



УДК 788.8 : 78.034

*Александр Пастухов*

**ФАГОТ В ЭПОХУ БАРОККО:  
ОРГАНОЛОГИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ  
АСПЕКТЫ**

**Пастухов О. В. Фагот в эпоху Барокко: органо­логич­ний і вико­нав­ський аспекти.** Статтю присвячено питанням взаємодії конструктивної еволюції інструмента і розвитку виконавства на фаготі в епоху Барокко. На основі узагальнення наявної історичної та наукової інформації надано коротку характеристику стану композиторської та виконавської практики епохи Барокко, пов'язаної з музикою для фагота. Виявлено взаємозв'язок між еволюцією конструкції інструмента XVI–XVII ст., його новими технічними і виразними можливостями, та сплеском уваги до виконавства на фаготі. Взаємозалежність органо­логич­ного і вико­нав­ського аспектів фаготної практики в епоху Барокко в силу багатовекторності набуває системного і взаємообумовленого характеру.

**Ключові слова:** Барокко, фагот, конструктивна еволюція, виконавство на фаготі, фаготний репертуар.

**Пастухов А. В. Фагот в эпоху Барокко: органо­логич­еский и испол­нительский аспекты.** Статья посвящена вопросам взаимодействия кон­



структивної еволюції інструмента і розвитку виконавства на фаготі в епоху Бароко. На основі обобщення існуючої історичної та наукової інформації дана коротка характеристика стану композиторської та виконавської практики епохи Бароко, пов'язаної з музикою для фагота. Виявлена взаємозв'язок між еволюцією конструкції інструмента XVI–XVII ст., його новими технічними та виразними можливостями, і всплеском інтересу до виконавства на фаготі. Взаємозалежність органологічного та виконавського аспектів фаготної практики в епоху Бароко в силу багатовекторності набуває системний і взаємообумовлюючий характер.

**Ключові слова:** Бароко, фагот, конструктивна еволюція, виконавство на фаготі, фаготний репертуар.

**Pastukhov A. V. Bassoon in the Baroque era: organological and performance aspects.** The article deals with the interaction of the constructive evolution of the instrument and the development of bassoon performance in the Baroque era.

The aesthetics of the musical baroque is associated with the search for new expressive means, realization of which could be ensured by new instruments with eloquent, rich, expressive sound. One of such instruments is bassoon; it was during the Baroque era when the bassoon took its shape and the sound image we know today. Thanks to technical evolution the instrument acquired new artistic capabilities and new sound quality. A new repertoire was formed; bassoon became the “hero” of such instrumental genres as sonata and concerto, it was firmly fixed in the score of the symphony orchestra.

The **purpose** of the article is to reveal the interconnection between the constructive evolution of the instrument and the development of bassoon performance in the Baroque era.

The **object** of research is bassoon performance in the Baroque era.

The **subject of research** is the Baroque bassoon in the organological and performance aspects.

In music science, there are a number of studies devoted to wind instruments, the most significant of which are works of G. Abadzhyan, V. Apatsky L. Belenov, V. Berezin, V. Bogdanov, N. Volkov, V. Gromchenko, Yu. Dolzhikov, V. Lebedev, V. Popov, I. Pushchikov, Yu Usov, and A. Kiziliyev. There are works which focus on the bassoon, its history, expressive and technical capabilities (G. Abadzhyan,



V. Apatsky, V. Bubnovich, N. Karaulovsky, S. Levin, V. Leonov, V. Popov, V. Star-ko, Anthony Baines). There are numerous scientific publications of international brass performers associations, such as the International Double Reed Society, the Australian double reed community, the British double reed community, the Japan bassoon society, the Finnish double reed community.

Around the middle of the 17th century, fundamental changes occurred in the construction of the bassoon. They were caused by the need to regulate the overall tuning system of the instrument in such a way that it could participate in joint music-making with other instruments, as well as by the desire to make the instrument more portable.

If we follow the general way of wind instruments improvement, we will see that at the turn of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries the most characteristic of its tendencies is the aspiration to chromaticize. At the turn of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries, in the process of bassoon chromaticization as the result of complication of composer's creativity, fundamental changes were made in the design of the instrument: new "chromatic" holes and valves, as well as fork fingering appeared. It was all connected with the formation of certain musical and aesthetic needs and developed along with them.

So, the evolution of the bassoon in the Baroque era led to such qualitative changes in the sound of the instrument as:

- softness of the tone;
- pitch control;
- expansion of the working range;
- great power of sound;
- ease of playing the instrument.

The above-mentioned factors entailed fundamental changes in the composers' attitude towards the instrument. The bassoon enters a more complex functional level in the works of various music genres (interlude to the comedy "La Pellegrina" by Girolamo Bargalia, "Sacrae symphoniae" by Giovanni Gabrieli, "Messa a 4 voci et Salmi" by C. Monteverdi, "Fantasy for basso continuo" by Bartolome de Selma-i-Salaverde, sonata "La monica" by Philip Friedrich Bodekher, nine sonatas for solo bassoon and basso continuo by Giovanni Antonio Bertoli, sonata for two bassoons by Philipp Friedrich Buchner, opera "Il pomo d'oro" by Antonio Cesti, singspiel "Seelewig" by Sigmund Theophil Staden).

The role of Antonio Vivaldi in the formation of the concerto, including concerto for bassoon, is difficult to overestimate, and thirty-nine Vivaldi concertos



for bassoon are evidence of that. The creative work of Antonio Vivaldi affected Johann Sebastian Bach, who wrote bassoon parts in his works of different genres. George Philippe Telemann, Bach's contemporary, is known for a large number of pieces with bassoon parts.

**Methods** Interconnection of organological and performance methods due to their multi-vector nature acquires a systemic character, requiring a complex study.

**Conclusions** Constructive changes resulted in the arrival of the bassoon to a new timbre, figurative-intonational, genre, and performance level. Meanwhile, there is a linear rather than reciprocal relationship between the above mentioned levels.

On the one hand, there is a direct dependence in the evolution of bassoon performance: new constructive features – technical capabilities of the instrument – more individual timbre character – new expressive possibilities – solo parts – solo pieces. On the other hand, all this creates new requirements both for the performer and for the instrument, which brings the situation back to the need for further search.

The results of this research can be used in further studies devoted to the history and theory of bassoon performance in the historical, organological and genre-stylistic directions.

**Key words:** baroque, bassoon, constructive evolution, bassoon performance, bassoon repertoire.

Барокко по праву считается ведущим стилем европейского музыкального искусства XVII века. Характерными чертами музыкального Барокко были монументальность, интонационная выразительность, драматизм, выражение сильных аффектов. Это обусловило интерес к инструментам, обладающим выразительным, насыщенным, экспрессивным звучанием. Одним из таких инструментов стал фагот; именно в эпоху Барокко он приобрел ту конструкцию и тот звуковой образ, которые известны нам сегодня. Благодаря технической эволюции инструмент получил новые художественные возможности и новое качество звучания, изменившее отношение композиторов и слушателей к фаготу. Формируется новый фаготный репертуар; фагот становится «героем» таких инструментальных жанров, как соната и концерт, прочно закрепляется в партитуре симфонического оркестра.



Взаимосвязь между конструктивными изменениями и новыми выразительными возможностями инструмента, с одной стороны, очевидна, с другой стороны, настолько многогранна и взаимообусловлена, что требует отдельного изучения, как тематически направленного (органологический, исполнительский, интерпретологический аспекты), так и контекстного.

**Цель** статьи – выявить взаимосвязь конструктивной эволюции инструмента и развития исполнительства на фаготе в эпоху Барокко. **Объект** исследования – исполнительство на фаготе. **Предмет** – фагот в эпоху Барокко в органологическом и исполнительском аспектах.

В отечественной музыкальной науке существует ряд исследований разных лет, посвящённых духовым инструментам, наиболее значимыми из которых представляются труды Г. Абаджяна, В. Апатского, Л. Беленова, В. Березина, В. Богданова, Н. Волкова, В. Громченко, Ю. Должикова, В. Лебедева, В. Попова, И. Пушечникова, Ю. Усова, А. Кизиляева. Кроме того, появляются работы, где объектом научного внимания становится собственно фагот, его история, выразительные и технические возможности (Г. Абаджян, В. Апатский, В. Бубнович, Н. Карауловский, С. Левин, В. Леонов, В. Попов, В. Старко). Стоит отметить многочисленные научные публикации международных ассоциаций исполнителей на духовых инструментах, таких как International double reed society, Australian double reed society, British double reed society, Japan bassoon society, Finnish double reed society. Ряд исследований посвящены фаготу в эпоху Барокко, в частности, следует отметить диссертацию А. Кизиляева [5] и монографию Anthony Vaines [10]. В то же время взаимосвязь между органологическим аспектом в истории развития фаготного исполнительства в эпоху Барокко с новыми интонационными возможностями и новым тембровым амплуа инструмента, которая обусловила новые жанрово-стилевые условия применения фагота, освещена недостаточно системно.

История фагота насчитывает более четырехсот лет. Напомним, что он появился в 20–30-х гг. XVI столетия в результате реконструкции старинной бомбарды, которая представляла собой деревянную трубу длиной до трех метров, в силу чего была непомерно тяжелой для исполнителя. Главная проблема состояла в том, что трость не вкладыва-



лась прямо в губы, как у нынешних гобоев и фаготов, а помещалась в особой капсуле, в которую музыкант дул через отверстие так, что сама трубка мундштука вибрировала. Поэтому качество звука меньше всего зависело от музыканта и достигнуть тонкой, выразительной игры было невозможно.

Около середины XVII столетия в конструкции инструмента произошли существенные изменения, вследствие которых он стал разбираться, как и сегодня, на четыре части: крыло (или малое колено), сапог (или двойное колено), большое колено и раструб. По сравнению с сильным и грубым звуком бомбарды, звук нового инструмента стал мягким и приятным, за что получил название «дульциан», что значит «нежный» (активно использовался в период 1550 и до 1700 гг.). Такое преобразование звука произошло, по-видимому, не только вследствие изменения формы бомбарды, но и в результате другого способа звукоизвлечения. «Дульциан» унаследовал от бомбарды шесть-восемь игровых отверстий, один или два клапана (для нижних звуков фа и ре), двойную трость (такой же формы, но несколько уменьшенного размера). Изобретатели отказались от чашеобразного мундштука – теперь исполнитель непосредственно касался трости губами. Это смягчило тембр инструмента и дало возможность играющему управлять силой звука, тембром, выразительностью и интонацией. Причинами подобных изменений явилась потребность регулировать общий строй инструмента с тем, чтобы он смог участвовать в совместном музицировании с другими инструментами, а также стремление сделать инструмент более портативным. «Дульциан» и фагот долгое время существовали.

Изобретение фагота не привело к исчезновению инструментов, породивших его, так как он в то время был еще весьма далек от совершенства. По этой причине бомбарды (и другие разновидности инструмента, например, померы), бытовали вплоть до XVIII столетия наряду с фаготом (как шалмей – наряду с гобоем). Несовершенством фагота того времени объясняется и существование в течение долгого времени не одного инструмента, а целого семейства фаготов.

Если проследить общий путь совершенствования духового инструмента, то на рубеже XVII–XVIII столетий наиболее характерной



его тенденцией является стремление к хроматизации. Известно, что во второй половине XVI столетия происходили важные изменения в области конструкции духовых инструментов. На рубеже XVI–XVII столетий в процессе хроматизации фагота, связанной с усложнением композиторского творчества, происходят принципиальные изменения в конструкции: появляются новые, «хроматические» отверстия и клапаны, возникает вилочная аппликатура. Этому способствовал и расширявшийся опыт создателей музыкальных инструментов, которые учитывали, что повышение и понижение звука зависит не только от местоположения отверстия (ближе к эсу – звук выше, дальше от эса – ниже), но и от диаметра отверстия и толщины стенки ствола.

Усовершенствование механизма духовых инструментов, в том числе фагота, оказалось процессом достаточно длительным и сложным. Оно было связано в конечном счете с формированием определенных музыкально-эстетических потребностей и развивалось вслед за ними. Этот процесс продолжается и в наше время. Появление первых хроматических клапанов было только началом поисков [7, с. 12].

Суммируя известные нам факты [3; 4; 5; 6; 7; 9], можно сказать, что эволюция фагота в эпоху Барокко привела к качественным изменениям звучания инструмента, таким как:

- мягкость тембра;
- управление звуковысотной интонацией;
- расширение рабочего диапазона;
- большая сила звука;
- удобство исполнения на инструменте.

Вышеперечисленные факторы повлекли за собой принципиальные изменения в отношении композиторов к инструменту. Фагот выходит на более сложный функциональный уровень в произведениях различных музыкальных жанров.

В то же время, новые технические, темброво-акустические и образно-семантические возможности инструмента, реализованные в широкой жанровой палитре, влекли за собой как новые композиторские решения, так и необходимость дальнейшего совершенствования инструмента, поисков новых звучаний, количественное и качественное расширение репертуара, а также рост числа исполнителей на фаготе.



Наиболее ранние сочинения, в которых было обозначено использование фагота – это интермедия к комедии Джироламо Баргалли «Паломница» (*La Pellegrina*) и «Священные симфонии» («*Sacrae symphoniae*») Джованни Габриели. Фагот входил в состав оркестра венецианского собора Сан-Марко, где служил капельмейстером на протяжении тридцати лет, с 1613 года до своей смерти, Клаудио Монтеверди. Как пишет Ю. А. Усов, Принципиально новый подход к выразительным возможностям оркестра, к пониманию его особой роли в драматургии оперы сделали Монтеверди величайшим новатором в области оркестра [9]. Тем не менее, фагот, по мнению исследователей, в творчестве К. Монтеверди не играл какой-либо заметной роли. Известным произведением композитора, в котором обозначено участие этого инструмента, является мотет «*Laetatus sum*», вошедший в посмертное издание под названием «Месса для 4 голосов и Псалмы» («*Messa a 4 voci et Salmi*»). Младший современник К. Монтеверди, Генрих Шютц (*Heinrich Schütz*, 1585–1672), также тесно связанный с собором Сан-Марко как ученик Джованни Габриели, напротив, уделял фаготам достаточно много внимания. Генрих Шютц «следовал стилю Габриели как в выборе, так и в способе обращения с инструментами. Cornetti, тромбоны и фаготы употребляются в большом количестве, как и в работах Габриели [5, с. 129].

Огромный вклад в развитие фаготного репертуара, раскрытие технических возможностей инструмента внесли композиторы-фаготисты: Бартоломе де Сельма-и-Салаверде – «Фантазия для фагота соло», Филипп Фридрих Бёдекер – Соната «*La monica*» (Монахиня), Джовани Антонио Бертоли – девять сонат для сольного фагота и basso continuo (самый ранний сборник, полностью состоящий из сольных сонат для какого-либо одного конкретного инструмента). Немецкий композитор Филипп Фридрих Бухнер (*Philipp Friedrich Buchner*) опубликовал в 1662 году сборник сонат, включающий сонату для двух фаготов.

По поводу того, когда фагот впервые был использован в опере, единого мнения на сегодняшний день нет. Наиболее часто в этой связи упоминается опера Антонио Чести (*Antonio Cesti*, 1623–1669) «Золотое яблоко» («*Il pomo d'oro*»). Л. Лэнгвилл, называя в качестве





примера первого употребления фагота в опере сочинение А. Чести, обращает внимание на вступление (*Symphonia*) в первом сохранившемся немецком зингшпиле «Зелевих» Зигмунда Теофила Штадена (*Sigmund Theophil Staden*, 1607–1655), в котором использованы три бомбарды или фагота.

Анализ научной литературы, посвященной истории развития духовых инструментов в эпоху Барокко, позволяет утверждать, что проникновение в инструментальную музыку вокальных традиций и танцевального начала, совершенствование конструкции, позволившее более полно раскрыть возможности инструментов, возросшая роль в оркестровой партитуре – факторы, которые оказали существенное влияние на становление культуры исполнительства на духовых инструментах, в том числе и на фаготе. Рождение в Италии жанров *concerto grosso* и сольного концерта выводит инструментальное исполнительство первой половины XVIII века на новый уровень развития. И хотя возникновение сольного концерта связано, прежде всего, со скрипкой, виртуозное начало сказывается и на сочинениях для духовых инструментов. Роль Антонио Вивальди в формировании концерта, в том числе для фагота, трудно переоценить, и тридцать девять концертов Вивальди для фагота являются тому подтверждением.

Концертам Вивальди для фагота присущи характерные для барочного концерта черты. Подвижные части, обрамляющие лирическую середину, формирующие устойчивую трехчастную структуру, построенную по принципу «быстро-медленно-быстро». Чередование *solo* и *tutti*, ставшее неотъемлемым признаком концертного *Allegro*, создаёт контраст, противостояние, и, в то же время, согласование усилий солирующего и аккомпанирующего голосов. Влияние Антонио Вивальди сказалось и на творчестве Иоганна Себастьяна Баха. Трио менуэта Бранденбургского концерта № 1 (BWV 1046) исполняют два гобоя и фагот. Это сочетание, прочно закрепившееся в музыкальной литературе со времен Люлли, использовано Бахом и в первой оркестровой Сюите (BWV 1066). Из духовых инструментов лишь два гобоя и фагот добавлены к струнным в этом произведении. Четвертая Сюита (BWV 1069) по своей фактуре более насыщена, помимо деревянных духовых, оркестр включает трубы и литавры. Во втором Бур-



ре именно фаготу Бах поручает вести мелодическую линию. Несмотря на внимание Баха к концертам Вивальди, сольные произведения для фагота великого немецкого композитора не дошли до наших дней. Знаменитый современник Баха, Георг Филипп Телеман (1681–1767) за свою долгую жизнь написал огромное количество сочинений: соната f-moll, несколько концертов для фагота и других солирующих инструментов (флейта, гобой, рекордер), многочисленные произведения с участием фагота для камерного состава [5, с. 129].

**Выводы.** Барокко относится к числу тех эпох в истории развития музыкального искусства, которые ознаменованы качественными изменениями в музыкальном мышлении, музыкальном языке, жанровой системе. Данные новаторства обусловлены различными факторами, одним из которых, наименее разработанным в музыкальной науке, является органологический. Подобная ситуация характерна для многих инструментов, одним из самых показательных в этом отношении является фагот. Именно конструктивные изменения повлекли за собой выход фагота на новый уровень – тембровый, образно-интонационный, жанровый, исполнительский. При этом между перечисленными уровнями действует не линейная, а взаимобратная связь.

С одной стороны, прослеживается прямая зависимость в эволюции фаготного исполнительства: новые конструктивные особенности – технические возможности инструмента – более индивидуальный тембровый облик – новые выразительные возможности – сольные партии – сольные произведения. С другой стороны, все это порождает новые требования как к исполнителю, так и к инструменту, что, в свою очередь, возвращает ситуацию к необходимости дальнейших поисков в тех областях, которые отражены выше.

Таким образом, взаимосвязь органологического и исполнительского аспектов фаготной практики в эпоху Барокко в силу многовековости приобретает системный характер, требующий комплексного исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В. Н. Апатский. — К. : Задруга, 2010. — 320 с.*



2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В. Н. Апатский. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.
3. Апатский В. Н. Фагот от А до Я : учебное пособие / В. Н. Апатский — К. : ТОВ «Лазурит-Поліграф», 2017. — 520 с.
4. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст. : Монографія / В. О. Богданов. — Харків : Основа, 2000. — 344 с.
5. Кизилев А. А. Возникновение фагота и его развитие в эпоху Барокко : Дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Кизилев Александр Арнольдович ; РГПУ им. А. И. Герцена. — Спб., 2017. — 221 с.
6. Левин С. Я. Фагот / С. Я. Левин. — М. : Музгиз, 1963. — 64 с. — (Музыкальные инструменты).
7. Попов В. С. Человеческий голос фагота / В. С. Попов. — М. : Музыка, 2013. — 352 с.
8. Старко В. Г. Фаготе мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : Дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Старко Володимир Григорович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Л., 2014. — 200 с.
9. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Усов Юрий Алексеевич ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1979. — 41 с.
10. Baines A. *Woodwind instruments and their history* [Текст] / A. Baines. — New York : W. W. Norton, 1957. — 382 p.
11. Baker L. *A History of the Physical Development of the Bassoon*. M. A. thesis / L. Baker. — Sacramento : California State University, 1971. — 112 p.
12. Dart M. *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities* : Ph. D thesis : 1, 2 Vol. / M. Dart. — London Metropolitan University, 2011. — 567 p.

#### REFERENCES

1. Apatskiy V. N. (2010) *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva : uchebnoye posobiye* [History of wind music and performing art : Tutorial]. — Kiev : Zadruga (in Ukraine).



2. Apatskiy V. N. (2006) *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-Ljvivispolnytel'skogo iskusstva : Uchebnoie posobiye [Fundamentals of theory and methodology of wind music and performing arts : Tutorial]*. — Kiev (in Ukraine).
3. Apatskiy V. N. (2017) *Fahot ot A do Ya : uchebnoe posobyie [Bassoon from A to Z : Tutorial]*. — Kiev : Lazurit-Poligraph (in Ukraine).
4. Bohdanov V. O. (2000) *Istoriya dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrayiny vid naydavnishykh chasiv do pochatku XX st. : Monohrafiya [History of Wind Music Art of Ukraine from ancient times to the early 20<sup>th</sup> century. : Monograph]*. — Kharkiv : Osnova (in Ukraine).
5. Kzylyayev A. A. (2017) *Vozniknoveniye fahota i ego razvitiye v epokhu barokko [The origin of bassoon and its development in the Baroque era]*. (Ph. D Thesis). — Sankt-Peterburg : Rosiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Gertsena).
6. Levin S. Ya. (1963) *Fahot [Fahot Bassoon]*. *Muzykal'nye instrumenty [Musical instruments]*. — Moskva : Muzgiz. — 64 p.
7. Popov V. S. (2013) *Chelovecheskiy holos fahota [Human Voice of the Bassoon]*. — M : Moskva (in Russia).
8. Starko V. H. (2014) *Fahotove mystetstvo v Ukrayini: heneza, suchasnyi stan, shliakhy rozvytku [Bassoon art in Ukraine: genesis, current state, ways of development]* (Ph. D Thesis). — Ljviv : Ljvjvisjka nacionaljnaja muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka.
9. Usov Yu. A. (1979) *Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovyykh instrumentakh [History of foreign performance on wind instruments]*. (Ph. D Thesis). — Moscow : Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo.
10. Baines A. *Woodwind instruments and their history / A. Baines*. — New York : W. W. Norton, 1957. — 382 p.
11. Baker L. *A History of the Physical Development of the Bassoon*. M. A. thesis / L. Baker. — Sacramento : California State University, 1971. — 112 p.
12. Dart M. *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities : Ph. D thesis : 1, 2 Vol. / M. Dart*. — London Metropolitan University, 2011. — 567 p.