

На правах рукописи

Кизиляев Александр Арнольдович

Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2017

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Гуревич Владимир Абрамович

Официальные оппоненты: **Иванов Владимир Дмитриевич**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО Московский педагогический
государственный университет,
профессор кафедры эстрадно-джазового
искусства в образовании

Попов Валерий Сергеевич
кандидат искусствоведения, профессор
Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
профессор, заведующий кафедрой
деревянных духовых и ударных инструментов.

Ведущая организация: Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова
кафедра истории музыки

Защита состоится «28» апреля 2017 г. в 16.00 часов на заседании диссертационного
совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
по адресу: 344002, г. Ростов-на Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «__» _____ 2017 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Фагот – один из основных деревянных духовых инструментов современного симфонического оркестра. Кроме того, сегодня он широко используется в сольной и ансамблевой исполнительской практике. Неповторимая индивидуальность фагота, многогранность его тембра раскрылась в произведениях таких композиторов как Л. Бетховен, Г. Берлиоз, М. Равель, П. Чайковский, И. Стравинский, Д. Шостакович. Способность фагота воплощать различные художественные образы, выражать самые разнообразные эмоции привлекает и наших современников. В своем творчестве к фаготу как сольному инструменту обращались С. Губайдулина, Ю. Каспаров, Е. Подгайц, П. Булез, Д. Уильямс и многие другие композиторы.

Популярность, востребованность фагота в музыкальной культуре зиждется на долгом пути развития инструмента и стала возможной благодаря усилиям композиторов, исполнителей и мастеров предшествующих столетий. Можно утверждать, что именно в эпоху барокко технические и выразительные возможности фагота были доведены до того уровня инструментального мастерства, который создал предпосылки для его вхождения в партитуру симфонического оркестра и бытования как сольного инструмента в XIX-XXI веках. Ярчайшим примером тому служат концерты А. Вивальди, без которых сложно себе представить репертуар современного фаготиста.

Начиная со второй половины XX века, сначала за рубежом, а затем и в России, интерес к старинной музыке неуклонно растет. Этому способствует нахождение и издание многих неизвестных ранее или забытых музыкальных произведений, научное переосмысление и углубление анализа творчества таких великих композиторов как А. Вивальди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель и др. За последние десятилетия было создано большое количество музыкальных коллективов, ориентирующихся на исполнение музыки Средневековья, Возрождения, Барокко, проводятся мастер-классы и фестивали старинной музыки, такие, например, как Международный фестиваль Earlymusic, основанный в 1998 году в Санкт-Петербурге.

Кроме того, повсеместное распространение получила идея добиться максимально правдоподобного звучания, играя старинную музыку на старинных инструментах. Именно с применением исторических инструментов, а не только с грамотной в стилевом отношении интерпретацией все чаще связывается "аутентичное исполнение". Поскольку далеко не всегда имеется возможность задействовать коллекционные, музейные инструменты, широко востребованы оказались их копии, изготовленные современными мастерами.

Следует признать, что подобная практика имеет не только сторонников, но и часто подвергается критике, как и само понятие "аутентизм" применительно к исполнению музыкальных произведений. Однако, на наш взгляд, неухающие споры по этому поводу являются одним из свидетельств повышенного интереса к данной области музыкальной культуры.

Наконец, всестороннее развитие профессионального музыканта представляется совершенно невозможным без знания истории своего инструмента. Неслучайно работы по методике преподавания и теории исполнительства содержат разделы, посвященные органо-логическим изменениям, которые претерпел тот или иной инструмент с течением времени, а также вопросам становления исполнительской культуры.

Таким образом, изучение истории фагота имеет большое значение не только с точки зрения расширения границ научного знания, но и для современной исполнительской практики, и для обучения нового поколения музыкантов.

«История изобретения фагота теряется в XVI веке. Доподлинно неизвестно – где, когда и кто предпринял первую попытку создания инструмента»¹. В результате недостатка сведений, представления о возникновении и раннем периоде бытования фагота изобилуют спорными,

¹ Леонов В. А. Теоретические основы исполнительства на фаготе (системный анализ и методология исследования компонентов исполнительского процесса) : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. - Москва, 1993. - С.7.

порой противоречивыми утверждениями. Особенно ярко эти противоречия проявляются в вопросах органологии.

Каковы были предпосылки возникновения фагота? Какие музыкальные инструменты предшествовали его созданию, какие бытовали наравне с ним? Какими факторами было обусловлено то, что из множества родственных инструментов, созданных в эпоху Ренессанса, именно фагот продолжил свое развитие? Эти и другие вопросы рассматриваются в настоящей работе.

Недостаточно изученным представляется не только непосредственно изобретение фагота, но и процесс его распространения, вхождения в музыкальную практику. Открытым остается вопрос о легитимности применения фагота в богослужении до XVII века.

Этими факторами определяется **актуальность исследования**, рассматривающего фагот в контексте исторического развития: особенности конструкции в разные временные периоды, разновидности инструмента, его распространение, формирование репертуара.

Дополнительный аспект актуальности придает наличие количественного дисбаланса между публикациями, посвященными фаготу, на иностранных европейских языках, и сравнительно немногочисленными русскоязычными изданиями на эту же тему.

Степень научной разработанности проблемы

Монография С. Я. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» (1973-1983), учебное пособие «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» (1989) Ю. А. Усова – содержат общие сведения по истории фагота. Труды В. А. Леонова, В. Н. Апатского, Р. П. Терёхина, Г. З. Ерёмкина и других отечественных авторов XX века посвящены исполнительской практике, методике обучения игре на фаготе, и лишь в малой степени касаются истории инструмента. В последние десятилетия в отечественном музыкознании появились исследования, включающие в себя круг вопросов, связанных с органологией исторических музыкальных инструментов, описанием деятельности музыкантов и музыкальных

учреждений, такие, например, как книги М. А. Сапонова «Менестрели» (2004), В. В. Березина «Музыканты королей Франции» (2013). Несмотря на то, что подобные работы содержат очень ценную информацию, фагот в данном случае не является предметом исследования, и авторы, соответственно, не ставили перед собой задачу сформировать целостную картину возникновения и развития этого инструмента.

До недавнего времени единственной отечественной работой, посвященной непосредственно истории фагота, включающей описание инструмента и разбор практики его употребления в музыкальной литературе, была брошюра С. Я. Левина «Фагот» (1983), представляющая собой научно-популярное издание «карманного» формата, содержащее сведения обзорно-общего характера. Несколько лет назад увидели свет фундаментальные труды В. С. Попова: монография «Человеческий голос фагота» (2013) и созданная на ее основе одноименная диссертация (2014). Всё же, В. С. Попов делает акцент, прежде всего, на исполнительской практике и педагогике. Истории инструмента посвящена первая глава его исследования, при этом периоде вплоть до середины XVIII века уделено несколько страниц.

Издаваемые в России специализированные журналы вносят свой вклад в расширение научного знания, в том числе по истории духовых инструментов. Так, на страницах журнала «Старинная музыка» (№ 4, 2014) был напечатан перевод (автор перевода – Березин В. В.) некоторых глав из трактата Марена Мерсенна «Всеобщая гармония», о семействе гобоев и фаготов. Однако опубликовать развернутое исследование в рамках формата периодического издания вряд ли возможно.

В зарубежной научной литературе XX века основополагающим исследованием в области истории фагота стала книга английского ученого Линдси Лэнгвилла «Фагот и контрафагот» (1965), выдержавшая несколько переизданий. Среди новейших исследований необходимо отметить книгу Джеймса Коппа «Фагот» («The Bassoon», 2012). В этой работе автору удалось собрать уникальный материал, в том числе, не вошедший в книгу Л. Лэнгвилла,

охватывающий весь период истории инструмента с момента возникновения до наших дней.

Многочисленные работы зарубежных авторов рассматривают отдельные аспекты истории фагота. Непосредственно органологии посвящены диссертации Л. Бейкер и М. Дарта. Э. Селфридж-Филд уделяет пристальное внимание практике использования фагота в Венеции, Б. Кеньон де Паскуаль и К. Крайтнер – в Испании. С. М. Дуда в своей диссертации исследует концерты Вивальди для фагота во взаимосвязи с организационной структурой венецианской Ospedale della Pietà, диссертация Р. Т. Семменса посвящена фаготу в произведениях Ж.-Б. Люлли. Интерес к изучению различных исторических инструментов, в том числе ранних представителей фаготного семейства, нашел свое отражение в исследованиях Э. Бэйнса, Ф. Галпина, Дж. Кайт-Пауэлла, Р. Даффина и других авторов.

Таким образом, если в зарубежной научной литературе подробно освещаются вопросы, связанные с историей фагота, то в отечественном музыкознании отсутствует исследование, формирующее целостную картину возникновения и становления этого инструмента. Недостаточность теоретического осмысления эволюции фагота особенно остро ощущается, когда речь идет о ранних периодах его существования. Кроме того, как в отечественной, так и в зарубежной литературе содержится довольно большое количество ошибок, неточностей, разночтений, касающихся как конструкции инструмента, так и практики его использования.

Объектом исследования стал фагот и его место в европейской музыкальной культуре.

Предмет исследования — история развития фагота с момента его возникновения до середины XVIII века, включая общие предпосылки создания инструмента, разновидности конструкции, географию распространения, акустические особенности и формирование репертуара.

Диссертация ставит своей **целью**, систематизировав имеющиеся данные, воссоздать целостную картину возникновения фэгота и его развития в эпоху барокко.

Задачи исследования:

- установление времени появления и распространения фэгота в Европе;
- изучение органонологического аспекта истории фэгота вплоть до середины XVIII века;
- сравнение конструктивных особенностей фэгота и родственных ему исторических духовых инструментов;
- выявление фэгторов, повлиявших на востребованность фэгота и сыгравших решающую роль в его развитии;
- анализ этапов формирования оркестрового, ансамблевого и сольного репертуара;
- выявление специфических особенностей эволюции исполнительства на фэготе;

Положения, выносимые на защиту:

- Решающую роль в том, что фэгот закрепился в музыкальной практике, сыграло наличие у него конического сечения U-образного воздушного канала;
- Введение в употребление термина «фэгот» применительно к музыкальному инструменту связано с изобретением Афранио дельи Альбонези;
- На раннем этапе существования фэгот не мог в полной мере заменить бомбарду ввиду особенностей своих акустических характеристик;
- Введение фэгота в музыкальную практику привело к прекращению использования инструмента под названием «дольцайна»;
- Использование композиторами эпохи барокко фэгота в своих произведениях напрямую зависело от имевшегося в их распоряжении инструментария и мастерства исполнителей;

Методологическую основу исследования составили основные положения отечественного и зарубежного музыкознания: органонология (К. Закс, Г. Кински, М. Дарт), история фэгота (Л. Лэнгвилл, Д. Копп, В. С. Попов,

С. Я. Левин), история исполнительства на духовых инструментах (С. Я. Левин, Ю. А. Усов, В. В. Березин), старинные трактаты (М. Преториус, М. Мерсенн, С. Вирдунг, Т. дельи Альбонези, И. Кванц), музыкальная эстетика (М. Н. Лобанова, В. П. Шестаков), биографии, анализ творчества выдающихся композиторов эпохи барокко (А. Швейцер, А. Дюрр, П. Барбье, С. А. Морозов, В. Д. Конен), статьи, посвященные отдельным вопросам, связанным с историей фагота, опубликованные в различных отечественных и зарубежных изданиях.

Методы исследования. В процессе исследования использовались аналитический, сравнительный, исторический методы, синтез и обобщение исторической и искусствоведческой литературы.

Научная новизна исследования заключается в целостном охвате истории фагота в исследуемый временной период:

- Впервые в отечественное искусствоведение введен значительный объем сведений из материалов зарубежных исследований, позволивший с новой степенью полноты осветить ранний период существования фагота;
- Анализируются общие предпосылки возникновения фагота, попытки создания альтернативных инструментов;
- Освещаются вопросы терминологии, связанные с названием инструмента. В частности, в диссертации впервые подробно рассмотрен вопрос этимологии названия Phagotum – инструмента, создателю которого долгое время ошибочно приписывалось изобретение фагота;
- Впервые в России представлены подробные, проиллюстрированные описания старинных инструментов, проведен анализ органо-логических особенностей, позволивших фаготу занять лидирующее положение среди деревянных духовых инструментов низкого регистра;
- На основании сопоставления исторических данных и акустических особенностей фагота делается вывод о практике его использования на раннем этапе существования;

- Впервые в русскоязычной литературе приведены биографические данные знаменитых фаготистов прошлых эпох, анализируется как широко распространенный, так и малоизвестный репертуар;

- Диссертация включает сведения, ранее не публиковавшиеся в отечественной и зарубежной музыковедческой литературе.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении представлений об истории фагота, применении комплексного подхода к рассмотрению истории духового инструмента. Результаты представленной работы могут служить основой для дальнейшего углубленного изучения истории духовых инструментов, как в целом, так и в рамках какой-либо отдельно взятой её составляющей (органология, репертуар, музыкальная практика).

Практическая значимость исследования зиждется на его обширной фактологической основе. Материалы исследования могут быть включены в учебные курсы по истории исполнительского искусства, использованы при организации мероприятий, ориентированных на аутентичное исполнение музыкальных произведений, способствовать практике создания реплик исторических инструментов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И.Герцена. Ее основные положения изложены в четырех публикациях, в том числе трех в изданиях из списка ВАК РФ.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, Библиографии (185 наименований) и двух Приложений, включающих в себя нотные примеры (10) и иллюстрации (43). Объем основного текста – 185 страниц, общий объем вместе с приложениями – 221 страница.

Основное содержание работы

Во Введении обосновывается актуальность темы, определяются степень научной разработанности проблемы, объект, предмет, цель и задачи исследования, излагаются положения на защиту, уточняются методологические основы и методы исследования, раскрывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования.

Первая глава («Начало. На пути к созданию фагота») состоит из четырех параграфов.

Круг вопросов, рассматриваемых в этой главе, с одной стороны, не затрагивает непосредственно фагот: особенности конструкции некоторых исторических музыкальных инструментов, предшественников и современников раннего фагота, география их распространения, этимология названий. С другой стороны, именно понимание общих тенденций, господствовавших в создании новых деревянных духовых в XVI веке, позволяет выявить те характерные черты, которые присущи только фаготу, отличают его от других инструментов и, в конечном счете, сыграли ключевую роль в его развитии. Одной из таких особенностей является U-образный конический канал.

В первом параграфе («Идея. U-образный канал») рассматриваются исторические деревянные духовые инструменты, в конструкции которых тем или иным образом была реализована идея U-образного канала – кортхолт, сордун, ракетт и другие. Возникновение подобной конструкции было обусловлено развитием европейской музыкальной культуры в эпоху Ренессанса и потребностью в компактном, удобном в использовании инструменте, способном извлекать звуки низкого регистра. В XVI веке появилось довольно большое количество подобных деревянных духовых инструментов – мастера стремились создавать свои творения в соответствии с духом времени, новейшими музыкальными течениями, требованиями профессионалов, запросами любителей или коллекционеров. Тем не менее, в дальнейшем разнообразный инструментарий Ренессанса, основанный, главным образом, на духовых, вышел из употребления, и из всего многообразия духовых

инструментов U-образной конструкции лишь фагот продолжил свое развитие, сохранившись до наших дней.

Отсутствие четкой терминологии, единых стандартов в изготовлении, отрывочность имеющихся сведений – все эти факторы создают существенные трудности в изучении исторических музыкальных инструментов. Данные, изложенные в первом параграфе диссертации, позволяют сделать следующие выводы:

Во-первых, достоверные сведения о существовании различных инструментов с U-образным каналом появляются во второй половине XVI века, и разумно предположить, что наиболее активные опыты по их созданию начались лишь на одно-два десятилетия ранее.

Во-вторых, каналы создаваемых инструментов имели цилиндрическое сечение (исключение составляют только два предполагаемых доппиони, однако в них единый U-образный канал не образуется). Апертура цилиндрического канала позволяет извлекать звуки более низкого регистра, то есть в большей степени соответствует решению той задачи, которую ставили перед собой мастера, создавая U-образную конструкцию. Однако цилиндрический канал имеет и весьма существенный недостаток, по сравнению с коническим – значительно меньший диапазон, ввиду невозможности октавного передувания. По всей видимости, именно этот недостаток имел решающее значение и привел к отказу от использования созданных инструментов.

Второй параграф («Бомбарда»)² посвящен инструменту, относящемуся к семейству шалмеев³, и считающемуся непосредственным предком фагота, ввиду наличия наибольшего количества совпадающих классификационных признаков. Крестовые походы способствовали проникновению культурных традиций Востока в Западную Европу. Этот синтез отразился и на музыкальном инструментарии, в результате чего шалмей получил повсеместное распространение и пользовался широкой популярностью. Однако дальнейшее

² Фр. *bombarde*; ит. *bombarda*; нем. *Bomhart, Bombart, Pommer*.

³ Фр. *Chalemie*; ит. *Celimela*; англ. *Shawm*; нем. *Schalmei*.

развитие европейской музыкальной культуры требовало расширения имеющихся возможностей и возникновения новых инструментов.

Появившаяся в средневековье альтовая бомбарда, как и другие музыкальные инструменты, развивалась затем путем добавления в свое семейство инструментов все большего размера. В результате к началу XVII века насчитывалось не менее шести или семи разновидностей бомбарды, а ее басовые модификации достигали огромных размеров.

Тем не менее, использование размеров больших, чем альт, было редкостью до 1500 года, а басовые инструменты начали появляться лишь в начале XVI века. Возникновение же самого большого представителя семейства – гросс-бас-поммера – относится приблизительно к середине XVI века. Таким образом, с хронологической точки зрения, наиболее громоздкие представители семейства бомбард, альтернативой которым должен был служить фагот, продолжали конструировать и использовать уже после изобретения последнего.

Кроме того, популярность шалмеев способствовала тому, что мастера применяли при их создании различные конструкционные решения, не ограничиваясь лишь увеличением размера. Это привело к появлению инструментов, имеющих весьма существенные отличия (Nicolo, Дольцайна).

В третьем параграфе («Дольцайна») анализируются сведения, имеющиеся на сегодняшний день относительно одной из таких разновидностей шалмея. Дольцайна – деревянный духовой музыкальный инструмент, неоднократно упомянутый в литературных источниках позднего средневековья и Ренессанса, из чего можно сделать вывод о её популярности. Несмотря на эту популярность, происхождение инструмента, его конструкция и сфера применения долгое время оставались загадкой для музыкальных историков. Причиной тому послужило многообразие вариантов названия, отсутствие сохранившихся экземпляров и четко идентифицируемых изображений.

В теоретических трудах дольцайна впервые была описана Йоханесом Тинкторисом (Johannes Tinctoris, ок.1435-1511), затем Лудовико Цаккони (Ludovico Zacconi, 1555 – 1627). Ни Михаэль Преториус (Michael Praetorius,

1571-1621), ни Марен Мерсенн (Marin Mersenne, 1588-1648) в своих трактатах уже не упоминают о дольцаине.

На протяжении XX столетия зарубежные ученые (К. Закс, Г. Кински, Б. Клитц, Э. Бэйнс) выдвигали различные теории относительно этого загадочного инструмента. И лишь на рубеже XX-XXI веков, в результате археологической находки получила подтверждение гипотеза, что дольцаина – разновидность шалмея с цилиндрическим сечением воздушного канала.

Сходство терминов «дольцаина» (dolzaina, dolzaine, dulcina) и «дульциан» (dulcian) неоднократно приводило к путанице в изучении истории фагота. Поэтому, чтобы избежать ложных выводов, необходимо иметь четкое представление, о каком именно из этих инструментов идет речь.

Кроме того, поскольку единственное русскоязычное описание дольцаины, которое удалось обнаружить автору настоящей работы – статья Р. Л. Поспеловой в энциклопедии «Музыкальные инструменты»⁴ – не содержит результатов исследований, проведенных западными учеными (Г. Майерс, Ч. Фостер) в последние десятилетия, сведения, изложенные в данном параграфе, представляют интерес не только с точки зрения истории фагота, но и восполняют существующий пробел в отечественной инструментоведческой литературе.

Четвертый параграф («Phagotum») посвящен инструменту, создателю которого – итальянскому канонику Афранио дельи Альбонези – долгое время ошибочно приписывалось изобретение фагота. Конструкция этого необычного инструмента на сегодняшний день достаточно хорошо известна, благодаря имеющемуся описанию, сделанному племянником изобретателя Тезео Амброджио дельи Альбонези, и трудам ученых (Л. Лэнгвилл, Ф. Галпин), выявивших принципиальные различия между Phagotum'ом и фаготом. Однако происхождение названия – Phagotum – до сих пор является поводом для дискуссий.

⁴ Поспелова Р. Л. Дольцаина // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». / Под ред. М. В. Есиповой. М.: «Дека-ВС», 2008. С. 200–201.

Сопоставляя ранее не публиковавшиеся сведения, содержащиеся в первоисточнике – трактате Т. А. дельи Альбонези – с исследованиями лингвистов XX-XXI веков (Р. Бекес, Х. Фриск), автор диссертации выявляет этимологическую связь названия Phagotum с понятием Бог. Данная взаимосвязь вполне оправдана и с логической точки зрения, поскольку Phagotum был задуман, прежде всего, как инструмент, достойный воспеть хвалу Господу. Кроме того, тот факт, что Phagotum создавался как совершенно уникальный для своего времени инструмент, ставит под сомнение возможность использования для его наименования латинизированного названия другого музыкального инструмента.

Таким образом, анализируя материалы, представленные в первой главе настоящей работы, автор приходит к выводу, что фагот является первым и единственным в рассматриваемый период инструментом, U-образная конструкция которого имела коническое сечение воздушного канала, а наиболее вероятным временным отрезком его возникновения следует считать вторую четверть XVI века.

Во второй главе («Ранний фагот») исследуются различные аспекты бытования ранних представителей фаготного семейства – разнообразие конструкций, акустические особенности, география распространения и время появления первых сведений о фаготе в различных странах, функциональное предназначение и возможные причины популярности фагота среди профессиональных музыкантов. При этом под обозначением «ранний фагот» подразумевается инструмент, предшествовавший появившемуся во второй половине XVII века «барочному фаготу», состоявшему из четырех колен.

Первый параграф («Терминология») помещен в начало второй главы, поскольку именно с этого момента мы переходим к исследованию непосредственно инструментов фаготного семейства. Данный параграф освещает вопросы, которые в первую очередь встают перед исследователями при анализе исторических документов. Каждое из четырех наименований раннего фагота – фагот, бассун, кёртоль, дульциан – в XVI-XVII веках могло

использоваться для обозначения другого музыкального инструмента, не имеющего отношения к фаготному семейству – бомбарда, дольцайна, тромбон и др.

Автор настоящей работы критически оценивает попытки рассматривать дульциан (в тех случаях, когда речь идет об инструменте U-образной конструкции) как инструмент, отличный от раннего фагота, поскольку до сих пор не было представлено каких-либо веских аргументов, подтверждающих подобную точку зрения.

Отмечается также, что термин «хорист-фагот», достаточно часто употреблявшийся по отношению к раннему фаготу, неправомерно расценивать как непосредственное указание на функциональное предназначение инструмента. Термин «хорист» (chorist) служил для обозначения высоты настройки, и мог употребляться по отношению к различным инструментам. Кроме того, в эпоху барокко произошли существенные изменения в представлении о строе и настройке музыкальных инструментов, в результате чего строй «хорист» не всегда являлся удобным для вокалистов. В конечном итоге под термином «хорист-фагот» стали подразумевать фаготы старого образца, в противоположность новым французским инструментам, появившимся во второй половине XVII века.

Во втором параграфе («Конструкция») приводятся описания некоторых сохранившихся экземпляров ранних фаготов, позволяющие составить представление о разнообразии их конструкций. В частности, существование инструментов, состоявших из двух и даже трех колен, подтверждает ошибочность трактовки термина дульциан как используемого для обозначения только тех инструментов, которые сделаны из цельного куска древесины.

Особое внимание в данном разделе уделено критике явно ложных представлений о конструкции ранних фаготов, имеющих место в работах как зарубежных, так и отечественных авторов (Дж. Копп, С. Я. Левин). Причины данных ошибок понятны – они обусловлены сложностью работы с историческими документами. В этой связи представляется тем более важным

выявить противоречия между результатами исследований и текстом первоисточника.

Третий параграф («Акустические особенности») призван выделить те акустические характеристики фэгота, которые отличали его от других деревянных духовых рассматриваемого периода и, в конечном итоге, сыграли решающую роль в развитии инструмента, его функциональном предназначении, передаваемых им художественных образах.

Одной из таких особенностей является коническое сечение воздушного канала, позволяющее использовать октавное передувание. В XVI веке человечество еще не обладало теоретическими знаниями по поводу влияния сечения воздушного канала на формирование гармоник, и фэгот оказался единственным деревянным духовым инструментом U-образной конструкции, обладавшим достаточной шириной диапазона.

Узкая мензура, облегчая процесс передувания, одновременно делала звучание инструмента более матовым. Относительно небольшой диаметр раструба в сочетании с характеристикой направленности звука, обусловленной U-образным строением, придавал фэготу мягкость тембра, не свойственную прямым инструментам, таким как бомбарда. Наличие же у некоторых экземпляров перфорированной заглушки на раструбе (*gedackt*) оказывало дополнительное смягчающее воздействие на тембр инструмента в крайних регистрах.

В четвертом параграфе («Распространение фэгота») рассматриваются этапы на пути развития, в результате которых фэгот занял прочное место в музыкальной практике. Точных сведений о стране происхождения фэгота на сегодняшний день нет. Имеющиеся данные позволяют лишь утверждать, что с момента появления первых четких подтверждений существования фэгота он очень быстро, за одно-два десятилетия получил признание во всех европейских странах. Даже в тех случаях, когда отсутствуют документальные подтверждения использования фэгота в XVI веке при том или ином европейском дворе (например, во Франции, в Ферраре), выводы о его

применении можно сделать основываясь на тесных родственных связях между европейскими монархами, их соперничестве между собой, стремлении подтвердить легитимность своей власти при помощи искусств, в том числе музыки.

Меценатство европейских государей служило примером и для их подданных. Торговля титулами и званиями, изменение экономической ситуации способствовали увеличению количества представителей «благородного сословия» за счет выходцев из семей успешных торговцев, предпринимателей, банкиров. Следуя тенденциям времени, они создавали внушительные коллекции музыкальных инструментов. В качестве примера в диссертации использованы сведения о коллекции Фуггеров, включавшей в общей сложности тринадцать фаготов.

Повышение спроса на музыкальные инструменты в свою очередь способствовало расширению их производства. Отдельное внимание в настоящей работе уделено семье Бассано, представители которой являются наиболее ранними производителями дульцианов, среди известных на сегодняшний день мастеров.

XVI век характеризуется также взрывным темпом роста профессионального музицирования. Магистраты повсеместно вводят практику найма менестрелей на постоянной основе, профессия музыканта становится престижной, приносящей стабильный доход. Образуются музыкальные династии, создаются гильдии, объединяющие профессиональных музыкантов. На основе сведений, изложенных в диссертации, можно утверждать, что к концу XVI века фагот становится непременным участником городских ансамблей в Германии, Италии, Испании, Англии, Нидерландах. Кроме того, в работе приводятся редкие данные о биографиях первых фаготистов-виртуозов – Филиппа ван Ранста, Бартоломе де Сельма-и-Салаверде, Джованни Сансони и др.

Пятый параграф («Фагот в церкви») уделяет отдельное внимание вопросу применения фагота в богослужении. По поводу использования

музыкальных инструментов в церкви существуют противоречивые данные. С одной стороны, известно, что орган и духовые поддерживали приходской хор. С другой стороны, имеются многочисленные документальные свидетельства того, что священнослужители выступали против использования музыкальных инструментов в церкви.

Введению музыкальных инструментов в церковные службы во многом способствовали европейские монархи, не желавшие отказываться от музыкального сопровождения своего появления, где бы то ни было, в том числе и в церкви. Даже в Англии, где пуританские настроения были достаточно сильны, Генрих VIII и Елизавета I поощряли использование в богослужении не только хоровой, но и инструментальной музыки.

Конечно, после Реформации последователи Жана Кальвина и Ульриха Цвингли отказались от использования в службах любых инструментов, включая орган, однако и в лютеранских, и в католических церквях инструментальная музыкальная практика сохранилась.

Исходя из представленных в работе исторических свидетельств, можно говорить о том, что негативное отношение к инструментальной музыке в церкви зачастую было спровоцировано самими музыкантами, их не всегда пристойным поведением и низким профессиональным уровнем. Тем не менее, высшие церковные чины, безусловно, отдавали себе отчет в ценности музыки для привлечения паствы и укрепления авторитета церкви. В результате получила распространение практика создания церковных ансамблей, существовавших на постоянной основе. При этом фаготу придавалось особое значение. Он участвовал не только в поддержке хора, но и сопровождал солиста, обеспечивая стабильность интонации. Благодаря своей компактности фагот стал незаменимым участником ритуальных процессий. На севере Испании практика использования фагота предшествовала привлечению в церкви более многочисленных ансамблей.

Важную роль в развитии европейской музыкальной культуры сыграло создание духового оркестра при соборе Святого Марка в Венеции. Некоторые

из служивших в этом оркестре фаготистов, среди которых особенно выделяется Джованни Сансони, впоследствии переехали в другие европейские города, неся с собой венецианские традиции инструментальной виртуозности.

Осознание священнослужителями той значительной роли, которую музыкальные инструменты играли в церковной службе, привело к тому, что они стали широко применяться на территории Латинской Америки, способствуя обращению аборигенов в христианскую веру. Таким образом, фагот стал одним из первых европейских инструментов, распространившихся в Западном полушарии. Исходя из имеющихся данных, можно говорить о том, что в Мексике фагот пользовался популярностью уже к концу XVI века.

В шестом параграфе («Причины популярности фэгота»), подводя промежуточные итоги, автор разделяет высказываемое отечественными исследователями (В. С. Попов, С. Я. Левин) предположение, что идея создания фэгота могла быть реализована одновременно мастерами разных стран, независимо друг от друга. Отмечается возросшая в XVI веке потребность в духовом инструменте низкого регистра, выделяются те преимущества фэгота перед другими инструментами, которые, по мнению автора, сыграли решающую роль в его развитии.

Основываясь на ранее изложенном материале – времени возникновения и распространения фэгота, особенностях его конструкции, технических возможностях, акустических характеристиках, новых тенденциях в создании деревянных духовых инструментов, обусловленных общим развитием европейской музыкальной культуры, потребностях профессиональных музыкантов – автор выдвигает гипотезу, суть которой сводится к тому, что фагот не мог в полной мере заменить бомбарду, являющуюся с точки зрения принятой на сегодняшний день классификации наиболее близким его предшественником. Однако возникновение фэгота, по всей вероятности, вывело из употребления другую разновидность шалмея – некогда весьма популярную дольцайну. Она утратила своё практическое значение, а

пришедший ей на смену фагот, возможно, унаследовал от неё указание на относительную мягкость звучания в одном из своих названий – дульциан.

Третья глава («Фагот в эпоху барокко») посвящена важнейшему периоду в истории развития фагота и состоит из двух параграфов.

В первом параграфе («Барочный фагот») анализируются те кардинальные изменения, которые произошли в конструкции фагота во второй половине XVII столетия.

Инструмент был разделен на четыре колена, что позволило мастерам применять сложные формы сверления воздушного канала, такие как обратноконическое сечение раструба, или ступенчатое расширение, через последовательность цилиндрических отрезков. В результате исполнителям стало легче управлять нижним регистром, общее звучание инструмента стало более матовым. Эс удлинился, малое колено стало существенно короче басового, инструмент стал звучать ниже. Были добавлены клапана, сначала си-бемольный, затем соль-диезный, расширился диапазон.

Фаготы нового образца повсеместно стали именовать «французскими», в противоположность старым, «немецким» фаготам. Парадоксальность ситуации заключается в том, что документальные подтверждения существования новых инструментов во Франции появляются значительно позднее, чем в других странах. В диссертации подробно разбираются те факты, на основании которых можно с высокой степенью вероятности утверждать, что новый, «барочный фагот» был создан именно французскими мастерами.

Несмотря на различия в деталях конструкции фаготов, изготовленных в разных странах, мастерам эпохи барокко удалось создать классический образец инструмента, служащий основой при производстве фаготов и в наши дни.

Второй параграф («Фагот в произведениях композиторов эпохи барокко») рассматривает этапы эволюционного пути, который прошел фагот в период барокко с точки зрения развития репертуара – оркестрового, ансамблевого, сольного.

Наиболее ранним известным музыкальным произведением, в котором было обозначено участие фагота, является пятая интермедия к комедии Джироламо Баргалли «Паломница» (*La Pellegrina*), в которой фагот, вместе с тромбонами, корнетами и дольцайной, участвовал в ансамбле, сопровождавшем хор матросов, празднующих свою победу над Арионом.

Один из самых влиятельных музыкантов своего времени, Джованни Габриели, безусловно, использовал фагот, входивший в состав оркестра Сан-Марко, при исполнении своих сочинений, однако на рубеже XVI-XVII веков композиторы редко указывали конкретные инструменты для исполнения той или иной партии.

В творчестве другого выдающегося композитора того периода – Клаудио Монтеверди, на протяжении тридцати лет занимавшего пост капельмейстера собора Сан-Марко – фагот не сыграл какой-либо заметной роли. Вообще, в течение XVII- начала XVIII века в оркестре Сан-Марко приоритет смещается в сторону струнных инструментов, духовые же, в том числе фагот, утрачивают былое значение.

Тем не менее, в это же время фагот становится непременным участником различных ансамблей. Одной из характерных черт венецианской трио-сонаты в первой половине XVII века становится сочетание двух скрипок и фагота. Для такого состава писали Бьяджо Марини, Габриель Успер, Дарио Кастелло и другие композиторы.

В целом, конечно, партия фагота в этих ранних произведениях еще очень примитивна. Исключением являются сонаты Дарио Кастелло. Сам будучи духовиком, он указывал для каких инструментов предназначена та или иная партия, особое внимание уделяя именно духовым – фаготу, тромбону. Из двадцати девяти сонат, вошедших в два сборника его произведений, девять – с участием фагота. Д. Кастелло был одним из первых композиторов эпохи барокко, который использовал привычные для нас темповые обозначения (*adagio*, *allegro*, *presto*), указывал нюансировку, выписывал нотами орнаментику. Сонаты Д. Кастелло были достаточно трудны даже для

профессиональных музыкантов, современников Кастелло, тем не менее, пользовались большой популярностью и неоднократно переиздавались, в том числе за пределами Италии.

Венеция в то время являлась одним из наиболее значимых центров музыкальной культуры, и влияние её традиций распространялось во многие европейские страны. Особая любовь к фаготу отмечена в творчестве ученика Джованни Габриели Генриха Шютца. В своих произведениях Г. Шютц писал самостоятельные партии для трех, даже пяти фаготов. При этом, поскольку зачастую создание музыкальных произведений было приурочено к определенному событию, очевидно, что Г. Шютц рассчитывал на исполнение своих сочинений совершенно определенным составом. Будучи капельмейстером в Дрездене, Г. Шютц посылал певчих для обучения к фаготисту Джованни Сансони, покинувшему Венецию и служившему при Австрийском дворе.

Фаготисты-виртуозы внесли особый вклад в формирование сольного фаготного репертуара, раскрытие технических возможностей инструмента. Самым ранним сольным сочинением для фагота является изданная в 1638 году фантазия Бартоломе де Сельма-и-Салаверде. Это произведение особенно примечательно тем, что в нем использован уникальный для того времени диапазон, вниз до си-бемоль контроктавы. Клапан си-бемоль появился на фаготах значительно позже, во второй половине XVII века, из чего следует, что Бартоломе де Сельма-и-Салаверде играл на каком-то особенном инструменте. В 1645 году другой фаготист-виртуоз, Джованни Антонио Бертоли, издал девять сонат для сольного фагота и басса континуо. По-видимому, это самый ранний сборник, полностью состоящий из сольных сонат для какого-либо одного конкретного инструмента. Немецкий фаготист и композитор Филипп Фридрих Бёдекер является автором первого программного сочинения для фагота – сонаты «Монахиня» (*La Monica*), опубликованной в 1651 году.

Первое появление фагота в опере наиболее часто связывается с сочинением Антонио Чести «Золотое яблоко», хотя высказываются и другие

версии по этому поводу («Смерть Орфея» Стефано Ланди; «Зелевих» Зигмунда Теофила Штадена). И всё же, наиболее значимая роль во второй половине XVII века и использовании в театральном оркестре духовых инструментов принадлежит Жану Батисту Люлли. Его излюбленное «пасторальное» трио – два гобоя и фагот – в дальнейшем включали в свои сочинения многие композиторы (Г. Пёрселл, А. Скарлатти и др.). Кроме того, в постановках Люлли фагот становился непосредственным участником сценического действия.

Особое значение в формировании фаготного репертуара эпохи барокко имеет творчество Антонио Вивальди. Написанные им концерты для фагота (тридцать девять, два не окончены), составляют неотъемлемую часть концертных программ современных фаготистов. На примере некоторых концертов (№1 (La notte, RV 501); №6 (RV 484); №13 (RV 477); №29 (RV 492); №37 (RV 494)) в работе рассматривается вклад А. Вивальди в развитие жанра сольного инструментального концерта.

На сегодняшний день нет единого мнения по поводу того, чем обусловлено такое внушительное количество концертов, написанных А. Вивальди для фагота. Один из них (№ 11, RV 496) посвящен графу Морцину, другой (№ 24, RV 502) – венецианскому фаготисту Джузеппе Бианкарди. В капелле графа Морцина, по-видимому, профессиональный уровень фаготистов был очень высок, и произведения для фагота писали многие композиторы, служившие при этом европейском дворе – Иоганн Фридрих Фаш, Антонин Райхенауэр, Франтишек Йиранек. Возможность же того, что А. Вивальди предназначал свои фаготовые концерты для исполнения воспитанницами венецианской Оспедале делла Пьета остается темой, открытой для дальнейших исследований.

Иоганн Себастьян Бах напротив, не оставил после себя сольных сочинений для фагота. Анализ произведений И. С. Баха показывает, что партия фагота резко выделяется по своей значимости и технической сложности в тех случаях, когда И. С. Бах мог рассчитывать на исполнение своих сочинений

музыкантами достаточно высокого уровня, и с использованием новых, более совершенных инструментов французского образца. К таким сочинениям относятся произведения Веймарских лет, или же, например, Месса си минор (BWV 232), две части которой – Kyrie и Gloria – были приложены к прошению о назначении придворным композитором в Дрездене. Таким образом, И. С. Бах, вполне вероятно, не писал сольных сочинений для фагота по той причине, что в его окружении редко оказывались фаготисты, способные эти произведения исполнить.

Среди других немецких композиторов, оказавших влияние на развитие фаготного репертуара, отмечено творчество Р. Кайзера и Г. Ф. Телемана.

В Англии к фаготу в своем творчестве часто обращаются Г. Ф. Гендель, И. Э. Галлиард, Л. Мерчи и другие композиторы.

Во Франции со второй четверти XVIII века получает развитие новый стиль, названный «галантным» или рококо, одним из ярких представителей которого является Жозеф Боден де Буамортье. Перу этого композитора принадлежит, вероятно, первое французское сочинение в жанре сольного концерта для духового инструмента – фагота (концерт № 6, ор.26). В данном произведении автор указал возможность исполнения на различных инструментах – фаготе, виолончели, виоле, что являлось обычной практикой в то время. Однако три года спустя был опубликован концерт, написанный Буамортье именно для фагота (№4, ор. 37).

Жан-Филипп Рамо в своих оперных партитурах также придает фаготу большое значение, используя максимально возможный диапазон инструмента.

В Заключении подводится общий итог исследования.

Возникновение фагота было обусловлено общими тенденциями в развитии европейской музыкальной культуры. Одним из ключевых отличий фагота от других деревянных духовых инструментов U-образной конструкции, созданных в XVI веке, явилось коническое сечение воздушного канала.

Особенности конструкции позволили фаготу быстро занять лидирующие позиции среди деревянных духовых инструментов низкого регистра.

Неуклонный рост популярности способствовал тому, что уже к концу XVI века фагот получил распространение не только по всей Европе, но и перебрался за океан.

Позднее Возрождение выводит фагот на новый уровень: он используется в практике салонного музицирования, становится неотъемлемым участником городских торжеств, сопровождает дворцовые церемонии и религиозные процессии, звучит во время богослужения в крупнейших храмах, таких как венецианский собор Сан-Марко.

Эпоха барокко также сыграла чрезвычайно важную роль в истории фাগота. Благодаря усилиям барочных мастеров фагот приобрел новые технические возможности, улучшились его звуковые качества. Преобразования в конструкции, рост исполнительского мастерства, в свою очередь, дали возможность ставить перед фাগотом новые идейно-эстетические, художественные задачи. Особое место занимает фагот в творчестве таких великих композиторов как Г. Ф. Телеман, Г. Ф. Гендель, А. Вивальди. В результате, в эпоху барокко сформировался обширный концертный репертуар, который, выдержав испытание временем, занял видное место в программах современных исполнителей.

Примененный в настоящей работе комплексный подход позволил выявить взаимосвязь между общими тенденциями в европейской музыкальной культуре, совершенствованием конструкции инструмента, ростом исполнительского мастерства и творчеством выдающихся композиторов прошлого. Это, в свою очередь, дает возможность использовать полученные результаты для дальнейшего детального изучения отдельных аспектов эволюции фাগота – органо-логического, исторического, музыкально-теоретического.

Публикации по теме, использованные в тексте диссертации

В журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий ВАК:

1. Кизиляев А. А. Phagotum (об этимологии названия) / А. А. Кизиляев. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 6. Ч. 2. – С. 94-98. (0.5 усл. печ. л.).

2. Кизиляев А. А. Необыкновенные духовые инструменты эпохи позднего ренессанса / А. А. Кизиляев. // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 4-7 (46). – С. 29-33. (0.5 усл. печ. л.).

3. Кизиляев А. А. Загадочная дольцайна / А. А. Кизиляев. // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2016. – № 20.– С. 251-259. (0.52 усл. печ. л.).

Другие издания:

4. Кизиляев А.А. Фагот в творчестве композиторов эпохи барокко / А. А. Кизиляев – СПб, СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017 – 58 с. (3.37 усл. печ. л.).