)

- Отетер обосновава необходимостта от този начин на изпълнение с това, че *„свиренето трябва да не става еднообразно и че трябва да бъде направено по-приятно.“*

В своя труд Отетер препоръчва *„винаги да се напомня на учащите се, че „лошите“ /неважните/ ноти не се акцентират и се свирят малко по-къси, а добрите /важните/ обратно – трябва да се изпълняват малко по-дълги от останалите.“*

### 1.8. Представа за „бароковия“ тон

Кванц сравнява флейтовия тон с човешкия глас. Идеалът за флейтов тон според него е, *“че той трябва да е повече контраалт, отколкото сопран“*. За флейтовия тон той твърди, че е най-приятният. Кванц съветва младите флейтисти да търсят добрия звук, който е: *„светъл, режещ, дебел (плътен), закръглен,*

*мъжествен и при това приятен.*“ Неговият вкус се определя от традицията на италианското белканто от 18 в. Той се е познавал с най-известните певци на Италия. Кванц препоръчва в ниският регистър флейтата да звучи наситено и закръглено, а във високия звукът да бъде по-светъл, но плътен. Централно място в неговата книга заема „Adagio“, в което се намират ценни сведения относно динамиката и начините за украсяване на мелодията.

## **1.9. Концептуално разбиране за вибраторо**

Във флейтовите версии на цигулковите сонати от Верачини, Джеминиани и Пиани е познато вибраторо правено с дъха, но почти не се използва. Пръстовото вибраторо се е употребявало, както на щрайховите, дървените духови и дори на клавиборда. Трябва да се отбележи разликата – използваното днес, модерно вибраторо има своята синусоида, която е симетрична. Това означава, че интонацията остава на кота нула, а върхът и на вибраторо, и неговата амплитуда са равни (ако изпълнителят желае това). При барокото вибраторо интонацията е леко занижена. Ето защо някои учени предлагат последното да се нарича вибраторо, а първото – тремоло. Отетер (глава IX) прилага описание, в което за всяка нота, така нареченото „Flattement“, се прави чрез тресене на флейтата.

## **1.10. Орнаментиране и импровизиране**

Днес съществуват много трудове, посветени на орнаментите, използвани през 18 век. В миналото, с изключение на някои композитори като Й. С. Бах, солистът традиционно е украсявал с допълнителни тонове различните творби. Но и чембалистът при всяко изпълнение е променял нотите в дясната ръка. По този начин в свиренето винаги е съществувала спонтанност. Изписаната дясна ръка на чембалото в съвременните издания правят барокото творба от „затворен тип“, което в никакъв случай не съответства на замисъла на композиторите от тази епоха.

## **1.11. Барокова библиография**

През последните 300 години авторите на музика и учебни пособия за флейтата винаги са били чувствителни към промените във вкуса на обществото. В сравнение с предходните епохи, по времето на Барока новостите се налагат сравнително по-бързо. Това засяга както усъвършенстването на инструментите, така и методите на преподаването им.

Първите музикални школи са сборници за мелодични инструменти, които са съставени от песни, танци и любими за времето си оперни мелодии. Техните потребители са благородниците и градските общества в Западна Европа. По-късно се обособява нов вид музикално-педагогическа литература, отразяваща промяна в методите на преподаване. Една от новостите в барокото педагогика е свиренето на дуети от ученика и преподавателя. Автори на такива дуети са Телеман, Дьовиен, Кьолер, Коретте и други. Тук трябва да отбележим, че в барокото педагогическа

литература се използват не само творби за два гласа, но и различни произведения за флейта, които са с цифрован бас..

Интересен извор на педагогически познания е сборникът „The Modern Musick-Master“, съставен от Peter Prelleurs (London 1731 г.). В него са включени известни творби по това време в Лондон, някои от тях с неизвестни автори. Той е отпечатан, за да развлича заможните любители на музиката. Сборникът съдържа обяснения на грифовите комбинации на флейтата, след което следват кратки пиеси, танци, песни, арии и маршове, както и един дует. В това издание се усеща близост с излязлата през 1707 г. книга на Отетер „Принципи на напречната флейтата“. Инструментът, изобразен на корицата на Отетер, е френски и е конструиран от три части.

След френското издание на Отетер, в Германия възниква голям интерес към напречната флейта и учебници, от които, желаещите да свирят, да почерпят необходимите знания. Книгата на Кванц е отговор на нуждата от модерно ръководство по свирене на флейта и е преиздавана многократно и на различни езици. С изключение на фрагмент, публикуван през 90-те години на 20 век в списание „Музикални хоризонти“, тя все още не е преведена на български език.

Във въведението си към шестте дуета за флейти „Sei Duetti a due Flauti Traversi, opera seconda“ (Берлин 1759 г.), Кванц изброява най-важните точки, на които според него те отговарят:

- Яснота в излагането на имитациите на основната тема (Hauptsatz), които са подчинени на законите на двойния контрапункт;
- Поставянето на нови мисли в развитието на пиесата.

Друг важен флейтов теоретик, флейтист и композитор в Германия е Йохан Георг Тромлиц /1725 – 1805 г./. Той живее в „по-модерните“ времена, когато „новата“ напречна флейта има няколко клапи и е с различна темброва характеристика от предшестващите я инструменти. Тромлиц многократно цитира Кванц, но и често го критикува. В труда си „Подробно и основно обучение по флейта“ (Лайпциг, 1791 г.), той заявява нуждата от високообразовани преподаватели, които да свирят и преподават на основата на съвременните научни постижения.

Бароквата музика е подходяща за решаване на педагогически задачи от всякакво естество. Тя е интересна за учениците, защото чрез нея правят първите си значими стъпки в ансамбловото музициране. В следващата глава ще представя как тази музика вдъхновява следващите поколения и ще разгледам предпоставките за нейната популярност сред по-широки слушателски кръгове.

## ГЛАВА ВТОРА

### ВЛИЯНИЕТО НА БАРОКОВАТА МУЗИКА В ТВОРЧЕСТВОТО НА КОМПОЗИТОРИТЕ ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА 18 ДО 21 ВЕКИ СТИЛОВИ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗПЪЛНЕНИЕТО ѝ

#### 2.4. Влиянието на бароковата музика в творчеството на композиторите след 1759 г.

Виенските класици връщат фактурното богатство в инструменталния жанр, завещано от старите майстори. Но бароковата музика, с изключение на Хендел е забравена. Дори прочутата фраза на Лудвиг ван Бетховен „*Не поток, а океан е той*“ е казана по адрес на Карл Филип Емануел Бах, а не за баща му.

Интересът към полифоничната музика и бароковите форми обаче остава. Пример за това е редакцията на **Волфганг Амадеус Моцарт** на ораторията „Месия“ от Георг Фридрих Хендел и прочутото Адажио и Фуга в до минор създадено през 1788 г. Въпреки че за модел е използвана Хенделова фуга, на този шедьовър може да се гледа като реставрацията на бароковия жанр През същата година В. А. Моцарт създава и последната си 41-ва симфония, където във финала петгласното фугато, наподобяващо по-скоро петгласен контрапункт, нарежда композитора в списъка на най-големите постижения на късноренесансовите нидерландски и италиански полифоници. Творческият живот на В. А. Моцарт завършва също с полифоничен шедьовър – двойната фуга „*Kyrie eleison*“, която е единствената част на Реквиема, изцяло написана и оркестрирана от гения.

#### 2.5. Влиянието на бароковата музика в творчеството на композиторите от 19 век

Въпреки широко разпространеното схващане, че изкуството на Йохан Себастиан Бах е забравено до първата половина на 19 век, когато Феликс Менделсон го възкресява за нов живот, в Берлин малък кръг познавачи продължават интереса си към неговите творби. След като романтиците, разочаровани от действителността, обръщат поглед към старата музика, почвата за реставрацията на Бароковите композитори в концертния живот е вече е подготвена. В Берлин бившият строител и отчасти самоук композитор **Карл Фридрих Целтер** се запознава с творчеството на Й. С. Бах. Това става чрез учителя му Карл Фридрих Кристиан Фаш, който за известен период е колега на Карл Филип Емануел Бах в двора на Фридрих Велики в Постдам. Като педагог Целтер се опира на постиженията на Й. С. Бах в контрапункта. Целтер възпитава Феликс Менделсон не само в изкуството на контрапункта, но и в духа на протестанските музикални традиции на Майстора. Така седем години преди Хектор Берлиоз да цитира средновековния хорал *Dies Irae* във финала на Фантастичната си симфония, през 1821 г. Карл Фридрих Целтер задава като задача на своя дванадесетгодишен ученик Феликс Менделсон да използва като тематичен материал протестански хорал, чийто автор е Мартин Лутер в малка учебна симфония за струнен оркестър.



По-късно Менделсон активно използва полифонични епизоди в почти всички свои творби, включително и в ефектната „Италианска симфония“.

Въпреки че Целтер познава отлично творчеството на съвременниците си Волфганг Амадеус Моцарт и Лудвиг ван Бетховен, в своите **педагогически методи** той се придържа отчасти към Барока, защото обучава своите ученици да работят по зададен **модел**.

Много преди Карл Целтер да наложи в своята **педагогическа практика** работа „по модел“, Лудвиг ван Бетховен, в началото на своята увертюра към театралната музика към драмата на Йохан Вофлганг Гьоте „Егмонт“, използва сарабандата като символ, кодиран в „сурова стъпка“, за да изобрази испанските потисници. По-късно този мотив на сарабанда се появява като втора тема в последващото сонатно алегро. „Праобразът на тази сарабанда може да се намери в Сарабандата из сюита за клавесин в ре минор на Георг Фридрих Хендел, в която не е трудно да се открие интонационния профил на прочута португалска танцова мелодия La Folia

В своето симфонично творчество Лудвиг ван Бетховен често използва фугатото за постигане на по-голяма динамичност в музикалното изграждане не само на финалите, но и на други части от симфониите си. Едни от най-блестящите фугати могат да се намерят във финала на Симфония № 3 „Ероика“, скерцото и финала на Симфония № 9. Взаимодействие на барокови форми се наблюдава и в елегичната втора част на Симфония № 7, където архаичното влияние се изразява в интегрирането на Шакона и фугато.

В късното квартетно творчество Бетховен хвърля мост не само към Барока, но и към композиторите от Късния Ренесанс като Палестрина. Това са смели идеи, които 100 години по-късно неокласиците и по-специално Паул Хиндемит ще прегърнат като естетическа платформа. Така тези бетховенови творби остават „извън времето“, в което са създадени и като послания към човечеството остават загадка и досега.

Първият романтичен композитор, **Франц Шуберт** също е изкушен от полифонията, макар че в основата на цялото му творчество е песенността, чиято природа изисква хомофонна фактура. В началото на разработката на първата част на емблематичната Симфония № 8, „Недовършена“, композиторият използва двучленен безкраен канон върху мотив от темата – епиграф. Той внася естествено напрежение и подготвя кулминацията. Този похват често се използва от всички романтични композитори.

**Роберт Шуман**, в експресивната четвъртата част на своята Трета симфония – „Рейнска“, използва комбинация от двугласен контрапункт във валдхорни и тромбони, басо континуо във фагиоти, виолончели и контрабаси, хроматични акордови секвенции и мелодическо противопоставяне в стила на вариациите от 16 век, за да пресъздаде тържествена церемония край Кьолнската катедрала.

Следовникът на Роберт Шуман – **Йоханес Брамс** също изучава наследството на бароковите си колеги. Още в първите си творчески стъпки, с **педагогическа цел** да „усъвършенства“ лявата си ръка той аранжира за пиано прочутата Шакона за соло цигулка на Йохан Себастиан Бах. По-късно създава три органови творби, в които

засвидетелства пиетета си към Барока. Във финала на Четвъртата си симфония /1884 – 1885 г./, той се връща към бароковата форма на Шаконата, за да предаде „неумолимостта“ на съдбата.“.

Любопитен документ за интереса на младия Брамс към бароковата музика и трансформирането ѝ в собствените си композиции са Вариации и фуга на тема от Г. Ф. Хендел за пиано, написани през периода септември 1861 – 1862 г. Темата е взета от Хенделовата Сюита за клавесин в си бемол мажор, публикувана през 1733 г. Самият Хендел написва само пет вариации към темата. Брамс разширява вариациите до 25 и те завършват с голяма фуга.

Големият немски педагог, дългогодишен професор в Мюнхенската консерватория, **Йозеф Габриел Райнбергер**, сред чийто ученици блестят имената на Ермано Воф-Ферари, Енгелберг Хумпердинк и емблематичният диригент Вилхелм Фуртвенглер, също е изкушен от Бароковата музика не само в творчеството си, но и в концертната си дейност като органист. В много от произведенията му за орган има заемки от Йохан Себастиан Бах, които той с майсторство облича в романтична фактура:

„Имплантирането“ на барокови модели в творчеството на късните романтични композитори също е широко разпространено. В някои свои произведения **Цезар Франк** и ранният **Арнолд Шьонберг** обединяват идеи на антиподите Йоханес Брамс от една страна, и Рихард Вагнер и Антон Брукнер от друга. Всички те задълбочено изучават наследството на старинната музика, като по-специално внимание отделят на полифонията. Цезар Франк изгражда на основата на бароковата сюита „Прелюд, фуга и вариации“ за орган, в които съчетава хомофонно-хорални, вариационни и полифонични принципи. В увертюрата си към операта „Нюрбергските майстори певци“ **Рихард Вагнер** изобретателно съединява в полифонична разработка деветте най-важни лайтмотива в операта. Дори **Джузепе Верди** в четвъртата част на своя струнен квартет и най-вече в последната опера „Фалстаф“ използва фугата като самостоятелна форма и във вокалните си ансамбли.

В своята Пета симфония **Антон Брукнер** също прави известен реверанс към Барока и Виенската класика. Голямата фуга във финала е изградена по Бахови формули, а първата част започва с бавно встъпление, каквито се срещат в много от симфониите на Йозеф Хайдн, в първа, втора, четвърта и седма симфония на Лудвиг ван Бетховен. Интересен факт е, че във въведението си към първата част Брукнер не използва класически образци, а копира барокови модели, срещани най-вече в духовната музика на неаполитанските майстори. Не е трудно да се установи поразителната прилика в началните тактове на прочутата кантата „Стабат матер“ от Джовани Батиста Перголези и Петата симфония на Антон Брукнер:

Ученикът на Цезар Франк – **Ернест Шосон** е изкушен от бароковите танци. Очарователна е неговата „Сицилиана“, включена като втора част от Концерта му за цигулка, пиано и струнен квартет.

В малкото на брой свои статии **Едвард Григ** изказва прозорливото мнение, че творчеството на Йохан Себастиан Бах е „крайъгълният камък“ на съвременното

изкуство. В Сюитата в старинен стил „Из времето на Холберг“, написана за пиано през 1884 г., той за пръв път през 19 век реставрира изцяло моделите на бароковата танцова сюита и прокарва идеите на неокласицизма, които доминират в творчеството на много европейски композитори от първата половина на 20 век..

В късното си творчество, вероятно под влиянието на своя най-талантлив ученик по композиция Сергей Танеев, Пьотр Илич Чайковски също проявява интерес към полифонията. Най-ефектните негови постижения са двойното фугато из финала на струнния му секстет „Спомен от Флоренция“ и фугатото в разработката на първата част на последната му Симфония № 6 „Патетична“ в си минор. Освен в инструменталното си творчество, в своите три балета Пьотр Илич Чайковски използва стилизации на старинни танци като илюстрация на времето, през което се развиват приказните сюжети.

Във финалите на симфониите си **Густав Малер** също използва полифония, за да постигне пределна динамизация в музикалния поток. Още в третата част на Първата си симфония той прави гигантска разработка – пародия на прочутия канон „Брат Якоб“.

Интересът към музикалното минало продължава през целия творчески живот на **Рихард Щраус** и като композитор и като диригент. През 1897 г. той създава Фантастичните си вариации по рицарска тема за голям симфоничен оркестър, оп. 35, „Дон Кихот“. Изключително оригинална находка е тембровото звукоизобразяване на поклонниците в четвъртата вариация. За да постигне архаична сериозност и същевременно гротеска, младият автор поверява на двата фагота да свирят двугласен контрапункт, в който са имплантирани канонически секвенции.

**Антонин Дворжак** не включва активно полифония в творчеството си. Но един от парадоксите е, че в прочутите си „Славянски танци“ той широко използва канона като изразно средство. Един такъв шедьовър, е прочутия канон в Славянски танц № 7, „Скочна“, за пиано на четири ръце, който има и великолепно авторска оркестрова версия.

В края на 19 век /1899 г./ стилово взаимодействие на Романтизма с Барока приключва с две диаметрално противоположни творби. Едната е реплика на Сюита в старинен стил „Из времето на Холберг“ от Едвард Григ, направена от английския диригент и композитор **Кристофор Уилсън**. Другата е прочутата „Павана за една починала принцеса“ от **Морис Равел**, с чието появяване се поставя началото на неокласицизма.. Прави впечатление че съпроводът в Паваната имитира свиренето на старинния инструмент лютня. Паваната на Равел е първото произведение, в което Бароковата музика стилово влияе на композитор от 20 век.

## 2.6. Бароковата музика и творчеството на композиторите от 20 и 21 век

Още в началото на 19 век някои издателства започват да публикуват малък брой барокови произведения. През 1850 г. канторът на църквата „Свети Тома“ в Лайпциг, Мориц Хаупман основава Бахово общество, чиято мисия е да издаде интегрално всички произведения на Йохан Себастиан Бах. Тези инициативи изиграват огромна роля в популяризирането не само на бароковата музика, но и за включването ѝ в образователния процес началните, средните и висшите музикални учебни заведения.

Интересът към бароковата музика се засилва след 1920 година, когато много млади композитори, неуспели да намерят собствен оригинален творчески почерк намират ново призвание. Те започват да правят романтични аранжimenti на ренесансова и барокова музика, „превеждайки“ я с изразните средства на късните романтици. Сред тях се нарежда дори маститият **Оторино Респиги** създал „Три антични сюити“ за струнен и симфоничен оркестър.

Освен Оторино Респиги, в Италия интерес към бароковата музика проявяват много композитори на църковна музика, както и **Алфредо Казела** и **Марио Кастелнуово-Тедеско**. Тедеско е един от най-вдъхновените италиански неокласици, в чието инструментално творчество могат да се намерят имитации и дори цитати от Вивалди.

Сензация е преоткриването на Антонио Вивалди в Амстердамската библиотека, чийто виртуозни концерти не се „поддават“ на „късноромантични преводи“ и поставят въпроса за изпълнението им в автентичен вид, а по-късно и за реставрацията на барокови инструменти като чембалото.

Сред първите композитори, които са предвестници на новата стилова вълна, наречена по-късно **неокласическа** е **Ерик Сати**. В неговите три ранни сарабанди и прелюдии за пиано започва да се търси нов по-усложнен хармоничен език, чиято мисия понякога е по-скоро да провокира, а не да „гали ухото на меломана“. Другият ярък представител **Игор Стравински**, който по идея на Сергей Дягилев композира балета „Пулчинела“, използвайки теми на Перголези, а други сам композира, имитирайки стила му. По-късно се появяват „Октетът“, Концертът за струнен оркестър в Ре, Симфонията на псалмите, Симфония в три части, балетът „Аполон Мусагет“.

Неокласицизмът на Игор Стравински оказва огромно влияние върху французите **Дариус Мило**, **Артур Онегер**, **Франсис Пуленк** и чеха **Бохуслав Мартину**. **Артур Онегер** създава два шедевъра в неокласически стил – „Прелюд, Ариозо и Фугета“ за пиано върху името на Йохан Себастиан Бах, и Симфония № 2, в която реставрира принципите на старинната сонатна форма /в първата част/ и Пасакалия /във втората част/. **Бохуслав Мартину** е първият композитор, който възражда в творчеството си бароковото „Кончерто гресо“.

В Германия творчеството на италианеца **Феручо Бузони**, **Макс Регер**, **Рихард Щраус** и най-вече **Паул Хиндемит**, ревностно реставрират принципите на формообразуване на бароковите майстори както в инструменталното, така и в оперното

творчество. Хиндемит освобождава вертикала от строгите закони на функционалността, осмисляйки го в нова квартово-квинтова система.

**През 19 век** главните герои в соловата концертна литература са пианото, цигулката и виолончелото. **Интересът към духовите инструменти е много слаб.** **Паул Хиндемит** е един от първите композитори от 20 век, който проявява **интерес към соловите концертни жанрове за духови инструменти.**

Около 1926 г., отново под влияние на Стравински, в Будапеща към неокласицизма прояват интерес **Белла Барток** и **Золтан Кодай**. В своя шедьовър Дивертименто за струнен оркестър Барток с изключителна находчивост имитира принципите на бароковото кончерто гросо, като използва канон /в първата и третата част/ и фугато в средния дял на втората. Оригиналният подход в случая е, че композиторът се опира на унгарския и трансилванския фолклор в тематизма на цялото произведение.

От Средна Европа „неокласицизмът“ намира „гостоприемство“ и на Балканския полуостров, в Румъния и България. В Румъния неговите най-талантливи представители са **Дину Липати** – гениален пианист и композитор и **Константин Силвестри** – изявен диригент и композитор..

В Испания, в неокласическа естетика творят седем композитори. Но най-големият представител на това направление е **Мануел де Файя**. Неговият емблематичен **Концерт за клавесин, флейта, обой, кларинет и оркестър** е обгърнат от една мистична архаика, отчасти повлияна от цитати на анонимни испански автори от времето на Ренесанса. Мануел де Файя широко използва барокови идиоми в куклено-театралната си музика, в която предлага фантастична звукова среда от времето на Комедия дел Арте.

Много скоро след утвърждаването си, **неокласицизмът** узаконява своята естетическа платформа в академичната среда на **Парижката консерватория**. Пианистката, композиторката и педагожката от френско-руски произход **Надя Буланже** изработва **педагогическа система** по композиция, в която заимства много идеи и най-вече устойчиви формули от творчеството на Игор Стравински.

В Южна Америка неокласицизмът се „заселва“ в Аржентина, Бразилия и Чили. Разбира се, в трите страни се развиват различни модели на направлението. Докато в Бразилия автори като Ейтор Вила Лобос, Клаудио Санторо и други адаптират фолклорни теми в произведенията си, в Аржентина композиторите копират европейските модели. Типичен пример е аржентинският корифей **Алберто Хинастера**, който като като Игор Стравински изживява еволюция от композитор, творещ в национален стил, до **неокласик**, а в края на живота си и като сериален автор.

Бразилецът **Ейтор Вила-Лобос** в периода 1930 – 1947 г. създава четири „Бразилски бахиади“. В тях имитира почти всички барокови форми като прелюд, fuga, токата и обогатява звуковата среда с фактура, в която използва остинатни общи форми на движение, бароков хармоничен език и контрапунктична техника. В страни като Куба

и Чили също има композитори неокласици, които подражават в творчеството си на тенденции, господстващи в страните, където са били възпитани. В Чили навлиза немската естетика, а в Куба – испанският неокласицизъм.

Появяването на **сериалната музика** през първата половина на 20 век също **може да се причисли към неокласическите тенденции**, обхванали Европа. Самата концепция и изведени правила за създаването на додекафоничната музика могат да бъдат сравнени с правилата на строгия контрапункт и фугата. В някои произведения като Сюита за пиано оп. 25 и Каноните на Арнолд Шьонберг могат да се намерят структурни точки, които са определено неокласически. Ученикът на Шьонберг, **Албан Берг** в операта си „Воцек“ широко използва затворени форми като сюита, пасакалия, рондо, като принцип на организация във всяка сцена. **Антон Веберн** също е близо до неокласическия стил, чрез интензивната си концентрация върху поантилистичния мотив.

В Холандия представител на неокласицизма е **Хендрик Андрийсен**, чието творчество интегрира късноромантични и барокови постижения в хармонията и полифонията. Видни представители на неокласицизма са и познатите и сравнително често изпълнявани в България автори като **Ернс Блох, Ернс Крженек, Жан Франческо Малипiero, Албер Русел, Карлос Чавес, Майкъл Типет, Даг Вирен** и др.

Важни стимули в създаването на неокласически и необарокови творби са различните **юбилейни чествания на Йохан Себастиан Бах**, Хендел и Вивалди. През 1942 г. по повод 200 годишния юбилей от деня, в който Бах завършва втория том на цикъла „Добре темперирано пиано“, **Паул Хиндемит** създава реплика на Баховия труд с наименование „**Лудус тоналис**“ и подзаглавие „тонални, контрапунктични и пианистични упражнения“. Както може да се очаква от интелектуалец като Хиндемит, в своя цикъл той обобщава не само концепцията на „Добре темперирано пиано“, но и постиженията на великия Майстор в „Музикална жертва“ и „Изкуството на фугата.

Цикълът **24 прелюдии и фуги за пиано**, опус 87 на **Дмитрий Шостакович** също е създаден по повод Бахов юбилей – 200 години от смъртта му. Написан в много кратък срок, той обобщава постиженията на немския майстор в жанра прелюд и fuga, като ги обогатява с руските полифонични традиции на Александър Глазунов и Сергей Танеев. За разлика от Йохан Себастиан Бах и аналога на Паул Хиндемит, цикълът на Шостакович представлява произведение с разгърната драматургия, в която контрастират ностаглия, лирика, гротеска, танцувалност и драматизъм. Така вървейки по пътя на Бах и Хиндемит, Шостакович успява да прибави новост в този жанр.

През периода 1965 – 1970 г. **Радион Щедрин** също създава свой цикъл „**24 прелюдии и фуги**“, които разполага по квартово-квинтовия кръг с паралелните тоналности. Като цяло в неговия аналог доминират лиричността и философските обобщения. В някои от фугите на Щедрин се срещат и джазови идиоми.

През втората половина на 20 век, постмодерните композитори започнаха да създават колажи, имитации и да използват активно старинни инструменти като чембалото, блокфлейтата и други в своите композиции. Филмовата индустрия също

допринесе за създаването на много необарокови творби, както и произведения, в които бароковата музика е „имплантирана“ с декоративна цел. Бароковата музика стана обект на внимание и на продуцентите от шоубизнеса, които адаптираха много шедеври от ранния и късния Барок.

**Алфред Шнитке** през 60-те и 70-те години на 20 век създава имитации на барокова музика, които и до днес не слизат от репертоара на инструменталистите. В част от тях той великолепно включва сола на дървени духови инструменти. Шнитке **широко използва чембалото** не само в театралната и филмовата си музика. Много често, за да създаде атмосфера на абсурд, пародия и гротеска в своите Шест концерти греси, той отрежда на чембалото функция на лайт тембър.

След като скъсва с авангарда, в своето късно творчество **Хенрих Миколай Гуреcki** също създава своя „Сюита в античен стил“ за струнен оркестър. Минималистичният концерт за чембало и оркестър на Гуреcki също е шедевър, в чиято първа част е пародиран бароков прелюд, а във втората – неподправения хумор на Йозеф Хайдн.

Докато е студент в Талинската консерватория, през 1963 г. **Арво Пярт** създава „**Колаж върху името на Йохан Себастиан Бах**“ за **обой, чембало, пиано и струнен оркестър**“. В творбата си той цитира „Сарабанда“ от „Английска сюита“ № 6, на немския майстор, като прави ритмична съпоставка с клъстерна фактура в пианото след всяко изречение.

Широката употреба на чембалото от много композитори от втората половина на 20 век, е причина неговият тембър да се асоциира с носталгия по миналото. Особено осезаема е тази тенденция в творчеството на големия грузински композитор **Гия Канчели**. В своята Симфония № 5, посветена на паметта на родителите му, прост квази бароков мотив, който неизменно се свири от чембалото, е най-важният конструктивен елемент, който осмисля и движи драматургията на цялата симфония и я обгръща като с рамка.

## **2.7. Влиянието на бароковата музика в развлекателните жанрове**

Интересно явление е интеграцията на бароковата музика в джаза още през първата половина на 20 век и в развлекателните жанрове в края на същия век. Все още не могат да се открият изследвания, които да обяснят причините за взаимодействието на бароковата музика и съвременните развлекателни жанрове. Ще си позволим няколко предположения от наблюдения и анализи в тази посока.

1. Продуктите на развлекателната музика бързо се „износват“, не само поради дребнотемиято, но най-вече поради използването на елементарни изразни средства. По правило с настъпването на зрелостта, много от музикантите работещи в поп културата откриват бароковите композитори и започват да заимстват мелодични ходове, акордови вертикали, дори по-сложни конструкции като прелюдирането.

2. В края на 20 век поради комерсиална мотивация висококвалифицирани изпълнители, завършили реномирани висши училища, се пренасочват към

развлекателната музика. Съвсем естествено е в тяхната продукция да търсят опора в бароковите, класическите и романтични шедьоври, от които заимстват мелодия, хармония и ритъм.

Има и универсални музиканти, които с успех работят във всички жанрове. Такива са Дмитрий Шостакович, Алфред Шнитке, Нино Рота, Енио Мориконе, Ленард Бърнстейн, Ендрю Лойд Уебър, Карл Дженкинс. След българските композитори това са Борис Карадимчев, Александър Йосифов, Георги Костов, Бенцион Елиезер, Христо Йоцов. Нека обаче да разгледаме тези, в чието творчество бароковата музика не присъства само на идиоматично равнище, а с реални изразни средства.

Англиският обоист **Карл Дженкинс** /роден през 1944 г./, след като се преориентира първо в джаза, после навлиза в комерсиалното поприще на рок музикант. Запознавайки се с музиката на американските минималисти, той започва композиторска кариера в поп-музиката, която „симфонизира“ и привлича в бизнеса си институти като Лондонската филхармония. През периода 1992 – 1995 г. за телевизионно шоу Карл Дженкинс прави опит да навлезе в „сериозната музика“, като написва Конcerto гросо, което посвещава на големия ранно бароков архитект Андреа Паладио. В това произведение, както трябва да се очаква си дават среща Барок, джаз, минимализъм, филмова и популярна /комерсиална/ музика.

По същото време, когато Карл Дженкинс прави своя „прощъпулник“ в „сериозната музика“, съвременният словашки композитор, диригент и аранжор **Петер Брайнер** /роден през 1957 г./ създава през 1994 г. **Конcerto гросо по теми на Бийтълс**. За модел в работата си Брайнер използва Първия Бранденбургски концерт № 1 и Изкуството на фугата от Йохан Себастиан Бах.

## 2.8. Бароковата музика и творчеството на българските композитори

Първият интерес към бароковата музика в творчеството на българските композитори заявява младият **Панчо Владигеров** през 1931 г. Обработвайки музиката към театралната постановка на Макс Райнхард в Дочейс театър в Берлин, той създава клавиърната сюитата „**Класично и романтично**“. Първите части от нея са популярните Ригодон, Сарабанда, Куранта и Менует.

През 1951 г., по идея на Филип Кутев се сформира първият професионален ансамбъл за народни песни и танци. С цел адаптирането на българския фолклор към добрите европейски традиции, **Филип Кутев** започва да обработва народни песни за двугласен, тригласен и четиригласен народен хор, като широко използва канони, секвенции и други изразни средства на бароковата полифония. Така нашата народна музика става изключително атрактивна за слушателите в Западна Европа и се превръща в сензация. Неговото дело се продължава от **Красимир Кюркчийски**, който също в своето творчество за народен хор използва полифонични средства. Нещо повече, във филмовата си музика към телевизионния сериал „Записки по българските въстания“ и балета „Козият рог“ Кюркчийски използва заемки от прочутото Адажио по тема от Албинони от Ремо Джацото, като надгражда схемата на континуото в баса със силно експресивна народна мелодия.



**Александър Райчев** във финала на своята Първа симфония – кантата „Той не умира, написана през 1950 г. също майсторски вгражда фуга, а по-късно полифонията е важен елемент в неговата фактура в по-голямата част от творчеството му.

Голям интерес към бароковите изразни средства проявява и **Марин Големинов**. Още през 1946 г. във финала на своя „**Старобългарски квартет**“, той пише виртуозна четиригласна фуга върху фолклорен материал. През 1954 г. се появява шедьовърът „Прелюд, Ария и Токата“ за пиано и оркестър, в който авторът макар и на втори план отново интегрира български фолклорен материал в барокови форми, но със средствата на големия романтичен оркестър. През 1963 г. Големинов създава **Концерт за струнен квартет и струнен оркестър** и става първия български композитор, в чието творчество се реставрира бароковият жанр **кончерто гросо**.

В творчеството на **Любомир Пипков** също можем да открием интерес към бароковите изразни средства. В създадената през 1950 г. пиеса „Вечер в планината“ из сюитата за струнен оркестър „Пътуване из Албания“, авторът използва канон с имитация в октава.

Българските композитори от третото поколение поддържат интерес към бароковите форми, под влияние на своите учители. **Милчо Левиев** в своя дипломен струнен квартет изгражда майсторска фуга, сравнима с най-добрите образци в творчеството на Паул Хиндемит. Някои елементи на Кончерто гросо могат да се открият и в емблематичния Концерт за струнен оркестър на **Лазар Николов**, създаден през 1949 г.

**Васил Казанджиев** в „Народна песен“ из сюитата „Картини от България“ изгражда тринадесетгласен канон върху популярната българска песен от Беломорието „Полегнала е Тудора“. Наслагването на гласовете кулминира в ефектни кълстерни пластове, които пренасят българския фолклор до високите образци на европейския авангард.

В късното си творчество **Александър Йосифов** с афинитет се обръща към жанра на прелюда и фугата. Бароковият принцип на комплементарност във фактурата широко използва в творчеството си **Велислав Заимов**. Интерес към старинните жанрове проявяват автори като **Георги Арнаудов** и **Петър Петров**. Въпреки че в творчеството си Георги Арнаудов има творби в жанра на Кончерто гросо, звуковата атмосфера, която той създава е обърната назад към старобългарската, готическата и ренесансовата музика.

Завършвайки този преглед, ще отбележим увлечението към бароковата музика на композитора на популярна и филмова музика **Борис Карадимчев**. **Борис Карадимчев** широко използва барокови формули в много от своите естрадни песни. Достатъчно е да си припомним прекрасната интермедия от известната му песен „Хора и улици“ изработена като каноническа секвенция, в която реплики си разменят обой и фагот.

## 2.9. Стилoви тенденции в изпълнението на бароковата музика

Сензационното преоткриване през 1920 г. на Антонио Вивалди и неокласическите тенденции в творчеството на много европейски композитори, закономерно поставят въпроса за изпълнението на бароковата музика.

В началото на 1900 г. полската пианистка и композиторка Ванда Ландовска „преоткрива“ клавесина, който в продължение на повече от един век е заместен от пианото за домашно и концертно музициране. Нейните блестящи постижения са причина реномирана парижка фирма Pleyel да започне работа по възстановяване и серийно производство на този старинен инструмент. Така пътят за окончателното завръщане на старинния инструментариум се отваря.

Изключително ценни сведения за големите полемики между модерните и консервативните изпълнители могат да се открият в издадените през 1949 г. интервюта на Вилхелм Фуртвенглер „Разговори за музиката“. Други сведения, от които могат да се изграждат хипотези са статиите на Алберт Швайцер „Изпълнение на органните и клавирните произведения, Кантатите и пасионите на Йохан Себастиан Бах. В „Хроника на моя живот“, издадена през 1935 г., Игор Стравински също споделя бегло мисли, в което отрича понятието „интерпретация“ в изпълнителското изкуство.

Издаването на теоретичното наследство на бароковите композитори от реномираните европейски издателства е много важно събитие, което преобръща естетиката по отношение изпълнението на бароковата музика. **Но от фундаментално значение, особено за звукоизвличането и произтичащите от това нови изпълнителски виждания, е на първо място реставрацията на старинните инструменти и опитите да се свири на тях.**

## 2.10. Дейността на Николаус Харнонкур

През 1953 г. Николаус Харнонкур основава своя исторически ансамбъл **Concentus Musicus Wien** и с неговата дейност преобръща представите за бароковата музика буквално в целия свят. **Харнонкур изгражда концепция за звука, изпълнен на старинни инструменти, която е жива и до днес.**

Самият **Николаус Харнонкур** в своите интервюта **отрича неговите изпълнения на барокова музика да бъдат определени като „автентични“.** Нещо повече, той твърди че всеки дръзнал да има такава претенция е обикновен „спекулант“.

## ГЛАВА ТРЕТА

### БАРОКОВА МУЗИКА С УЧАСТИЕТО НА ФЛЕЙТА В КОНТЕКСТА НА ПРАКТИЧЕСКИ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ И ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ

Музикалната педагогика като част от общата педагогика разглежда различни страни от научната, педагогическата и изпълнителската дейност, свързана с музикалното възпитание и обучение на младите хора. В процеса на изграждане на един инструменталист се наблюдават три големи етапа на обучение:

**Първи** /начален/, през който се формира постановката, овладяват се първите стъпки на изпълнителското дишане, движението на устните, езика, интонирането, както и различните видове щрихи – легато, тенуто, деташе и стакато. Още в този начален стадий преподавателят е длъжен последователно да изгражда професионални навици у ученика: умението да прочита вярно нотния текст, да спазва точно написаната ритмика и да постига динамична амплитуда.

**Втори** /среден/ етап. През този най-дълъг и труден етап се развиват всички музикално-изпълнителски средства и техники при максимален контрол и изисквания на преподавателя. Музикалният материал постепенно се усложнява, като включва всички музикални форми – пиеси, сонати и концерти. Работи се и за развитието на качествено четене на прима виста, оркестрови откъси от симфонични, оперни и други произведения, както и обучение по ансамболово свирене.

**Третият** /висш/ етап включва усъвършенстване на музикално-изразните средства, овладяването на специфични техники, неизучавани до този момент, както и умението на обучавания да формира собствени критерии и мислене.

Ако се вгледаме в педагогическите практики по времето на барока, установяваме, че знанията за музиката са се изучавали интердисциплинарно. Това означава, че всеки ученик в зависимост от възрастта, общата култура, интереси и интелект е обучаван по полифония, хармония и музикални форми успоредно с овладяването на инструмента. Тези педагогически практики е уместно да бъдат реставрирани в съвременната педагогика по обучение по флейта, защото „на терен“ и с онагледяване на материала, който учениците изучават с интерес, те много по-успешно ще овладеят и музикално-теоретичните дисциплини, отколкото изолирано от практиката в специален час. Например, при работата си над бароковите концерти, педагогът може първо да изработи всички ригурнели, а след това соловите епизоди. След като приключи работа, следва запознаването на ученика с музикалната форма на произведението. По същия начин би могло да се процедира и в старинните сонатни форми. Първо да се изработват експозициите и репризите, а след това кратките разработъчни дялове.

Във втория /среден/ етап на обучение може да разширят и познанията по хармония и полифония. В триделните и другите форми, трудните пасажи е препоръчително да се изваждат и да се изработват извън цялостното изсвирване на произведението. Последната фаза на всеки обучителен процес са часовете по

корепетиция, където ученикът добива цялостна представа за конкретната творба и получава допълнителни импулси от партньора пианист.

**Продукциите и конкурсите** са етапи в развитието обучаваните. Независимо от възрастта, те са мощен стимул в професионалното развитие, защото само на концерт подрастващите преодоляват „сценичната треска“.

**Свиренето с оркестър** води до допълнително емоционално натоварване. Педагогът трябва да намери конкретен похват и да помогне на учащия да преодолява тези състояния, които често довеждат до понижаване на реалните и показаните в час възможности и умения.

От първостепенна важност е учителят да стимулира обогатяването на общата и музикална култура на учениците. Това може да стане като ги възпитава да посещават концерти на изтъкнати изпълнители и да слушат останалите произведения на изпълнявания от тях автор. Например ако един флейтист чуе няколко цигулкови концерта на Вивалди или Й. С. Бах, той ще може много по-лесно да имитира своите щрихи с тези на цигулката, защото в бароковата музика флейтата винаги е в ролята на цигулката в щрайховото семейство.

Бароковите произведения са полезни в педагогическата практика във всички етапи на обучение. В началния етап обикновено се използват преработки от известни творби за оркестър или други инструменти. Това са най-често миниатюрни пиеси или фрагменти, с малки технически трудности, в първа или втора октава, които учениците са в състояние да покрият с ограничената си техника. На по-напредналите ученици в началния етап на обучение могат да се дават оригинални произведения от барокови автори за блок или напречна флейта. Това е възможност учащите се да се запознаят със спецификата на старинната сонатна форма. Особено подходящи за този обучителен период са сонатите на Телеман /фа мажор/ В последствие могат да бъдат включвани и соната децима и ундецима за блок флейта от Верачини.

В по-нататъшното развитие на конкретния ученик може да се премине към сонатите на Хендел. Препоръчвам да се започне със соната в сол минор, последвана от тази във фа мажор, които са технически най-достъпни за началния период на обучение. Всички останали сонати от Хендел, както и тези на Й. С. Бах и К. Ф. Е. Бах в сол минор градираат техническите трудности и са подходящи за **втория** /среден/ етап на обучение.

В средния етап можем да включим соловите фантазии за флейта от Телеман. Изброените барокови сонати са подходящи за ученици, които в началния етап започват да учат **вибрато**. В конкретния случай се използват **бавните части на сонатите**. Първоначалното въвеждане в умението на свирене с вибрато става чрез така нареченото **броено вибрато**. За начало се използват гами и цели тонове, в които се учат /един, два, три тласъка /, достигайки до комбинации от 5+3, 4+1, 4+3 и т.н. тласъка с въздушна струя. В този труден етап на овладяване на вибратото е препоръчително се предложи на учениците по-интересна музика, която да ги увлече и процесът да премине по-леко.

Успоредно с изучаване на вибратото се работи и за усвояване на **техниката на дишане**. Постепенно, след овладяването на броеното вибрато преминаваме към усвояване на техниката и принципите на художественото вибрато. Достигайки средата на средния етап на обучение, когато са овладени тези техники, може да се премине към

изпълнение на барокови произведения **без използването на вибраторо**. Крайната цел е младият флейтист да може да комбинира така наречения прав звук /без вибраторо/ и да е в състояние да включи с мярка вибраторо като изразно средство, защото това е най-характерния маниер при свирене на барокова музика.

Използвайки бароковите произведения за овладяване на вибраторо и техниката на дишане, достигаем и до работата върху **качеството на звука**. Специфичната употреба на ниския регистър на флейтата при бароковите произведения дава възможност за работа върху овладяването му.

### 3.1. Развиване на технически умения

Бароковите произведения са полезни за развиване качеството на тона, усвояване на вибраторо, артикулацията и различните видове щрихи. В началния етап на обучение всяка барокова творба е подходяща база за усвояване на основните щрихи /две легато, две деташе, две по две легато, четири легато и т.н./ Върху барокова музика учениците в началния етап усвояват и щриха **деташе**.

Чест проблем в този етап на обучение е **боравенето с въздушната струя**. При използването на езика за всяка отделна нота, малките ученици грешат като спират въздушната струя за всеки отделен тон. Вследствие на това имаме лошо качество на звука и нестабилна интонация. Тъй като деташето е основният щрих в бароковата музика, е желателно да се обясни и покаже на учениците. Независимо че имаме поставяне на езика за всяка отделна нота, въздушната струя не трябва да бъде прекъсвана. Най-доброто упражнение, което препоръчвам, е учениците да свирят съответните пасажии в деташе в легато. По този начин те са в състояние да усетят и наблюдават работата на въздушния поток, който в легато е постоянен. Добивайки усещането за постоянна циркулация на въздуха, езикът трябва само да отделя съответната нота.

Когато говорим за **артикуляционни неточности** при свирене на флейта, е желателно да обърнем внимание на артикулацията в ниския регистър. Тук бароковата музика е незаменима. За да получим качествен тон в първа октава на флейтата, учениците трябва да бъдат научени, че при артикулиране на ниски тонове върхът на езика трябва да бъде изтеглен навътре в устата и артикулацията да бъде получена предимно чрез въздушната струя и работата на диафрагмата с цел получаване на възможно най-качествен звук.

В средния етап на обучение ученикът може да бъде запознат с видовете барокова артикулация, която се получава на основата на изговарянето на различни срички, които са описани детайлно в глава шеста /стр. 71 – 86/ на трактата на Кванц „За свиренето на флейта“<sup>1</sup>.

В края на средния етап на обучение учениците започват да учат оркестрови трудности. Те също са полезни и като инструктивна литература, чрез която педагогът може да реши своите задачи, свързани с изпълнението на бароковата музика. Особено

---

1 Quantz, Johan Joachim, On Playng the Flute, The Classic of baroque Music Instruction, Boston, Nortbeastern University Press 2001.

подходящи са фрагменти от творчеството на Й. С. Бах – Бранденбургските концерти, кантатите, голямото флейтово соло от „Матеус пасион“ и други.

### 3.2. Развиване техника на дишане

При свирене на флейта дишането е един от най-съществените елементи, които формират красивия и тембрист тон и определят до голяма степен динамичните нюанси.

До определен предел изпълнителят с помощта на волята може да промени ритъма и дълбочината на своето дишане – да го забърза или да забави, да го направи по-дълбоко или по-повърхностно. Изпълнителското дишане се овладява постепенно. В началото не се допуска голямо напрежение, макар че първоначално ученикът остава с впечатление, че не му достига въздух. От изключително значение за овладяване навиците на рационалното дишане е умението на изпълнителя да използва така наречената опора в дишането. Тя му осигурява стабилност, продължителност и интензивност на издишането, при което издишваният въздух се подава на плавна, наситена и равномерна струя, без тласъци и прекъсвания.

Бароковите произведения са подходящи за усвояването на различните видове техники на дишане. Тъй като голяма част от тях са мислени за цигулка, те са предизвикателство за дихателния апарат. В много творби са налични дълги фрази, в които липсва удобно място за дишане без на нарушим целостта на фразата. Този проблем често се среща в произведенията на Й. С. Бах. Затова за да изпълнява барокова музика, младият флейтист трябва да е усвоил напълно различните видове техника на дишане и най-вече бързината на поемане на въздух.

### 3.3. Украшенията

Бароковата музика изобилства от украшения. Това я прави подходяща за изучаването им. В началния етап започваме с прости трилери и морденти, преминавайки в пресечените и непресечените форшлази. С цел подпомагането на обучителния процес по отношение на бароковите украшения, се препоръчва следната инструктивна литература: **Тафанел и Гобер – упражнения за трилери** – подходящи за началния етап на обучение.

Упражненията за трилери обикновено започват от третата година на обучението по инструмент. Грифовете, които се използват за трилери се учат поотделно. Някои от тях се изпълняват между два тона с различна от оригиналната апликатура, но има и такива, в които е невъзможно да се използва обикновен гриф. Затова се включват така наречените „фалшиви грифове“. Трябва да обърнем специално внимание на изучаването на аликатурата при свирене на трилери. Често за качественото изпълнение на трилера е необходима различна от основната /оригинална/ пръстовка, с която сме запознали ученика. За малките ученици е трудно, след като са научили основните грифове за по-голямата част от трилерите, впоследствие да учат други допълнителни /„фалшиви“/.

Затова използваме съответните упражнения, където движението на трилера е забавено. Така младият флейтист заучава новия гриф първо с ръцете, а след това упражнява намиране на същото качество на звука върху фалшивия гриф.

Ученикът трябва да съобрази следните няколко компоненти, необходими за качествен трилер.

1. Грифа

2. Качеството на звука

3. Ритмичността на движението на пръстите /защото понякога тези трилери се падат върху различни по тежест клапи/

Пример: Трилер между ре и ми бемол в трета октава, където за ми бемол се използва „фалшив гриф“.

Някои трилери се получават по-лесно, /трилер между фа и сол от първа и втора октава/. Ученикът може да достигне без упражнения този трилер, защото движението включва показалеца на дясната ръка /втори пръст/, който по природа е силен пръст. В сравнение, трилерът между ре и ми бемол от първа и втора октава изисква специални упражнения, които много затрудняват учениците, защото там се използва петия пръст /кутрето/ на дясната ръка, който по природа е слаб пръст. Идентичен е трилерът между сол и сол диз на първа и втора октава, който се изпълнява с петия пръст на лявата ръка.

По-голямата част от трилерите изискват допълнителни упражнения за развиване моториката на пръстите. Особени затруднения младите флейтисти получават с палеца на лявата ръка /първи пръст/, където се получава трилера между си и до на първа и втора октава и си и до диз. Увеличаването на скоростта на трилера и качеството му зависят от индивидуалните умения и времето на обучение. Затова в началния етап на преподаване на барокови произведения правим компромиси. Някои трилери заместваем с мордент, така че ученикът да преодолее затруднението си с украшението без да бъде обезсърчаван. Включването на украшенията в началния етап на обучение става след овладяване на основния музикален текст на творбата. Особено за учениците в началния етап на обучение е препоръчително украшенията да бъдат сведени до минимум.

С напредване овладяването на инструмента, започваме да включваме повече украшения, като се стараем максимално да се доближим до оригиналните изисквания на съответното произведение. Много е важно да се съблюдава, да не се променя ритмичната фигура при изпълнение на съответното украшение. **Това е често срещана грешка при учениците, които заради труден трилер променят ритъма.**

От средата на началния етап на обучение е желателно да сме разяснили на учениците основните видове украшения и те да могат да ги изпълняват точно. Затова е необходимо някои от по-сложните украшения да бъдат изписани върху соловите щимове.

Особено внимание от страна на педагога изискват бавните части на бароковите сонати, където имаме богата орнаментация, излизаща извън пределите на трилерите и мордентите. В никакъв случай не трябва да подценяваме учениците, че в началния етап на обучение няма да могат да се справят с тази сложна орнаментика. Достатъчно е педагогът да нотира съответната неписана орнаментация и учениците ще постигнат добър резултат. Така в началния етап всеки обучаем първо ще имитира идеите на

преподавателя, като целта е в средния етап младият флейтист да може сам да измисли една елементарна орнаментация.

Преминавайки в средния етап на обучение, вече разчитаме на това, че процесът на заучаване на грифовете, изчистването на звуковите недостатъци и овладяването на моториката са достигнали добро ниво. Това предполага при заучаването на едно произведение ученикът да изпълни основните заложи модели и сам да добави украшения върху тях. За тази цел, тук подходът на преподаване е обратен на този в началния етап на обучение. Разбира се, трябва да сме уверени, че обучаваният е разбрал преподаваната материя /например, че във всички каденционни моменти трябва да се постави трилер/.

Има разлики в скоростта на моториката на пръстите в зависимост от това дали свирим трилер в бавна или бърза част. В бавните части е препоръчително трилерът да е по-бавен, а в бързите по-бърз. В този период на обучение е добре да провокираме ученическата инвенция и да поставим задача за самостоятелната работа въпреки – учащият сам да измисли съответните украшения, като го насочваме до необходимата информация, с която разполагаме. Целта е да мотивираме творческия процес, независимо дали ще има грешни решения.

Тук искам да споделя впечатления от участието на мои ученици в майсторски класове с барокова музика на големи флейтови педагози. Независимо от етапа, който са достигнали в овладяването на инструмента, всички авторитетни имена провокират учениците да импровизират в бавните части и да съчиняват кратки каденци. Тази тенденция все по-широко навлиза в педагогическия процес. Целта е подрастващите да изградят собствена индивидуалност и да преодоляват клишетата на съответната редакторска версия.

В средния етап на обучение използването на сериозна орнаментация води до големи технически предизвикателства за учениците. На пръв поглед произведения, които изглеждат вече овладяни, стават трудни. Навлизането в тази материя изисква изписването на украшенията от педагога вече да се сведе до минимум. Препоръчително е в средния етап на обучение младите флейтисти да бъдат насърчени да прочетат книгата на Кванц, за да имат солидна теоретична подготовка и знания в практическата си работа.

### 3.4. Инструктивна литература

Сред инструктивната литература, подходяща за напреднали ученици в средния етап на обучение е **Bach – Studien** – първа и втора тетрадка. Използваме я при ученици достигнали много добро техническо овладяване на инструмента. В двете тетрадки са включени 46 транскрипции /в първа тетрадка 24, във втора 22/ на произведения от Й. С. Бах, писани за други инструменти и адаптирани за флейта. Смисълът на транскрипциите е творбите на Бах да бъдат по-достъпни за флейтистите на днешното време. Изпълнението на тези редакции за флейта разширява музикалния хоризонт и интелигентността на изпълнителите. Тук техническите предизвикателства са на високо ниво. За различните инструменти в произведенията на Й. С. Бах няма означени места за дишане и те не са съобразени със спецификата на грифа на флейтата. Двете тетрадки



могат да се използват и като художествени етюди. Когато един ученик може да изсвири част от произведение за цигулка, оригиналните репертоарни произведения за флейта ще му се сторят значително по-лесни в техническо отношение.

Друга подходяща инструктивна литература, свързана с бароковата музика са 30 каприза за флейта от **Карл Елерт оп. 107**. От тях се използват № 1 и № 3, като в № 3 авторът дори е дал недвусмислено указание *Allegro alla Handel*, а каприз № 30 е конструиран във формата на Шакона с тема Басо остинато. Тези капризи предлагат големи технически препятствия. Написани са с модерен език, но в строгите форми на бароковите части.

Живеем във време, чийто пулс се определя от информационните технологии. Днес всеки ученик може да чуе творбата, която ще изпълни на урок в еталонни интерпретации на световно известни изпълнители. Това не отменя отговорността да показва и интерпретира по свой начин преподаваното произведение. Учениците са различни. Някои са природно музикални и лесно имитират показаното на урок от педагога. Други имат необходимост от теоретична база, за да достигнат до съответното умение и познание. Това е причината да няма уеднаквяване на подхода.

Много е важно още в средния етап на обучение педагогът да обърне внимание на учениците че всеки бароков композитор изисква различно осмисляне на интерпретацията. Вивалди, Телеман, К.Ф.Е. Бах и Кванц изискват пределен виртуозитет и лекота. Й.С. Бах и Верачини са по-строги автори, на тях показния артистизъм е по-чужд. Хендел е автор чиято музика сублимира едновременно италиански, немски, френски и английски традиции. Затова подходът към интерпретацията на всяко едно негово произведение е желателно да бъде съобразен със спецификата на творбата.

### **3.5. БАРОКОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С УЧАСТИЕТО НА ФЛЕЙТА, ВКЛЮЧЕНИ В УЧЕБНАТА ПРОГРАМА**

#### **3.6. Г. Ф. Телеман – Соната № 1 за алт-блок флейта, чембало и басо континуо във фа мажор /из цикъла „Четири сонати за алт-блок флейта и басо континуо“/**

През дългата ми педагогическа практика съм достигнала до извода, че тази соната е подходяща за използване в средата на началния период на обучение. Тя е с малко времетраене и не е сложна технически. Сонатата е подходяща за педагогическа работа в два варианта:

1. При малки ученици, които още не са стигнали до упражнение за вибрато.
2. При ученици, които вече могат да боравят с елементарни форми на вибратото.

В Сонатата № 1 от Телеман, според възможностите на ученика може да осъществим първи опит да се свири трилер или мордент в края на фразите или каденционни моменти. За целта можем да използваме упражнение № 5 от

инструктивната школа на Тафанел и Гобер. Добре е още на този етап на обучение да покажем на обучаемия разликите в скоростта на трилерите, които използваме в бърза и бавна част. В художествено отношение е важно е да обясним значението на някои части, които имат характер на старинни танци.

### **3.7. Г. Ф. Телеман – Фантазии № 2, 3 и 6 за соло флейта, /из цикъла 12 фантазии за соло флейта/**

Използването на фантазиите се препоръчва в средния етап на обучение. В този период ученикът вече е преминал усвояването на всички видове щрихи, има добро владение на всички регистри на инструмента, достатъчно добра техника на дишане, контрол върху звукоизвличането, стабилна интонация и по-широк поглед върху бароковата музика. Трудността при фантазиите от Телеман идва от липсата на акомпанимент, защото до този момент учениците свирят със съпровод на пиано, чембало или оркестър. С тези пиеси имаме за цел да работим върху контрола на въздуха, интонацията и психиката при свиренето на солови произведения в концертна обстановка. Забелязва се, че един от съществените проблеми произлиза от факта, че учениците се оказват сами на сцената, без поддръжка от друг инструмент, което освен че създава психологически дискомфорт, сериозно влияе върху доброто звукоизвличане и стабилната интонация. При изпълнение с пиано учениците разполагат с интонационна опора и за тях се оказва трудно да свирят, използвайки само вътрешния си слух. Сблъсквайки се с този проблем, е препоръчително да се работи за всички интонационни връзки както между общата интонация, така и отделните интервали.

Най-често срещаната трудност, е добиването на качествен звук в ниския регистър и избягването на интонационното понижаване в първа октава. Тук е добре при свиренето на фантазиите да свържем овладяването на тези два проблема със съответната инструктивна литература или педагогът сам да измисли подходящи упражнения. Тези упражнения могат да бъдат в по-голямата част свързани със спецификата на вокалното майсторство на базата на много етюди от вокалната педагогика. Препоръчително е учениците да бъдат постоянно насочвани към пълното отпускане на мускулите на врата, ларинкса /гръкляна/ и челюстта, с цел създаване на най-добра циркулация на въздушната струя в областта на главата. Упражняването на пълна релаксация на тези части от организма е полезно за преминаване на възможно най-голямо количество топъл въздух, в комбинация с предотвратяване на всякакви стягания в областта на устните и лицевите мускули,. Целта е да постигнем възможно най-качествен звук в ниския регистър.

Фантазиите са голямо техническо предизвикателство и заради бързите темпа. В някои части имаме необходимостта от употребата на деташе с двоен език. При използването на деташе ученикът не трябва да се затруднява при употребата на единичен или двоен език. За целта можем да насочим обучаемия към инструктивна литература /гами, школата Тафанел и Гобер/ и да изискваме ежедневно упражняване техниката на двойния език. Особено често срещан дефект при учениците е, когато при употребата на двойния език се получава прекъсване на въздушната струя. Това води до

затруднено и некачествено звукоизвличане, особено при сричката **КЮ** и редуването ѝ с **ТЮ**. Тук трябва да обърнем внимание, работата на въздушната струя да бъде, както при легато и това да е модел за употребата ѝ като деташе в двоен език.

По отношение на **артикулацията** във фантазиите е препоръчително да се използват всички характерни щрихи за бароковата музика. За разлика от първия етап на обучение, във втория е желателно значително да намалим употребата на легатите, с цел максимално да се доближим до автентичното звучене на творбите. Тук е моментът да научим младия флейтист да използва различни видове артикулация не на базата на легатите, а чрез произнасянето на различни срички и съответната работа на езика и въздушната струя. Особено при Телеман този прием е широко употребяем.

Фантазиите са удачни да провокираме и да научим ученика, да може сам да измисли собствени украшения върху текста, особено при части, които имат повторения.

Добре е да се изисква от учащите Фантазиите да се заучават наизуст.

Тези солови творби са нагледни примери, чрез които можем да покажем на ученика явлението скрита полифония. Препоръчително е процесът на работата върху фантазиите да се съпътства с анализ на гласоводенето. Целта е на по-късен етап ученикът да може самостоятелно да открива скритото многогласие и съответно с всички овладени от него технически средства, да може качествено и убедително да го пресъздаде. Този подход в работата е сходен с бароковите педагогически практики, в които инструменталистът се обучава комплексно по хармония, полифония и музикални форми.

Най-добрият начин да покажем на ученика нагледно скритата полифония във фантазиите е на уроците да свирим успоредно с него и да разделим двата гласа /единия глас свири ученикът, а другия – учителят/. Така ученикът получава нагледна слухова представа за скрития двуглас в едно на пръв поглед едногласно произведение. Този маниер трябва да се използва и на ротационен принцип с цел ученикът да може да изработи различните звукови характеристики на отделните гласове. Обикновено единият глас е необходимо да бъде с по-голямо темброво и звуково насищане, а другият – с по-лека звукова емисия. Тези разлики между гласовете се получават още и от различните дължини на тоновете, които се използват, като обикновено ниският глас изисква по-дълги, а високият по-кратки щрихи. Гореописаният метод е средство за постигане на високо майсторство от учениците при съчетаването на полярни принципи на звукоизвличане.

От музикална гледна точка, трябва да обясним на ученика основните агогически принципи на свирене на барокова музика. Например, при движения, слизащи надолу имаме намаляване силата на динамиката, а при движения нагоре – усилване /силата на динамиката/. Ученикът трябва да е в състояние сам да открива секвенциите, които са основна част от фантазиите, както и всички каденционни моменти, които да му помогнат да изгради по-ясна представа за художественото изграждане на фантазията.

Обикновено в педагогическата практика използваме шестата фантазия като технически по достъпна. След това можем да преминем към трета и накрая втора, която в техническо отношение е предизвикателство за учениците поради големите си интервалови скокове. Разбира се, можем да използваме всяка от 12-те фантазии. Много удачна е десетата, както и седмата фантазия.

### **3.11. Г. Ф. Телеман – Соната № 3 за две флейти в ре мажор**

Това произведение е подходящо за преподаване във втория етап на обучение в два варианта:

1. Когато се свири от двама ученици с равностойни постижения;
2. Комбинация между преподавател и ученик.

Когато се творбата се свири от двама ученици, поради равностойността е препоръчително всеки да разучи и двете партии, след което произведението да се изпълнява на ротационен принцип. Творбата е полезна за преодоляването на много технически и художествени проблеми, като в конкретния случай задачата се усложнява, тъй като има партньор. При разработването с двамата ученици е желателно да се достигне до пълното уеднаквяване на артикулация, тембър на звука и най-вече интонация. Партията на втората флейта е по-трудна, тъй като интонацията в ниския регистър при учениците е по-нестабилна. Във втората част, в шестнайсетинковите пасажии е уместно да използваме някои видове щрихи с цел да олекотим технически изпълнението им. Тук е желателно да се работи за умението, да се свири без вибрато или с малко вибрато, особено в експонирането на темата на фугата. В края на частта, в такт № 46 имаме унисон в двете флейти, който е подходящ за работа върху еднаквостта на артикулация, интонация и тембър на звука. В третата част основната задача е изработване на прецизна интонация, като е желателно да се обърне внимание на местата, където двата инструмента свирят ансамблови трилери. Най-добрият начин за решаването на проблема с трилерите е движението /на трилера/ да бъде забавено и свирещите да следят визуално ръцете си.

### **3.12. Г. Ф. Телеман – Концерт за флейта, цигулка и виолончело /Трапезна музика № 1/ в ла мажор**

Тройният концерт на Телеман е подходящ като демонстрация на високо инструментално майсторство пред млади хора. След като са проследили комбинацията две флейти, флейта и цигулка, те достигат до новата конфигурация солиращи инструменти, която може да ги провокира да проявяват по-големи интереси в часовете по камерна музика. Този концерт не е подходящ за инструктивен материал във втория етап на обучение, поради техническите трудности, които се срещат в него. Със времетраенето си от над 20 минути той е проблемен откъм кондиционна точка. Оригиналът е за флейта траверсо и днес се свири на автентичен инструмент. Изпълнението на соловата флейтова партия на съвременен инструмент допълнително натоварва инструменталистите. Затова той рядко се изпълнява.

### **3.13. Франческо Верачини – Соната децима в ре минор, из цикъла 12 сонати за блок флейта и чембало**

Като естествен преход след Телеман – Соната във фа мажор, след средата на началния период на обучение давам соната от Верачини в ре минор. Бавните части и тук са подходящо средство за упражняване на броеното вибрато. Предполага се, че ученикът вече е достигнал до усвояването на началните стъпки на вибратото. Това позволява да си позволим и в бързите части да поставим пестеливо вибрато във всички четвъртини и обикновено на първата осмина при групи от две осмини, подпомогнато и с комбинация от съответния щрих в легато. Във втората част имаме много по-дълги шестнайсетинкови фрази, с различни комбинации от щрихи, трилери, използване на много смени на динамиката тип „ехо“. За първи път досега ученикът се сблъсква с чисто кондиционен проблем, където в почти сто такта няма никаква пауза.

### **3.14. Сонати за флейта и клавиър от Г. Ф. Хендел**

Сонатите на Хендел се включват плавно в обучителния процес, след като учениците са се запознали с творчеството на Телеман и Верачини.

### **3.15. Г. Ф. Хендел – Соната за флейта и клавиър в сол минор**

Сонатата е подходяща за преподаване в края на първия или началото на втория етап на обучение, в зависимост от конкретния напредък на ученика. Тоналността сол минор сблъсква ученика с използването на апликатурата за тона ми бемол.

**Първата част** е удобна като упражнение за броено вибрато, в което да бъдат редувани различни видове комбинации на тласъци. Учениците, които вече използват свободно вибрато, могат да бъдат запознати с принципите на импровизиране и украсяването на основния текст. Полезно е младият инструменталист да бъде насочен да слуша различни записи в изпълнение на старинни инструменти, за да добие реална представа за автентичното звучене и маниера, с който е желателно да се свири произведението. От гледна точка на дишането частта е ясно структурирана, местата за поемане на въздух са след края на всяка фраза.

**Втората част** е характерна с остинатния си ритъм, с две шестнайсетини и една осмина. Тук е добре да обърнем внимание на ученика как да свири този ритъм, за да се доближи максимално до бароковата трактовка. При повторението на дяловете е препоръчително да поставим допълнителна орнаментика върху основния текст. Желателно е да отчетем факта, че много фрази преминават отвъд тактовите черти и поемането на въздух става след края на всяка фраза.

**Третата част** е преходно-интермедийна: От техническа гледна точка в **четвъртата част** е налице широка употреба на диафрагмено отделяне на тоновете, изобилие от различни видове щрихи и украшения. Трудностите, с които се сблъскваме обикновено идват от бързото темпо. В дългите нотни трайности на частта може да се използва броеното вибрато.

### 3.16. Г. Ф. Хендел – Соната за флейта и клавир във фа мажор

Тази соната може да бъде включена в педагогическия процес след средата на първия период на обучение. **Първата част** е удачна като упражнение за броено вибрато, като редуваме използването на броеви тласъци в тройки, четворки, единици и комбинирането помежду им. Частта е добро упражнение и за въвеждането на допълнителни апликатурни грифове. В тактове № 31 и 32, където е налице тона ЛА от втора октава, има възможност да използваме сол диезната клапа, когато се свири ЛА /с цел звукова и интонационна стабилност/. В случай че работим с Urtext, е важно да опишем точно и местата за дишане, което ще помогне на обучаемия да визуализира началата и краищата на отделните фрази. От учениците, които са в по-напреднал стадий на овладяване на вибратото, в отделни моменти на частта може да бъде изискано да се свири с пестеливо вибрато.

**Втората част** е полезна за упражняване на диафрагмено стакато при всички осмини, което се редува със шестнайсетинкови пасажи в деташе.

Частта може да се използва за упражнение за вибрато, като броеното вибрато трябва да се постави в четвъртините /тройка/, в четвъртините с точка /4+1/ и в ритмичната фигура от осмина с две шестнайсетини /двойка/. Тук също могат да се упражняват трилери и морденти.

По отношение на **динамиката** имаме контрастни съпоставяния и стъпаловидни изграждания.

**Третата част – Сицилиана** е добър повод да запознаем ученика с характерната ритмична фигура на тази италианска музика. Тук можем също да поставим пестеливо и да упражняваме някои видове украшения.

В **Четвъртата част – Жига**, учащите се затрудняват да броят размера 12/8, който се отброява на четири. При повторението на дяловете, в зависимост от напредъка на ученика можем да усложним фактурата с различни видове украшения. Тази част често се използва като самостоятелна пиеса в по-ранния етап на първия период на обучение, поради характерната и лесна за запомняне мелодия и техническата ѝ достъпност.

### 3.17. Сонатите за флейта и чембало от Й. С. Бах

Няма сведения кога и къде са създадени сонатите за флейта и чембало. Предполага се, че вероятно са написани през Ваймарския и Кьотенския период на гения, защото в Лайпциг при прекомерната си заетост в църквата „Свети Тома“ и педагогическата си дейност, Бах създава предимно църковни творби или преработва /аранжира/, написана отпреди инструментална музика.

### 3.18. Й. С. Бах – Соната за флейта и чембало в ми бемол мажор

Тази соната е подходяща за ученици от средата на втория етап на обучение. Логично е да я дадем, след като сме преминали през по-голямата част от сонатите на Хендел. Препоръчително е, когато дойде времето да запознаем младите инструменталисти с Баховите сонати, да започнем с тази в ми бемол мажор, защото, сравнена с другите сонати на Бах, тя е технически по-достъпна и кратка. Тоналността ми бемол мажор /първа и трета част/ е неудобна и създава технически препятствия в апликатурен план, поради явяването на ми бемол и ла бемол от втора октава. Тези тонове затрудняват учениците в свиренето на пасажите. Сонатата е написана предимно в ниския регистър, като най-високият тон е ДО от трета октава. Това обстоятелство създава трудности по отношение качеството на звука в ниския регистър и интонационни проблеми в първа октава. Тук отново срещаме характерното деташе, за което вече стана въпрос в предишните творби. На този етап смятаме, че деташето, преминавайки през сонатите на Телеман, Хендел и Верачини, е в значителна степен овладяно от учениците. Но въпреки това, е желателно да обърнем отново специално внимание на работата върху него..

**В първата част** преобладава свиренето в нисък регистър. Тук ученикът е желателно да бъде насочен към работа върху качеството на тона в първа октава, която да се комбинира със съответните упражнения. Друга важна задача е изработването на двата специфични трилера върху ла бемол и ми бемол, които често затрудняват учениците, и отделянето на осмините с диафрагмено стакато, за което говорихме в разглеждането на предишните произведения. По отношение на украшенията е препоръчително да поставим трилери на всички каденционни моменти. Може да прибавим и допълнителни украшения, които старателно да изпишем в щима на ученика, за да разнообразим текста. Апликатурните проблеми срещани в тази част са повод да направим кратък коментар:

Още от средата на първия период на обучение е желателно, докато ученикът достигне съответното развитие във втория период, да му се показват, заучават и упражняват специфични грифове, които да научи успоредно с основните. Целта е коригиране на някои тонове в инструмента като ла, си, /обикновено ниски/, ре бемол от втора октава /който е винаги висок/.

В Бьом-системата, на която свирим днес, петият пръст на лявата ръка, който натиска сол-диезната клапа, се използва, само когато трябва да изсвирим тона сол-диез или в комбинация с други пръсти, за изпълнение на други тонове /например, ми бемол/. Когато свирим по Бьом-системата, тоновете ла, си и до, сол-диезната клапа не се натиска. Този минус на Бьом-системата е смятан за голям недостатък от повечето флейтисти, при преминаването им от една система към друга, защото води до влошаване на качеството на звука и интонацията. В заключение, трябва да отбележим, че е добре децата да бъдат научени, да използват сол-диезната клапа, когато свирят тоновете ла и си в дълги стойности, с цел подобряването на звука и интонацията. Подобни апликатурни корекции могат да бъдат научени и показани във втория етап на обучение и за много други произведения. Например, тонът до-диез, който е висок, може да бъде понижен чрез прибавяне в дясната ръка на четвърти, трети и втори пръст, в

зависимост колко е необходимо да понижим тона. В такт № 40 на първата част на сонатата имаме подобен случай и съответният тон е по-добре да бъде апликатурно понижен.

**Втората част** е известното сицилиано. Популярността му позволява то да бъде давано и като самостоятелна пиеса. Желателно е, да се обърне внимание и на специфичната ритмична фигура /популярна у нас с името „Амстердам“, характерна за сицилианото.

**В Третата част** /след овладяването на трудния в техническо отношение текст/ най-голямото предизвикателство са дългите шестнайсетинкови линии, където не може да се поеме въздух. Още в третия такт има повтаряне на един и същ тон в първа октава /след октавовия скок/, което затруднява учениците при звукоизвличането му. Такива места са добър повод за упражняване работата на диафрагмата и устните при трудни за звукоизличане ниски тонове, които се появяват след големи интервалови скокове.

### **3.19. Й. С. Бах – Соната за флейта и чембало в до мажор**

Сонатата в до мажор е подходяща за преподаване след средата на втория етап на обучение. Необходимо условие е учениците да са запознати с почти всички сонати от Хендел и да са преминали през Баховата соната в ми бемол мажор. Както в първата, така и във втората част има заложен сериозен технически проблем – свирене на деташе в двоен език в ниския регистър на инструмента. Предполага се, че ученикът до този момент трябва да е усвоил техниката на използване на двойния език, но ние все още не сме в състояние да знаем до каква степен е успял да преодолее уеднаквяването на сричките ТЮ и КЮ, които се редуват при използването на двойния език. Особено важно е, да се обърне внимание на изработване на сричката КЮ и да се зложат упражнения, в които да бъде свирено само с нея при употребата на език. Това се прави с цел да намалим до минимум по-ниското качество на звука, когато използваме сричката КЮ и да създадем навик в работата на езика, да се артикулира не само със сричката ТЮ, но и със сричката КЮ. Тези упражнения е желателно да бъдат правени с метроном и прогресивно да бъде увеличавана скоростта на работата на езика при редуването на двете срички. Успоредно с това, при изработването на двойния език, е добре да се обърне внимание на изговарянето на сричките. Препоръчително е, да се замени българското изговаряне на сричките с окончание Ъ с озвучаването на сричката на У или Ю, като търсим максимално отдалечаване от българския и максимално приближаване до френския изговор на съответните срички. Тук е моментът да се обърне внимание на ученика за важността и ползата от изучаването на чужди езици.

Друг важен компонент при работата с ученика върху двойния език е движението на езика да бъде сведено до минимум в устата. Необходимо е, да се избягват големи движения на езика /което е често допускана грешка/, с цел да се олекоти работата и натоварването му. При свирене на двоен език повечето ученици се изморяват бързо, тъй като несъзнателно стягат участващата в процеса мускулатура. Затова е желателно, да се работи за релаксирането на целия мускулен апарат на устата, за пълното отпускане на гърлото и да се обърне внимание на безпрепятственото провеждане на въздушната струя. Упражненията за двоен език е необходимо да бъдат неизменна



ежедневна част от самоподготовката. В **първата част** на Сонатата в до мажор, в тактове № 15-16 и 19-24 има пасаж в много бързо темпо, който се свири с двоен език. Същата техника на използване на двоен език имаме в цялата втора част. Предполага се, че ако в педагогическата работа сме преодолели всички технически препятствия свързани с двойния език, ученикът ще покрие технически сонатата, като упражни допълнително работата върху двойния език, както и изработването на перфектно деташе в ниския регистър.

В Presto се сблъскваме с употреба на диафрагмено стакато между осмините, при които има големи интервалови скокове. Тук възниква трудност при озвучаването на ниския регистър, достигайки до дългия шестнайсетинков пасаж. В него е желателно да изискаме от ученика, да го изсвири на един дъх. В последните два такта е препоръчително да провокираме учащия, да съчини собствена каденца.

**Втората част** е сложна в техническо отношение, защото се свири в двоен език. От художествена гледна точка е желателно да мислим частта на едно, като първото време да бъде подчертано, а второто и третото да бъдат по-леки.

Тук за разлика от произведенията на другите барокови композитори орнаментиката е пестелива, тъй като се смята че Й. С. Бах сам, прецизно е изписвал украшенията. Това, което можем да добавим са някои морденти и трилери. При менуетите можем да си позволим добавянето на украшения при тяхното повторение, като си служим с всички видове орнаментика /запълване на интервали, трилери, морденти/.

Смяна на щриха /един път легато, един път отделено/ във втория менует създава трудности по отношение на дишането, защото имаме дълги фрази, които трябва да свирим без въздух.

### **3.20. Й. С. Бах – Трио соната сол мажор за две флейти и басо континуо BWV 1030**

Тази соната не намира често приложение в учебните програми. Ако бъде давана, то трябва да е само за много напреднали ученици във втория етап на обучение. Поради голямата дължина и техническа трудност, може да се свирят само отделни части. Произведението е трудно в техническо отношение с непрекъснатите шестнайсетинкови пасаж в деташе, липса на места за дишане и най-вече в кондиционно отношение, защото изпълнителите трябва да свирят 14 минути без пауза.

### **3.21. Й. С. Бах – Оркестрова сюита № 2 в си минор**

Втората оркестрова сюита е произведение, подходящо за педагогическа работа с ученици от всички етапи на обучение. Нещо повече, изпълнено на продукции от няколко ученика в различна възраст то мотивира най-малките, вдъхва им увереност в собствените сили и бъдещото им израстване като инструменталисти.

**Френската увертюра** на сюитата е предизвикателство за техниката на дишане. **Ученикът** трябва да е изключително напреднал и усвоил напълно различните видове

дишане /бързината на поемане на въздух/. Тази част изисква дълбоко диафрагмено дишане. Това означава, че много преди да започне същинското соло и скокове на четвъртини или синкопирани движения, трябва да се взема по малко въздух, за да се натрупа дихателен капацитет. В последното соло, което е почти шест реда, се също се налага бързо вземане на въздух между движението на осмините. Техниката на дишане изисква такава бързина, че солистът да не излиза от темпото. Фугата е подходяща ученикът да бъде научен как стратегически да разпределя капацитета от въздух, който е поел, за да свири с качествен и богат на тембър звук, който динамично да не е силен, за да може да пести въздух. От голяма важност е да се обясни на обучаемите, как се свири деташе. В никакъв случай не допускам свиренето на тази част с двоен език, тъй като смятам, че бързината на частта е в допустимите норми на единичния език. Целта е постигане на максимално качество на звука. В дублираните фрагменти с първа цигулка, флейтата отново свири деташе. Използването на други, различни щрихи е подходящо единствено в соловите моменти.

**Рондото** е подходяща пиеса за ученици от края на началния и среден етап на обучение. От изключителна важност е на малките ученици да бъде обяснена същината и произхода на старинните барокови танци. Независимо че е танцувална музика, Й. С. Бах раздвижва гласовете полифонично, като в тактове № 16-19 е налице четиригласен контрапункт. Чудесно би било представянето на цялата сюита на ученически продукции, в които всяка от частите се изпълнява от различни ученици.

**Сарабандата** е подходяща за ученици от начален и среден етап на обучение. В този начален етап можем да си позволим използването на трилери в каденционните моменти. Частта е подходяща и като упражнение за вибрато. В средния етап на обучение усещането за тежка и лека нота в осминковите движения можем да заменим с термина аподжатура. При всяко повторение на отделните колена е препоръчително ученикът да включи орнаментиране. За разлика от малките ученици, при които използваме отделните части като самостоятелни пиеси, в средния етап на обучение е препоръчително частите от сюитата да бъдат изпълнени в комбинация от няколко ученика.

**Буре** е подходящо за ученици в края на начален и среден етап на обучение. Важно е да се обясни на учениците, че щрихът на четвъртините в тази пиеса трябва да имитира щриха спикато в щрайховите инструменти. Това означава, че всяка отделена четвъртина трябва да бъде изсвирена с отделен диафрагмен тласък.

Така получаваме нотни трайности, които са достатъчно отделени, но не са стакато. Използването на диафрагмено стакато помага за предотвратяване изсушаването на звука, като нотите са изпълнени с достатъчно красив тембър и в същото време са достатъчно кратки, за да отговорят на спецификата на стила.

**Полонез** е подходящ за ученици от края на начален и среден етап на обучение. В този танц имаме изобилие на трилери. Добре е учениците още от ранна възраст да бъдат провокирани да чуват интонационната разлика на някои тонове на флейтата, които могат да бъдат изпълнени с различна апликатура. Разликата между такива тонове е не само интонационна, но и като качество на звука /тембъра/. Такива тонове са си бемол /ла диез/, които могат да бъдат изсвирени по няколко различни начина /използване на различни грифове/. Друг такъв тон е фа диез, който можем да изсвирим

с два различни грифа. Обикновеният начин е да го изсвирим с четвъртия пръст на дясната ръка. В много голяма част от случаите, когато имаме фа диез от трета октава, за да избегнем интонационна нестабилност, употребяваме вместо четвърти – трети пръст на дясната ръка. По този начин постигаме интонационно понижаване на тона. В моята практика този гриф използвам единствено и само в трета октава, тъй като употребата на този прийом в първа и втора октава води до изключително лошо качество на звука на съответния тон. В полонеза имаме два пъти фа диез от трета октава, където препоръчвам да бъде изсвирен с трети пръст, заради интонационната стабилност. В тази пиеса на учениците е добре да бъде разяснено, че всички непресечени форшлази се изпълняват на „времето“.

При **Дубъла** е важно да се отработят местата за поемане на въздух, като те са между шестнайсетините, след легато или в края на фразата. Изучаването на техниката за дишане между шестнайсетинковите движения цели да постигнем ефекта на безшумно поемане на въздух. Това е свързано и с работата на диафрагмата – проблем, който разгледахме в свиренето на четвъртините в бурето, където също използваме техника на диафрагмено отделяне. Между диафрагмените тласъци се поема въздух. /това може образно да бъде обяснено с ефекта на отскачаща топка/. При тупането на топката имаме изкарване на въздух получен чрез диафрагмено движение. При отскачането на топката /респективно, освобождаване диафрагмения мускул/ устата се отваря бързо и се поема малко количество въздух. Тази техника на дишане може да се използва в целия дубъл.

**Менуеът** е подходящ за ученици от начален и среден етап на обучение. Той е в проста двуделна безрепризна форма. Почти всяка първа половина на такта е в легато, а втората е отделена. Тази стереотипност улеснява както ученика, така и педагога в неговата работа.

Виртуозната **Бадинера** е достъпна за напреднали ученици. Това е единствената част в сюитата, в която соловата партия не е дублирана от първи цигулки в нито една нота. Написана е в проста двуделна форма. Основен проблем е изборът на темпо, което зависи както от възможностите на ученика, така и дали пиесата ще се свири с пиано или с оркестър. При свирене с оркестър бързите темпа са много неудобни за контрабасистите в тактове № 7-9, 18, 20, 28-31, 36 и 38. Някои услужливи диригенти подпомагат солистите, като редуцират партията на контрабаса в посочените тактове, като шестнайсетиновите ноти се свирят само от виолончели. По този начин е възможно постигането на ефектно бързо темпо в тези тактове и обемна басова партия, в която контрабасът присъства осезаемо без да тежи и да дефектира с некачествен ансамбъл с виолончели.

Постигането на лекота и виртуозитет в тази част е възможно само с адекватно фразиране. Според мен тази част не е подходяща за предлагане на показан виртуозитет. Тя ще спечели, ако не се наблегне на танцувалността, а се заложи на щриховото разнообразие и интересните варианти, които могат да съпътстват повторението на дяловете.

### **3.22. К. Ф. Е. Бах /Й. С. Бах?/ – Соната в сол минор за флейта и чембало**

Тази соната се използва от средата на втория период на обучение. Поради близостта ѝ до галантния стил, тук техническите прийоми, които използваме са по-различни от сонатите на Й. С. Бах. В **първата част** предизвикателство за ученика е от такт № 29-34, където пасажът звучи ефектно, ако бъде изсвирен без поемане на въздух. Това зависи от нивото на дихателния апарат на обучаемия. Прелюдната фактура в чембалото от такт № 42-45 и от 74-82 провокира да научим ученика да изпълнява осмините с по-носен щрих. Така, на базата на заучаването на този нов щрих, ние можем да сменяме емоционалните нюанси..

**Втората част**, която е в ми бемол мажор, е трудна по отношение на дишането, вибраторото и интонацията. Текстът ни отвежда към работата над основните компоненти при свиренето на духов инструмент. Задържаните дълги тонове в размер 9/8, съдържащи се в темата, поставят на изпитание способностите на ученика да свири дълги фрази без въздух и възможността му да контролира въздушната струя, употребата на вибраторото и интонацията. Особено трудни са последните четири такта от частта, в които младият флейтист трябва изсвири тона ми бемол от втора октава. Тук възниква психологическият проблем с трудността да се свири прав тон дълго време, с липса на достатъчно въздух и интонационната нестабилност.

**Третата част** е желателно да се свири в щрих деташе. Трудността, която се срещат тук е бързото темпо.

В тактове № 43 и 103 е налице, дълго повтарящ се, един и същ тон. Въпреки това е добре тези места, както и цялата част, да се свири с единичен език. При появата на дълги нотни трайности можем да изискаме пестелива употреба на вибраторото.

### **3.23. Концерти за и с участието на флейта от Антонио Вивалди**

Вивалди създава десетки концерти за флейта и с участието на флейта. Най-известен е цикълът му от „Шест концерта за флейта и оркестър“ опус 10, издадени през 1728 г. в Амстердам от холандския издател Мишел-Шарл Льо Сен. Някои от концертите са писани още през 1710 г., други имат програмни заглавия като „Морска буря“, „Нощ“, „Щиглецът“.

### **3.24. Антонио Вивалди – Концерт за флейта и оркестър № 4 оп. X, сол мажор**

**Първата част** на концерта е подходяща за ученици в края на първия етап на обучение. Тя не е дълга и е много удачна за използване на броево вибраторо, което ученикът вече е започнал да учи. В самата тема на частта, върху четвъртината може да се направи комбинация 2 +1 тласъци. Обикновено на удар в размера 3/8 в тази част можем да поставяме по два тласъка вибраторо, което се получава в залигованите тонове, в комбинация с един тласък /2+2+1/. Тук употребата на броево вибраторо е от най-елементарния вид и е постижимо за ученик, който току що е започнал да го упражнява.

В първата част са налице четири пасажа, които затрудняват технически малките флейтисти. Първият е от такт № 54-57. Тъй като текстът се свири на едно, триолите в шестнайсетини са със скорост, която е проблемна за учениците по отношение на апликатурата. Триолният пасаж, в който има повтарящ се тон /последният тон на първата триола и е първият на втората/, трудната апликатура в комбинация с работата на езика, е допълнително препятствие за учениците.

Работата на езика трябва да е свързана с изговарянето на всяка сричка по същия начин, както се изсвирва. Обикновено учениците, които имат затруднение с артикулацията, трудно изговарят съответния пасаж с думи. Затова е препоръчително да работим системно за координация на мозъчната дейност и езика.

При изсвирването на главната тема, където се достига до тона РЕ от трета октава, обикновено възниква интонационен проблем, защото въпросният тон се повишава. Желателно е да обърнем внимание на учениците, че всички трилери се изпълняват с тона отгоре. Музикалният синтаксис изисква да има агогическо „облягане“ на всеки два такта, както и характерното „отпускане“ на второ и трето време. По отношение на динамиката тук се срещат типичната за барока стъпаловидност и барокови ефекти „ехо“.

В бароковата музика вибраторът е изразно средство, което се използва пестеливо на определени места за засилване на експресията и подчертаване на „афектни“ детайли. В този концерт с педагогическа цел преподавателят може да покаже на ученика как да го използва. Щриховото разнообразие и разгърнатата солова партия във всички регистри са другото преимущество, което прави тази музика удобна за решаване на конкретни педагогически задачи.

Кратката **втора част** се изпълнява без вибратор или с броено вибратор в зависимост от конкретните постижения на ученика в усвояването на това изразно средство. Според нивото на ученика, освен трилерите в каденционните моменти, педагогът може да включи в работата си и по-сложни украшения, които грижливо да бъдат изписани в щима.

**Третата част** /Allegro/ е наложително да преобладава **щрих** диафрагмено стакато. Всички шестнайсетини, групирани по четири в ритурнелиите, е препоръчително да са с акцентни легати на първите две и стакати на вторите две. В групите от осмина и две шестнайсетини с цел разнообразяване е препоръчително осмината да се свири стакато, а двете шестнайсетини в легато.

От техническа гледна точка тази част е по-лесна за младите флейтисти. Те я преодоляват по-бързо в сравнение с първата. Изключение прави пасажа от 39 до 42 такт. Той може да се изработи по вече споменатите по-горе начини. Щрихът, който препоръчвам като удобен за преподаване е първата шестнайсетина да бъде отделена, а останалите три да са в легато. След този пасаж следват двувременни синкопи, които затрудняват младите флейтисти в точното им изпълнение. Желателно е да изискваме дългата нота да бъде леко съкратена. В моята педагогическа практика учениците свирят целия концерт. По този начин те натрупват издръжливост и по-лесно се справят с по-дълги и тежки пиеси, с които им предстои да се сблъскат в следващия етап на

обучение. Желателно е в процеса на усвояване текстът на всички части да се научи наизуст.

### **3.25. Антонио Вивалди – Концерт за флейта и оркестър № 5 оп. X, фа мажор**

Този концерт е полезен в педагогическата практика и е подходящ като инструктивен материал в първия период на обучение. Соловата партия не е от трудните. Дори е възможен да се свири без вибрато от малки ученици, които още не са започнали да учат това изразно средство. Фактурата в първа и трета част изобилства от имитации, канони и канонически секвенции, между флейтата и оркестъра. Тази особеност подготвя учениците за свирене на полифонична музика и в ансамбъл.

Втората част запознава младите флейтисти със спецификата на италианския пасторален танц сицилиана – често срещана в музиката и на следващите векове. Изобилието на трилери в първата част създава усещане за прекрасна пролетна картина.

Концертът е в удобната тоналност фа мажор. Първата и третата част са удачни за преподаване на трилери, диафрагмено стакато, както и за запознаване на учениците с характерни барокови ритмически фигури.

### **3.26. Антонио Вивалди – Концерт за флейта и оркестър в до минор**

Концертът е подходящ за напреднали ученици от втория етап на обучение. Той е завладяващ със своята мекота, меланхоличност в оркестровите ритурнели и виртуозитет в соловите епизоди. При работа с пианист-корепетитора на ученика се дава възможност да свири оркестровите тутита и да усети контрастите, в редуването на предизвикателните в техническо отношение епизоди.

След приключването на първия етап на обучение, в който учениците вече познават концертите на Вивалди във фа мажор и сол мажор, до-минорният концерт е сериозно изпитание в техническо отношение. Първата и третата част изобилстват с трудни пасажии. Самата тоналност до минор допълнително утежнява, защото е трудна като гриф. Прието е флейтата да свири всички тутита, което е допълнително предизвикателство към издръжливостта на ученика. В цялата част на концерта имаме пресечени форшлази, на които е желателно да се обърне внимание на ученика да ги изпълни правилно.

Изобилието на пасажии в триоли е възможност да се работи за използването на постоянна въздушна струя, която е често срещан дефект сред учениците. В първата част в тактове № 49, 50 и 51 характерните „вивалдиеви“ трилери е желателно да бъдат изработени грижливо с ученика. По този начин той ще е в състояние да разбере специфичната разлика в трилерите, които се срещат в произведенията на Вивалди, Бах и Хендел. Скоростта, с която се изпълняват трилерите в концертите на Вивалди, е препоръчително да бъде по-висока от тези на другите барокови композитори. Добре е успоредно с работата над концерта да включим и съответната инструктивна литература от Тафанел и Гобер. Така значително по-бързо ще се справим с евентуалните

трудности, които често възникват в тактове № 49 и 50, заради двата трудни в грифово отношение трилери.

В този концерт органично се съчетават различни технически проблеми. От една страна са непрекъснатите пасаж в триоли и проблемите с въздушната струя, а от друга – в такт № 33 е наложително използването на двоен език, поради бързината на пасажа. Същинската и най-голямата трудност в целия концерт обаче е фрагментът от такт № 49 до 61. Първите четири такта на пасажа включват въпросните трудни трилери, за които стана дума. От такт № 53 се появяват арпежирани акорди в тридесетвторини. Грифово те създават проблеми на ученика поради голямата скорост, с която трябва да бъдат изпълнени. Тъй като първият тон от групата на трийсетворинките е една октава по-ниско в сравнение с другите три, тук винаги се чуват само високите тонове, а ниският глас се губи. Добре е при изработването на пасажа първо да обърнем внимание на ученика – да свири само първия тон от групата, който е носител на /условно/ басовата линия.

Друг проблем в този пасаж е **дишането**. След като поеме въздух между такт № 52 и 53, ученикът може да диша преди такт № 56 на тактовата черта. Препоръчително е да се опитаме да сведем дишането в този пасаж до абсолютния минимум и да поставим пред ученика предизвикателството да свири най-много с едно поемане на въздух в съответния арпеж. За повечето млади флейтисти тази задача се оказва непосилна и се налага да се диша повече от един път в пасажа. При такава ситуация дишането е добре да става само и единствено при смяна на хармонията или преди нова фраза. В никакъв случай не е препоръчително да се изпускат тонове или да се диша между тридесетвторините. Трудността на пасажа идва и от това, че съпроводът в оркестъра /пианото/ е само от един повтарящ се тон. За да се пести въздух /с цел по-дълго издържане без поемане на дъх/, пасажът може да се свири в по-тиха динамика и да се използват само контрастни съпоставяния /форте-пиано/, когато имаме повторение на един и същи мотив.

Принципът на **дишане** е същият като в първата част. Когато се налага да се поеме въздух извън начало или край на фраза, е препоръчително това да става на тактова черта, при смяна на хармонията или да се пропусне последната шестнайсетина от съответната група в такта преди поемането на въздух.

### **3.27. Антонио Вивалди – Концерт за две флейти и оркестър в до мажор**

Този концерт е удачен да се даде във втория етап на обучение след преминати произведения за две флейти без съпровод. Технически, той е достъпен за нивото на ученици от този етап, тъй като е със средна трудност и сравнително кратко времетраене /около 8 минути/. Соловите партии са равностойни, което позволява да изискаме от учениците да научат и двете партии, независимо от разпределението, което ще направим между тях.

Концертът е добра възможност учениците да направят първи опит като солисти на оркестър. В бавната част има удачни места за използване на някои видове украшения. В общи линии всички технически пасаж се свирят блоково /нота срещу нота/. Концертът не е труден от кондиционна гледна точка, защото всички части са

сравнително кратки. Нотният текст е подходящ за изработване на ансамблов щрих, техника на дишане, скоростта на трилерите и преодоляване на интонационни проблеми. Поради спецификата си, че не надвишава тона ДО от трета октава, всички пасажии са в ниския и средния регистър на инструмента.

В Концерта за две флейти и оркестър педагогът има възможност да възпитава учениците в маниера на свирене с пестеливо вибрато. Произведението е подходящо за изпълнение както от двама ученика със сходно ниво на развитие, така и в комбинация ученик – преподавател.

### **3.28. Антонио Вивалди – Концерт за флейта и цигулка в до минор RV 510**

### **3.29. Антонио Вивалди – Концерт за флейта и цигулка и оркестър в сол минор**

Концертите за флейта и цигулка в сол минор и до минор /в оригинал концерти за две цигулки и оркестър/ намират по-ограничена реализация като инструктивен материал. Както двойният концерт в до мажор, те са подходящи като първи опити за ансамброво свирене на учениците с оркестър.

Демонстрирани пред ученици от качествени солисти преподаватели, двата разглеждани концерта са вдъхновяващи и увличащи младите хора. Те са част от тенденцията за разширяване на репертоара за флейта по целия свят.

При наличието на много напреднали ученици във втория етап на обучение, двойните концерти за флейта и цигулка /за две цигулки/ в до минор и сол минор могат да се включат в учебната програма с цел, младият флейтист да се научи да партнира с щрайхов инструмент. Имитирането на щрихите и характерното звукоизвличане на цигулката е полезно както за бъдещото развитие на апарата на флейтиста, така и за неговата професионална реализация като оркестров, камерен и солов изпълнител.

Според мен всеки флейтист трябва да има богат арсенал от щрихи и изразни средства, които да са максимално близки до щрайховите инструменти и най-вече цигулката, защото тя заема мястото на флейтата като тонов обем и технически възможности в щрайх квинтета. Затова тези двойни концерти са шанс във втория етап на обучение, учениците да излязат от тясно специализираната среда на обучение.

Свиренето с цигулар е много полезно за решаването на текущи педагогически задачи, защото дава възможност на учениците да видят много от проблемите, които по обективни причини са скрити при флейтистите. Например, облягането на един тон при цигуларите се осъществява с тласък и съответна скорост на лъка. При духовите инструменти това е скорост на въздушната струя. Виждайки движението на лъка на цигуларя, ученикът флейтист много лесно и без допълнителни разяснения може да имитира, чисто интуитивно колегата си щрайхист. Това спестява много работа на педагога в час, да показва характерните облягания при трилери и подчертаване на агогически кулминации.

Същото се отнася и за големите интервалови скокове. Наблюдавайки движението на лявата ръка на цигуларя върху грифа, ученикът флейтист може чисто



визуално да фиксира разстоянията между отделните тонове. Затова смятам за смислено флейтистите още в най-ранен етап на обучение да бъдат провокирани да се учат от цигуларите и да имитират звукоизвличането им. А това е предпоставка за бъдещата им успешна професионална реализация като добри асамблисти в камерни и оркестрови състави.

### **3.30. Йоахим Кванц – Концерт за флейта и оркестър в сол мажор**

Поради големите технически предизвикателства в произведенията на Кванц те са подходящи във втория период на обучение. В моята педагогическа практика включвам сол-минорния и двата сол-мажорни концерта на Кванц. Обикновено започвам със сол-минорния, последван от сол-мажорния, след което преминавам към анализирания тук. Това градиране е необходимо поради техническите особености на концертите. Споменатите творби са подходящи за осъвършенстване на всички технически прийоми. Освен това музиката на Кванц е полезна за плавен преход при преминаване от бароковия към класическия и романтичния флейтов репертоар. В този концерт са налице сходства по отношение щрихите, артикулацията и украшенията с концертите на В. А. Моцарт. Това обстоятелство го прави полезен за отработване на технически пасажни комбинации в сол мажор, необходими за изпълнение на концерта в същата тоналност от В. А. Моцарт. Обикновено в педагогическата практика използваме първите части на концертите от Кванц, защото в тях има най-големи технически предизвикателства.

Характерно за **първата част** е изобилието от трилери, които в бързо темпо сериозно затрудняват ученика.

Въпреки напредналия етап на обучение, ако се наложи обучаемият може да бъде насочен към съответната инструктивна литература за упражнение на трилери /Тафанел и Гобер/. Другата сложност са шестнайсетиновите пасажи, които са с различни варианти на щрихи. В тях често срещаме две легато и две в стакато – модел, характерен за Моцартовите концерти. За разлика от другите барокови концерти, където липсва голямо разнообразие, в тази част се редуват почти всички комбинации от щрихи.

За концертите на Кванц е характерна показната виртуозност. Затова той си позволява да използва по-голям диапазон на инструмента, като достига до сол на трета октава. Тези обстоятелства предполагат музиката му да се свири от ученици, които са напълно овладели регистрите на инструмента.

В такт № 79 започва пасаж в шестнайсетини, който е разположен в шест такта. На това място основната трудност за младите флейтисти е, че не могат да ги издържат без поемане на въздух. В случай, че е наложително пасажът да бъде прекъснат за дишане, най-удачното място е между тактове № 81 и 82 на тактовата черта. Тук е необходимо да се използва техника за бързо поемане на въздух, за да не се нарушава метрума. Това място е сред най-трудните за учениците. Изобщо всички шестнайсетинови пасажи в цялата част са проблемни в техническо отношение заради бързото темпо и изискват сериозна техническа подготовка. За целта е наложително младите флейтисти да се инструктират /за работата си вкъщи/, да изработват всеки

отделен пасаж по различни начини със смяната на щрихите и ритмичните фигури. Препоръчително е да се използва метроном, като се започва в бавно темпо и прогресивно се увеличава скоростта.

Поради наличието на високи тонове достигащи до СОЛ на трета октава, в тази част учениците се сблъскват с интонационни проблеми във високия регистър. Желателно е да свържем решаването на интонационните трудности със съответните упражнения, които учителят да демонстрира за пълно отпускане на мускулатурата и премахване на всички стягания и напрежения при свирене във високия регистър. Даването на упражнения за свирене във високия регистър и едновременно пеене с глас също е полезно. Това се прави с цел ученикът да усети качествено отпускане на гърлото при свирене, което при най-малкото стягане води до промяна на качеството на звука и интонацията. В началото учениците се затрудняват да свирят и да пеят едновременно. Затова е добре обучаемият да упражнява високите тонове, използвайки вокалите на „А“, а не на „И“, както обикновено се случва. Целта на тези упражнения е ученикът да добие максимална лекота и свобода в използването на високия регистър и така наречения широк /окръглен/ звук, защото често наблюдаваме голямо интонационно повишаване на тоновете във високия регистър. Причините са „стягането“ на звука, което води до появяването на т.нар. „метален тембър“. В първата част на концерта на Кванц високите тонове затрудняват учениците, защото са част от шестнайсетинкови пасаж.

В такт № 117 е желателно да се композира каденца. Това е добър повод ученикът да бъде научен на основните правила как се съчинява каденца и да бъде провокиран сам да се справи със задачата. Желателно е педагогът да покаже няколко варианта, от които ученикът да си избере. След това може да се даде като домашна работа обучаемият сам да съчини друга версия, използвайки материал от концерта. Препоръчително е концертът да се научи наизуст.

В този концерт на Кванц /поради специфичния преходен стил между Барока и виенската класика/ в услуга на артикулацията можем да използваме щриха стакато. Желателно е да се обърне внимание за прецизната работа на езика. Поради стилови особености, в тази част е налице честа поява на аподжатури /редуването на „тежка“ с „лека“ нота/

Препоръчително е, когато ученикът свири концерта на Кванц с пиано или с оркестър, и свърши соловият текст, той да продължи да свири партията на първите цигулки до края на частта, както е прието в бароковата музика. В педагогическата практика често се използва само първата част или втора и трета. В настоящата работа разглеждам само първата, защото е изпълнена на концерт на 15 декември 2017 г. от ученик във втория етап на обучение.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящото изследване е опит да споделя познанията и практическата си работа върху 19 творби от 7 барокови композитори. Изследователският ми подход е от гледната точка на дългогодишен солист, педагог, камерен изпълнител и оркестрант. Далеч съм от претенциите за теоретична изчерпателност по отношение на проблематиката в темата. Напротив, надявам се този труд да провокира други по-задълбочени изследвания, които да открият нови хоризонти пред преподавателите по флейта.

Бароковата музика като инструктивна литература е подходяща за решаване на текущи педагогически задачи. Актуалното преподаване на тази материя в духа на най-новите тенденции по отношение на интерпретацията оптимизира пътя до добрите резултати и общомузикалното развитие на учениците. Това е предпоставка за качествена връзка както между средния и висш етап на музикалното образование, така и между образованието и музикално-изпълнителските институти.

Разработката в дисертационния труд се опира на съчетанието на теоретично-практическия аспект от работата на изпълнителя педагог. Направен е опит за реставрация на педагогически методи от 18 век, чрез съчетаване на съвременните методики и технологии.

Давам си сметка, че примерите в настоящото изследване не са еднакво подходящи за всички педагози, защото сред тях ще има и по-консервативни, и по-модерно мислещи. Вкусовете по отношение щрихите, фразировката, артикулацията, динамиката и агогиката винаги ще са различни и винаги ще са обект на спорове. Основният конфликт в образованието още от създаването на висшите музикални училища е необходимостта от стандартизация, чрез която обучаваните кадри да са способни да работят в музикални колективи. От друга страна, тази стандартизация убива в зародиш всеки свеж творчески импулс, който движи изкуството напред. Затова според мен бароковата музика е идеалната пресечна точка, където педагогът може едновременно да стандартизира учебния процес и в същото време да провокира творческото начало във всеки ученик. Средство за това са орнаментиката и импровизациите, чрез които всяко изпълнение на музика от 17 и 18 век става неповторимо и може да достигне до художествен резултат от висш порядък.

В настоящото изследване ползите за изпълнителя педагог са в две посоки:

1. Обогаляване на познания в различни области на музикалните науки, чрез проучване на литература от няколко епохи.
2. Освежаване на познанията относно историята на нотописа.

В заключение можем да констатираме, че конкретните задачи на труда –

1. подробен анализ на 19 барокови творби за /и с участието на/ флейта в контекста на практическите изпълнителски и педагогически проблеми и
2. провеждане на методологически анализ по изследваната проблематика, са изпълнени.

## СПРАВКА ЗА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ

1. За първи път барокова музика с участието на флейта в контекста на практическите изпълнителски и педагогически проблеми е тема акцентно изследване.
2. Художествено-творчески принос на дисертационния труд представляват концертните изпълнения на всички анализирани произведения в настоящия труд, както и записът на някои от тях от телевизионния Канал 3.  
<https://www.youtube.com/watch?v=UmpHF-FrwEk&t=308s>  
[https://www.youtube.com/watch?v=V6CgXV7oa\\_c&t=1572s](https://www.youtube.com/watch?v=V6CgXV7oa_c&t=1572s)
3. Представеният труд разглежда влиянието на бароковата музика в творчеството на композиторите от втората половина на 18 до 21 век и на съвременните стилови тенденции в изпълнението ѝ.
4. Предоставена е информация за реставрацията на барокови изразни средства в развлекателните жанрове и в творчеството на българските композитори.
5. Направен е опит от гледна точка на солиста да бъдат анализирани изпълнителски и ансамблови проблеми в интерпретацията на барокови концерти за флейта и оркестър, както и да бъдат предложени възможности за тяхното успешно преодоляване.
6. Направен е опит за представяне и осъвременяване на педагогически методи от 18 век, чрез съчетаване на актуални съвременни познания за орнаментика и импровизация.
7. За пръв път в България са изпълнени Концерт за две цигулки и оркестър RV 510 в до минор и сол минор от Антонио Вивалди във вариант за флейта и цигулка и оркестър.