

*На правах рукописи*

**ПОПОВ Валерий Сергеевич**

**ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС ФАГОТА**

**Инструмент и его история, проблемы  
педагогики и исполнительства**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва — 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Сорокина Елена Геннадьевна**

Официальные оппоненты: **Леонов Василий Анатольевич**  
Заслуженный артист РФ,  
доктор искусствоведения, профессор  
ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова»,  
профессор кафедры духовых и ударных инструментов

**Хвоина Ольга Борисовна**  
кандидат искусствоведения, доцент  
НОУ ВПО «Гуманитарный институт телевидения и радиовещания имени М. А. Литовчина», заведующая кафедрой звукорежиссуры и музыкального искусства

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Корсакова»

Защита состоится 25 сентября 2014 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « » мая 2014 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

## **I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ**

### **Актуальность темы исследования**

Пятисотлетняя история развития фагота в Европе сопровождалась многочисленными публикациями, отражавшими практически насущные требования к инструменту со стороны исполнителей, композиторов, производителей и слушателей. Печатались трактаты о конструкции инструмента, его музыкальных достоинствах, его месте в жизни европейского общества, приводились описания его производства, пути его усовершенствования, способы обращения с ним, методика обучения на нём, возможности инструмента сыграть те или иные музыкальные тексты, различные приёмы исполнения; публиковались списки мастеров и исполнителей, фаготу даже посвящали стихи. В течение XVII — XX веков на Западе было издано более сотни «школ игры на фаготе». Фаготисты делились своими личными открытиями, составляли таблицы аппликатур.

Иная ситуация сложилась в России, где фагот появился более трёхсот лет назад. До сих пор в отечественной музыкальной науке отсутствует исследование, в котором бы систематизированно и полно излагались знания о фаготе, его подробной конструкции, ремесленных работах по уходу за инструментом и изготовлению трости; давалось бы практическое руководство для овладения искусством игры на нём с учётом современных требований и достижений в производстве инструментов, начиная от первых шагов и кончая профессиональным уровнем; предлагалась более или менее последовательно изложенная история фагота, в том числе его бытование в России. Нет специальных исследований о поведении инструмента при резкой смене климатических, температурных условий, степени влажности воздуха, непривычной акустике, то есть при таких внешних обстоятельствах, когда фагот может быть не в состоянии выполнять свои функции частично или даже полностью. В России за весь XX век вышло всего два учебника для подготовки фаготистов: «Школа игры на фаготе» Р. П. Терёхина (М., Музгиз, 1954) и «Методика первоначального обучения игре на фаготе» Г. З. Ерёмкина

(М., Музгиз, 1963), материал которых за истекшие шестьдесят лет нуждается в некоторых обновлениях. В них, в частности, не отражён опыт концертирующего исполнителя, работающего с новыми модификациями фagота, выпущенными производителями в последние двадцать лет.

Приходится с сожалением констатировать, что на русском языке о фagоте до сих пор не издано ни одного основательного труда, подробно излагающего хотя бы часть спектра знаний о фagоте, накопленных европейцами за пятьсот лет. Настоящая диссертация призвана восполнить этот существенный пробел в отечественной науке и обобщить фундаментальные знания о фagоте, учитывая современные достижения, в чем и состоит **актуальность данной работы.**

**Объектом** настоящего диссертационного исследования является деревянный духовой инструмент с двойной тростью — фagот. **Предметом исследования** выступают: история возникновения инструмента на Западе и в России, конструкция фagота и технология обращения с ним, начальное обучение игре на фagоте и ранняя специализация, основы исполнительской техники, специфика сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства, психология концертного исполнителя, партия фagота в оркестровых сочинениях П. И. Чайковского, произведениях из сольного и ансамблевого фagотного репертуара.

**Материалом исследования** послужили западные и отечественные источники по истории и теории исполнительства на фagоте, учебные пособия и «школы», а также собственные методические и практические разработки автора диссертации, накопленные за время пятидесятилетней работы в качестве исполнителя и педагога. Материалами аналитических очерков второй части работы стали нотные издания симфонических произведений П. И. Чайковского, сочинений для фagота А. Вивальди, А. Кожелуха, О. В. Мирошникова, И. Пауэра, С. А. Губайдулиной, М. И. Глинки.

## **Цель и задачи исследования**

Основная **цель** диссертации — разработать всестороннее практическое руководство для исполнителя на фаготе, представляющее собой совокупность многих разнообразных умений, знаний и навыков, необходимых для овладения профессией.

Конкретные **задачи исследования** сводятся к следующим пунктам:

- представить подробный очерк истории фагота на основе материалов английских, немецких, советских и российских исследователей;
- последовательно изложить технологию инструмента и особенности его эксплуатации, описать его современную конструкцию, дать практические рекомендации по подготовке инструмента к работе, изготовлению тростей, охарактеризовать основные функции инструмента и его художественные возможности;
- изложить процесс обучения игре на фаготе на разных этапах музыкального образования, уделив особое внимание проблеме ранней специализации;
- описать подготовку организма исполнителя к занятиям на инструменте;
- подробно изложить практические приёмы исполнительства на фаготе — от атаки до многообразных штрихов, в том числе, из разряда новых;
- ввести в научный оборот сочинения из сольного репертуара фаготистов, ранее не рассмотренные в литературе, а также провести целостный анализ партии фагота в оркестровых сочинениях П. И. Чайковского.

Ввиду широты рассматриваемой темы в работе применен комплексный **метод исследования**, сочетающий в себе сравнительно-исторический, источниковедческий, учебно-методический, технологический и аналитический подходы к изучаемому материалу.

## **Положения, выносимые на защиту**

1. В мировой литературе о фаготе до сих пор остаются неизученными некоторые вопросы: полноценно изложенная история фагота в Европе и России, «русский фагот», зависимость инструмента от внешних обстоятельств (климатические и температурные условия, влажность воздуха, непривычная акустика). Отсутствуют актуальные отечественные учебные пособия, учитывающие последние модификации инструмента.
2. При обучении игре на фаготе важна и необходима ранняя специализация. Распространенные альтернативные практики (начало с занятий на блок-флейте, фаготе малого размера, занятия на трости без инструмента) неэффективны и способны нанести вред.
3. Изучение технологии инструмента, владение ремеслом изготовления трости являются обязательным звеном в профессии исполнителя на фаготе для достижения верного звукоизвлечения и нужного художественного эффекта.
4. Чистая атака и правильная постановка амбушюра являются важнейшими критериями качества звука, определяющими профессионализм исполнителя.
5. Профессиональное владение инструментом не исчерпывается практическими навыками, но требует постоянной аналитической работы в отношении нотного текста, акустики помещения, проблем динамики, равновесия и взаимовлияния инструментов в ансамбле, которые можно осмыслить и разрешить, лишь понимая природу противоречия и гармонии различных инструментов в оркестре и лишь осознавая место каждого в партитуре.
6. Целостный анализ партии фагота в симфониях П. И. Чайковского позволяет проследить её художественную логику, учесть все возможные трудности в ансамбле с другими инструментами оркестра и в контакте с дирижёром.

## Научная новизна

Настоящая диссертация является первым отечественным исследованием о фаготе, в котором подробно рассмотрены основные аспекты указанной темы с исторической, учебно-методической и аналитической точек зрения. Впервые в русскоязычной литературе очерчена история фагота на базе зарубежных исследований, показаны пути развития французской и немецкой систем фагота, совершенно разных по характеру, конструкции и функции; дана сравнительно целостная картина существования фагота в России. Впервые в отечественном музыкознании подробно изложена техника и технология работы с фаготом, показана зависимость звучания не только от умений исполнителя, но и от конструктивных возможностей инструмента, даны подробные практические рекомендации по изготовлению тростей и их эксплуатации в различных акустических, климатических условиях, с учетом требований разных дирижеров. Впервые детально освещена проблема ранней специализации при обучении игре на фаготе. Впервые подробно описана физиология атакирования на фаготе в зависимости от конструкции музыкальной фразы и инструментального сочетания; раскрыты способы создания твёрдой и мягкой атаки с привлечением фонетики русской речи; описан процесс работы амбушюра при звукоизвлечении различного характера, при исполнении различных штрихов. Впервые в России описаны новые приёмы исполнения на фаготе: *glissando*, *frullato*, *multisound*, *bisbigliando*, *slap*, двойная трель. В диссертации впервые освещена проблема взаимоотношений исполнителя и оркестра, психологическое состояние исполнителя на сцене. Наконец, в предлагаемой работе впервые в мировой литературе о фаготе представлен целостный анализ фаготной партии в симфонических произведениях П. И. Чайковского, а также в сочинениях из сольного репертуара фаготистов, некоторые из которых введены в научный оборот впервые (например, *Duo-sonata* С. А. Губайдулиной).

## **Практическая значимость работы**

Основные положения диссертации могут быть использованы в качестве учебно-методического пособия для специальных классов фагота высших, средних и начальных музыкальных учебных заведений, а также для исполнителей в их ежедневных практических занятиях, сольных или ансамблевых репетициях. Материал работы может также послужить основой для последующих исследований, посвященных изучению истории и теории исполнительского искусства.

## **Апробация работы**

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории 1 октября 2013 года, получила положительную оценку и была рекомендована к защите. Основные положения диссертации изложены автором в 34 печатных публикациях, список которых приводится в конце автореферата.

## **Структура работы**

Диссертация состоит из Введения, двух частей из восьми глав и Приложения. Библиография насчитывает 121 источник, из них 74 издания на русском языке и 47 на иностранных языках.

## **II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во *Введении* автор обосновывает актуальность обращения к указанной теме в качестве объекта научного исследования, формулирует проблематику диссертации, рассматривает степень разработанности темы в зарубежных и отечественных источниках, излагает цель и задачи диссертации, ее научную новизну.

**Первая часть** работы «**Искусство овладения фаготом**» состоит из четырех глав. **Глава 1** посвящена краткой истории фагота и его бытованию в Западной Европе и России с XVI по XX век. Точно неизвестно, когда и где появился фагот, был ли он изобретён или развивался постепенно; эволюционировал ли от примитивной модели к более совершенной, или в

каждом новом инструменте соединялись качества нескольких его предшественников. В начале XVI века среди инструментов с двойной тростью существовал огромный басовый поммер, корпус которого неизвестному автору пришло в голову разделить на две части и сложить их вместе («сломать и связать»). Итальянцы называли инструмент «fagotto» («вязанка», «связка»), что отразило принципиальную новизну в его конструкции в отличие от французского названия «basson», обозначающего лишь низкий регистр инструмента. Среди предшественников и родственных фаготу инструментов можно назвать бомбарду, поммер, дульциан, басон, кёртоль, бассун, сервелат, бахон. В начале XVII века инструменты семейства фаготов были описаны М. Преториусом: Diskant-Fagott (Dulzian) и Alt-Fagott без клапанов, с десятью и восемью звуковыми отверстиями соответственно, а также Tenor-Fagott, Chorist-Fagott и Doppel-Fagott с двумя клапанами и восемью отверстиями. В других источниках того времени указаны более восьмидесяти разновидностей духовых с двойной тростью, отличных по размерам и звучанию. Известно также о существовании в XVII — XVIII веках леворучных фаготов и дульцианов. Тогда же из разных родственных инструментов постепенно формируется фагот современного типа: приобретаются новые отверстия, клапаны, его конус становится более точным, увеличивается диапазон.

Первоначальной функцией инструментов фаготного семейства было исполнение basso continuo. Первыми сочинениями, написанными специально для фагота соло считаются «Фантазии» Б. де Сельма-и-Салаверде (1580-1640) и соната «La Monica» (1651) Ф. Ф. Бёдеккера. XVIII век дал солистам-виртуозам обширную и разнообразную литературу: концерты для фагота с оркестром, в том числе двойные и тройные, камерные ансамбли разных составов, сочинения для фагота и basso continuo. Наиболее значительными произведениями являются 39 концертов для фагота и струнного оркестра А. Вивальди, чьи виртуозные пассажи позволяют судить о высочайшем уровне исполнителей и технических возможностях инструмента того

времени. Стоит отметить и два Концерта для фагота с оркестром И. Х. Баха (Es-dur и B-dur), а также Концерт для фагота с оркестром KV 191 В. А. Моцарта.

В XIX веке самую значительную роль в создании современного фагота сыграл К. Альменредер (1786–1843), обобщивший опыт своих коллег и сделавший революционные усовершенствования в конструкции фагота. Совместно с А. Геккелем Альменредер создал собственную мануфактуру, по сей день являющуюся лидером производства немецких фаготов. Французский фагот получил своё завершение позже немецкого (в середине XIX века) и отличается от последнего по тембру и конструкции (в первую очередь, у него более узкая мензура канала ствола). Он лучше приспособлен к исполнению дизных тональностей, нот высокого регистра, отчётливости дикции, штрихов, что даёт преимущество в мелкой технике. Фагот немецкой системы конструктивно более удобен в бемольных тональностях, разнообразнее по динамике, богаче по тембру.

Отдельный интерес представляет история фагота в России, где он появился в XVIII веке в составе ансамбля духовых для целей военного ведомства и застольных увеселений. До сих пор мифом остается так называемый «русский фагот» с металлическим мундштуком вместо трости, который, согласно источникам, был в употреблении у музыкантов-кавалергардов. Экземпляр XVIII века не дошел до наших дней, однако в каталоге «Геккеля» он значится. До середины XIX века инструменты выписывались из Германии; затем до 1914 года производились на фабрике Ю. Г. Циммермана. После революции фаготы для профессиональных оркестров закупали у фирмы «Геккель» (до 1938 года), в послевоенное время — у «Адлера», «Хюллера», «Мённинга». С 1975 года стали доступны дорогостоящие инструменты фирм «Шрайбер» и «Пюхнер».

В XIX веке появилось множество дивертисментов, вариаций на темы популярных опер; возросла роль фагота в симфонической и оперной музыке, особенно в сочинениях Дж. Верди, Г. Доницетти, Г. Берлиоза,

М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. Лучшей демонстрацией использования фагота в оркестре XIX века являются симфонии Л. ван Бетховена. Это своего рода энциклопедия возможностей данного инструмента: октавные стаккатные эпизоды, слияние тембра фагота с любыми инструментами оркестра, его соло, виртуозные пассажи в предельных темпах, красота его кантиленных фраз. В XX веке новые возможности фагота открыли Д. Д. Шостакович, А. Г. Шнитке, Э. В. Денисов, С. А. Губайдулина, А. Жоливе, А. Томази, Э. Вила-Лобос и др.

**Главы 2, 3 и 4** составляют учебно-методический блок диссертации, в котором последовательно излагаются этапы освоения инструмента в художественном и техническом плане. **Глава 2** посвящена проблеме ранней специализации исполнителя на фаготе. Здесь рассматривается вопрос о необходимости обучения ребенка игре сразу на исходном инструменте в противоположность распространенным практикам начала с занятий на блок-флейте или на фаготе малого размера. Полезность блок-флейтовой системы ставится автором диссертации под сомнение, так как ребёнка с первых же уроков готовят к последующему переучиванию, что чрезвычайно вредно во всех отношениях. Во-первых, это касается психологического восприятия учеником самого учебного процесса: осознавая, что настоящее образование на инструменте начнётся нескоро, ребенок теряет интерес к занятиям. Во-вторых, последствия блок-флейтового образования пагубно сказываются на постановке амбушюра и на музыкальности ученика. В неподготовленном детском организме вырабатывается чуждая фаготу постановка рук и губ, чуждое звучание, чуждое ощущение напряжения внутренних органов, создающих предпосылки к извлечению звука, в корне отличающееся от «фаготного». В-третьих, существует резкое различие в поведении организма при игре на блок-флейте и на фаготе.

Обучение на фаготе малого размера также таит в себе некоторые сложности с последующим освоением инструмента стандартной величины. Преимуществом данного способа можно назвать небольшой вес инструмента

и возможность с первых занятий осваивать основы постановки и аппликатуры. Однако существует и целый ряд недостатков: несовпадение тембров малого и стандартного фаготов, отсутствие в России особой нестандартной трости для малого фাগота и специальной оригинальной литературы для данного инструмента, несоответствие названий нот на малом фাগоте их истинному звучанию. По нашему мнению лучшим способом начального обучения является освоение фাগота стандартного размера при условии внесения в него некоторых приспособлений к возможностям ребёнка и усовершенствований временного характера (использование ременной петли, шпилья, подставки под фাগот и т.д.).

Возникают сомнения и по поводу другой распространенной практики — занятий с начинающим учеником только на трости, без фাগота — принципа, скопированного с системы обучения игре на медных инструментах на одном лишь мундштуке. По нашему мнению, подобная практика на фাগоте совершенно неприемлема, так как трость, в отличие от мундштука, ежедневно меняет свои свойства (изменяет тяжесть, впитывает влагу и т.п.). Кроме того, ощущение трости на инструменте и без него кардинально различны, они требуют принципиально разных мышечных усилий. Наконец, занимаясь на одной трости, ученик слышит вместо фাগотного тембра лишь хрипящий звук и, соответственно, не может управлять качеством будущего тембра. Все это приводит к тому, что ребенка приходится переучивать, и важные первые полгода, когда закладываются основы мастерства, потеряны, а приобретенные навыки бесполезны.

**Глава 3** посвящена подробному последовательному изложению технологии инструмента и его правильной эксплуатации. Исполнители на деревянных духовых принадлежат в своем роде к рабочему классу. Их инструменты требуют ежедневного неукоснительного ухода — протирки, чистки, смены подушек, смазки цапф, подгонки трости и т.д. Всю ремесленную работу музыканты выполняют сами, поэтому исполнитель на духовом инструменте, наряду с музыкальным образованием, получает и

профессию технолога. В главе детально излагается конструкция фагота: его составные части (штифель, флигель, бас-штанга, раструб, эс, трость) и правила их сборки; перечисляются материалы, из которых изготавливаются отдельные части фагота. Описывается принцип звукоизвлечения на фаготе и применение клапанов, отверстий, пианомеханика, роликов. Подробно излагается подготовка инструмента к работе и его хранение, а также правила ухода за фаготом: протирка, чистка звуковых отверстий, отверстия пианомеханика, металлических и пластиковых втулок, эса, октавных клапанов, трости; смазка клапанов и деревянного канала; смена подушек и прокладок, смазка цапф, подгонки трости под определенную программу. Большое место в главе уделено важнейшей детали инструмента — трости, от которой, по мнению автора, на девяносто девять процентов зависит качество исполнения. Описывается функция трости, материал, из которого она изготавливается, виды тростей (лёгкая, тяжелая) и их применение в исполнительской практике. Отдельный параграф посвящен важному виду деятельности для любого исполнителя на фаготе — самостоятельному изготовлению тростей. Здесь дается подробное описание инструментария для изготовления трости, а также детально рассматривается процедура изготовления трости. Отдельный параграф главы уделен некоторым элементам модернизации фагота, таким как: добавочные ноты, сурдина, специальные эсы, перемена местами клапанов и т.п.

Наиболее обширная **4-я глава** диссертации, состоящая из пяти разделов, посвящена основам исполнительской техники на фаготе. В **первом разделе** рассматриваются особенности самого важного начального периода обучения. Здесь последовательно излагаются этапы овладения инструментом: знакомство с его конструкцией, постановка корпуса, рук, губ, дыхания, амбушюра, освоение разных типов атаки, аппликатуры, работа над интонацией, динамикой, развитие способности предслышания и т.д. Извлечение первого звука на фаготе представляет для ребенка сложный процесс: необходимо собрать инструмент, удобно устроить на корпусе,

размочить (не сломав!) трость, не погнуть эса. Внимание начинающего фэготиста раздваивается между физическими неудобствами и необходимостью извлечь звук. В задачу педагога входит подготовить все условия для занятий так, чтобы ребёнку было удобно сыграть первые ноты на инструменте: попробовать трость, найти удобное положение для инструмента, правильно выбрать подвес, который снимет нагрузку с рук, проверить изгиб эса, соответствующего индивидуальному строению челюсти ученика, найти на сапоге место подставки для правой руки, угол её наклона и высоту её расположения. После этого можно переходить к правильному *положению рук* на инструменте, а затем к *постановке дыхания*. Ученику следует показать различные типы дыхания, продемонстрировать разницу между объёмом воздуха в полости рта и во всей дыхательной системе человеческого организма, научить выдувать воздух так называемым продлённым выдохом — основой опёртого звучания, показать упражнения для увеличения времени выдоха.

Одновременно начинается работа над правильной *постановкой губ*, являющейся фундаментом свободного исполнительского аппарата, с помощью которого достигается полётность звука даже при самом тихом нюансе. Несвободный аппарат, напротив, зажимает генератор звука, и тогда исполнитель вынужден его форсировать. Начинать постановку следует со слога «КУ», при котором ротовая полость принимает форму эллипса, что, по нашему мнению, способствует формированию красивого фэготного тембра. Затем следует изменить положение губ на слог «КЮ» — тогда нижняя губа приближается к зубам нижней челюсти, но никак не опирается на них, что впоследствии позволит выработать подвижность нижней губы при исполнении виртуозных пассажей, больших интервалов и нот верхнего регистра, требующих большего напряжения. Если ротовая полость не принимает форму эллипса, к примеру, на слоге «КИ», то теряется естественный тембр фэгота, отсекаются нижние обертоны, звук становится плоским, увеличивается давление на трость, усилие губных мышц от центра

губ передаётся в щёки. Именно в начальном периоде желательно не допустить раздувания щёк — дефекта, трудно поддающегося исправлению. При освоении различных типов атаки и приёма двойного *staccato* используют слоги «ТА» и «КА», позволяющие достичь полной раскрепощённости языка и всего губного аппарата. На наш взгляд рекомендации немногочисленных отечественных учебно-методических пособий начинать осваивать атаку со слогов «ТУ» и «КУ» неправомерны, так как они не дают губному аппарату необходимой свободы.

Ученику нужно показать, каково напряжение губного аппарата при взятии ноты в разных регистрах — от самого слабого в нижних до предельно сильного в верхних. Освоение среднего диапазона позволяет сделать губной аппарат свободным, что, в конечном счёте, отразится на свободе звучания во всех регистрах. Правильная постановка губного аппарата способствует приобретению хорошего тембра. Педагог обязан *найти природный тембр* ученика, дать ему выход, раскрыть данные ему природой способности в создании звука, привить качество интонирования и фразировки, интеллектуальными средствами научить студента найти в себе ощущение красивого звука, логичного построения музыкальной фразы, добиться, чтобы он понимал смысл исполняемого сочинения.

*Постановка амбушюра* зависит от индивидуальных особенностей ученика — строения челюсти, формы зубов, величины корпуса и кистей рук. Основным критерием постановки является качество звучания. В общих чертах функции амбушюра сводятся к следующему:

- 1) Губы обжимают трость, чтобы направить струю воздуха между её лепестками; напряжение губ меняется в зависимости от регистра и динамики.
- 2) Струя воздуха управляется силой выдоха; степень силы атаки зависит от силы давления струи воздуха и её концентрации.
- 3) Язык активно участвует в начале и окончании звука; атаку начинает язык, артикулируя ноты в соответствии с заданным текстом; язык

заканчивает (прерывает) сухие стаккатные ноты, но его участие нежелательно в завершении легатных фраз, где нота не обрывается, но истаивает, маскируя, таким образом, разрыв между минимальным нюансом фагота и истинной паузой или окончанием, создавая эффект *piente*, то есть естественного завершения ноты или фразы.

Следующий этап в освоении инструмента — начало звука, *атака*, в которой проявляется профессиональный уровень исполнителя. Чистая, отчётливая атака на духовом инструменте не содержит призвуков и хрипов. На наш взгляд существует только два вида атаки — твёрдая и мягкая с их многочисленными вариантами. Твёрдая атака и её варианты начинаются звукосочетанием «ТА» с его различными способами произнесения; мягкая (или слабая) атака и её варианты осуществляются на слоге «КА». На практике сложной задачей для музыканта является выравнивание качества атаки, её силы, получаемой с участием задней части языка и его кончика. Разработаны многочисленные приёмы и упражнения, важнейшее из которых — перемещение мягкого слога «КА» на сильную долю и смещением «ТА» на слабую долю такта. Качество выбранной для данного штриха атаки зависит от скорости вдоха, заданного темпом и динамикой музыкального фрагмента. В медленном темпе вдох будет глубоким, большим, в быстром движении — неглубоким, резким, быстрым. Именно правильно взятый вдох является гарантией стабильной атаки в любом регистре и при любой динамике.

При создании звука также большую роль играет *способность предслышания*, которую ученик должен освоить с помощью педагога. При ежедневном выполнении комплекса определенных действий, совершаемых учеником до взятия первого звука (проверка трости, правильного положения инструмента, выбранной аппликатуры, нотного ключа и т.д.), вырабатывается автоматическая привычка предслышания.

Отдельно рассматривается проблема *интонирования* и *динамики* на фаготе. Динамика напрямую влияет на интонацию: играя в разных нюансах, приходится корректировать настройку инструмента. Узкие динамические

возможности фагота — от 63 децибел в предельно тихом нюансе до 73 децибел в предельно громком — являются самым серьёзным конструктивным недостатком инструмента. Таким образом, нестабильная, фальшивая игра в крайних нюансах естественна для духовых, и задача исполнителя искусственно исправить этот недостаток. Чистое интонирование в различной динамике является одним из важнейших признаков мастерства и, в то же время, одним из сложнейших исполнительских приемов.

Одним из достоинств фагота является бесчисленное количество *аппликатур* — крикливых, матовых, ярких, тусклых, высоких, низких, кантиленных, стаккатных. Соотношение аппликатуры, давления губ и силы выдоха в разных регистрах различно. Наибольшее значение аппликатура имеет в нижнем регистре, поэтому для нижних нот существует минимальное число аппликатурных вариантов; давление губ в этом регистре весьма незначительно, расход воздуха достаточно велик и зависит от динамики. В верхнем регистре самую важную роль играет давление на трость губного аппарата, а число аппликатурных вариантов для каждой ноты постепенно увеличивается. Для извлечения нот предельно высокого регистра сильного давления губ может быть недостаточно, необходимы дополнительные октавные сверления. Свойство каждой аппликатуры также зависит от сиюминутного качества трости: для сильной (тяжёлой) трости требуется аппликатура тихого нюанса, для слабой (лёгкой) трости — громкого.

В разделе также дается *краткий обзор учебно-методической литературы*, где кратко изложена суть наиболее значительных западных и отечественных «школ» игры на фаготе: К. Альменредера («Fagottschule», 1843), Ю. Вайсенборна («Praktische Fagott-Schule», 1887), В. Зельтмана — Г. Ангерхоффера («Das Fagott», 1977), Р. П. Терёхина («Школа игры на фаготе», 1972).

**Второй раздел** посвящен трем основным штрихам на фаготе — legato, non legato (détaché) и staccato. Вслед за кратким исследованием различия терминов «штрих» и «артикуляция», автор обращается к особенностям

исполнения каждого штриха в отдельности. Так, при исполнении *legato* необходимо учитывать одновременно множество специфических для фагота условий, но два важнейших: качество трости (она должна быть достаточно плотной) и доведённое до автоматизма знание широкого спектра легатных аппликатур, в первую очередь для нот *ре, ми, фа-диез, соль-диез* первой октавы. Также нужно всегда быть внимательным к исполнению больших интервалов при переходе с нот нижнего и среднего регистра в первую октаву. Поток воздуха при этом штрихе усиливается к каждой следующей ноте. Исполнение *legato* нот малой октавы *фа-диез, соль, соль-диез* требует владения приёмом «виспер-ки» (*whisper key*, «ключ шёпота»), представляющего собой касание любого из октавных клапанов в момент возникновения ноты малой октавы, благодаря чему выполним уверенный переход на неё без призвуков. Приём «виспер-ки» гарантирует легатные переходы на *фа-диез, соль* малой октавы, преимущественно с верхних нот, а на *соль-диез* малой октавы с любых нот. Этот приём на указанных нотах предпочтительнее употребления пианомеханика.

В штрихе *non legato* слышно начало каждого звука, а его окончание контролируется слышимой атакой каждого последующего звука (в противном случае *non legato* превращается в *staccato*). Расстояние между нотами должно быть минимальным, что возможно благодаря нежёсткой, нетвёрдой атаке каждого последующего звука. Штрих *détaché* имеет более мягкое, но хорошо слышимое начало звука, последовательность идёт практически без пауз. Язык мягко толкает воздух, неплотно прикрывая вибрирующие лепестки трости. Отличительная черта штриха *marcato* — утрированно отчётливая, жёсткая атака, которая в продолжение звука совершенно естественно затихает самостоятельно, без участия языка. *Staccato* на фаготе достигается перекрыванием доступа воздушной струи в трость с помощью языка; оно может быть маркированным, акцентированным. Штрих *staccatissimo* по-настоящему эффектен при различимых на слух паузах между нотами, и такое исполнение становится

наиболее убедительной демонстрацией виртуозности музыканта. В разных регистрах стаккатные штрихи исполнимы с разной степенью трудности, все зависит от подвижности пассажа и динамики. В нижнем регистре быстро играть *staccato* очень сложно, поэтому большинство фаготных соло написано в среднем регистре. В гаммообразных фрагментах на неповторяющихся нотах недостаточную подвижность языка можно замаскировать чередованием *staccato* и *legato*. В предельно быстрых темпах характер *staccato* смягчается, для того чтобы добиться максимальной свободы движения языка. Рекомендуется исполнять *staccato* на более мягком слоге «ДА»: язык слегка отходит от зубов и упирается в нёбо менее напряжённым кончиком (чем в слоге «ТА»); смычка между нёбом и языком большая, и щель при её разрыве более длинная. Эта позиция делает струю воздуха большей по объёму, меньшей по концентрации и таким образом обязательно смягчает взрывной звук.

Отдельно рассматривается штрих *двойное staccato*, освоенный в СССР в середине XX века. Основной задачей исполнителя в данном штрихе, основанном на чередовании слогов «ТА» и «КА», является устранение разницы в характере их произнесения. В ритмической фигуре атака каждой последующей ноты должна быть хотя бы приблизительно такой же, как атака предыдущей, ибо в противном случае вся группировка будет неровной, «хромой». Проблема распределения слогов возникает в пассажах из нечётного количества нот — триолях, квинтолях, септолях. При двойном *staccato* слабый слог «КА» в том или ином месте пассажа будет приходиться на сильную долю (например, «ТА-КА-ТА + КА-ТА-КА»), и эта его позиция отчасти уравнивает разность между сильной и слабой атакой нот пассажа, что делает группировку целого пассажа более ровной. В триолях подобное упражнение (чередование «КА» и «ТА» с периодическим появлением слабого «КА» на сильных долях) делает очевидной несостоятельность применения приёма так называемого «тройного языка» с атакой «сильная–сильная–слабая» («ТА-ТА-КА»). Здесь слабый слог «КА»

всегда оказывается на слабой доле, поэтому группировку нот пассажа никогда не удаётся выровнять. Хорошими развивающими упражнениями являются пунктирный штрих, в котором короткая шестнадцатая исполняется слогом «КА», а также перемена начального слога на первой ноте пассажа. Выполнение этих упражнений в медленном темпе позволяет справиться с эпизодами, где для простого языка темп уже слишком быстрый, а для двойного еще медленный.

**Третий раздел** рассматривает проблемы совместного музицирования. Мастерство ансамбля заключается в ощущении каждым исполнителем своей роли, своего инструмента, своей партии в создании музыкальной гармонии целого. Главный недостаток русской школы — воспитание солистов; это порочная практика сильно отражается на оркестровой школе. *Надо говорить об отсутствии в России школы ансамбля*, которая одна лишь дисциплинирует музыкантов оркестра. Для начала студенту нужно научиться слушать партнёра, и первый его ансамбль — это созвучие двух фаготов с одинаковой интонацией, атакой, штрихами и одинаковыми исполнительскими проблемами. Практика в студенческом оркестре, при всей её полезности, не даёт истинной ансамблевой школы: недоучившийся студент борется с проблемами своего инструмента, а недоучившийся дирижёр, обладая лишь теоретическими знаниями, требует от музыканта того, чего его инструмент не в состоянии дать. Развить чувство ансамбля можно только одним способом — постоянно музицировать в различных по составу коллективах, придавая этому занятию не меньшее значение, чем специальности. Наилучший результат достигается при выступлениях в составе квинтета деревянных духовых с валторной. В духовом квинтете все пять инструментов весьма далеки друг от друга по своим характеристикам, и сблизить их, создать микст разных тембров и разных характеристик, разных достоинств, разных проблем, разных способов атаки — основная задача этого состава. Часто ссылаются на отсутствие в России репертуара для духового квинтета, но мы считаем такие ссылки несостоятельными: сегодня

музыкантам доступны сочинения классического репертуара — квинтеты А. Рейхи, Ф. Данци, Ж. Ибера, Ж. Р. Франсе. Проверкой мастерства является исполнение квинтетов Э. В. Денисова, С. Барбера, А. Шёнберга, П. Таффанеля, А. Томази, Э. Вила-Лобоса.

**Четвертый раздел** рассматривает специфические приёмы исполнительства, не применявшиеся в музыке для духовых предшествующих столетий — *glissando*, *frullato*, *multisound*, *bisbigliando*, *slap*, двойная трель. Способы исполнения приёма *glissando* различны в разных регистрах. В нижнем оно исполнимо путём медленного, постепенного открывания (при движении вверх) или закрывания (при движении вниз) аппликатуры ближайшего звука. Наилучшего эффекта можно добиться, если при этом в смене аппликатур принимает участие один клапан, открывающийся или закрывающийся. *Glissando* на интервалы больше малой или большой секунды весьма проблематично. Медленной сменой аппликатуры возможно *glissando* и в среднем регистре, однако требуется более активное участие давления губ. В верхнем регистре особенно удаётся исполнение приёма с направлением движения вниз, без фиксации последней ноты; здесь можно использовать быстрый «сброс» давления губ, даже без смены аппликатуры. При направлении движения вверх перемена аппликатур занимает больше времени, поэтому необходимо исполнять *glissando* в медленном темпе.

Экспрессивный приём *frullato* выполняется при помощи языка, произносящего русское «ррр». В нижнем регистре прием может заменить аппликатурно невыполнимую трель. Довольно трудно выполнить *frullato* в нюансе *piano*; в этом случае в действие вступает, грассируя, увула (задний язычок). Исполнение *frullato* как простым языком, так и с помощью увулы требует дополнительных упражнений. *Multisound* (многозвучие) — созвучие, весьма далёкое от традиционных аккордов — осуществляется, если аппликатуру почти любой ноты контроктавы или большой октавы нарушить определённым образом. Другим способом получения многозвучия является воспроизведение обертонов. Так, на нотах контроктавы и большой октавы, от

*си-бемоль* контроктавы до *ре* большой октавы усилением давления губных мышц без смены аппликатуры нижней ноты удаётся воспроизвести второй обертон. Многозвучия в верхнем регистре возможны при ослаблении напряжения губ без смены аппликатуры, благодаря чему звучат частоты предыдущих нижних обертонов; их извлечению способствует применение пианомеханика.

Наибольшее применение приём *bisbigliando* (смена тембра одной и той же ноты при помощи аппликатуры) находит в динамике *pianissimo* — *mezzo forte*. В нижнем и среднем регистрах к аппликатуре основной ноты поочерёдно с помощью мизинца левой руки добавляется один из двух клапанов — *ми-бемоль* или *ре-бемоль*. В первой октаве и на некоторых нотах второй октавы большее число аппликатурных вариантов позволяет значительно шире применять *bisbigliando*. Иногда в тембровых переменах появляется возможность использовать свободную правую руку для исполнения *двойной трели* с помощью удлинённого трельного клапана *ре-диез* почти до *ми-бемольного* клапана на сапоге. Открывая этот клапан поочерёдно первым и вторым пальцами, можно сыграть эффектные быстрые трели на всех нотах между *до* и *фа* малой октавы и даже первой октавы. На этих же нотах возможно исполнение *bisbigliando* быстрым скольжением первого пальца правой руки вверх и вниз по верхнему отверстию сапога. В результате, в зависимости от скорости скольжения, можно получить эффект двойной трели при медленном движении или *bisbigliando* при быстром движении.

*Слэпом* называется слышимый удар языком по трости или эсу, при этом струя воздуха в процессе почти не участвует, чтобы нота, аппликатура которой взята пальцами, не прозвучала. К сожалению, эффект слышимой высоты ноты существует только в нижнем регистре (при ударе языком по эсу эта высота на тон выше взятой аппликатуры, при ударе по трости — точная высота). В малой же октаве и выше слэп имеет лишь шумовое свойство.

**Пятый раздел** посвящен проблеме вибрато на фаготе. Самое трудное в игре фаготиста — долгое ровное ведение звука, которое является одним из главных показателей профессионального мастерства. При игре вибрато высота взятой ноты оказывается приблизительной: амплитуда звуковых колебаний уводит от нее вверх или вниз. Важная задача исполнителя — строго соблюдать стабильное, контролируемое слухом напряжение губных мышц, обеспечивающее чистую интонацию, что невозможно при разболтанном вибрацией губном аппарате. Приблизительность может быть допустима в сольном эпизоде, но совершенно неприемлема в ансамблевой игре. Не составляет труда использовать вибрато (например, в современных сочинениях), даже не работая над ним специально. Однако намного труднее играть без вибрации, поскольку губные мышцы, удерживающие трость, находятся в напряжении, их надо постоянно беречь от пульсации, приводящей к вибрированию звука, и это усилие даётся с большим трудом.

**Вторая часть** диссертации «**На профессиональной сцене**» состоит из четырех глав. В **главе 5** рассматривается проблема взаимоотношений исполнителя и оркестра. Оркестровый артист начинается с тренировки своего психического состояния на сцене, по-разному справляясь с этим профессиональным недугом. Мы предпочитаем надеяться на хорошо и сознательно тренированную привычку к сценическому страху. Научиться играть в оркестре можно только на сцене, в открытом концерте, на публике, когда возникают совсем другие психические ощущения, нежели в классе, и когда препоны внезапно появляются там, где их никто не ждёт. Только на сцене у музыканта начинает вырабатываться «чувство концертного зала», «чувство публики», без которого концертирующий артист не может существовать. Находясь на сцене, занятый воспроизведением текста, сосредоточенный на исполнении сочинения, музыкант слышит любую реакцию зала.

Формирование артиста оркестра начинается в студенческом оркестре, здесь и надо искать корни многих проблем оркестра профессионального, в

том числе привычку к недоучиванию материала и несколько вольное с ним обращение. Школа, полученная в классе по специальности, отодвигается на задний план под давлением новых обстоятельств и требований неопытного дирижёра. Наилучшего результата можно достичь в том случае, когда за пульт студенческого оркестра становится авторитетный, знающий, уважаемый дирижёр, а дирижёр-студент становится за пульт профессионального оркестра.

Единственно правильная, с нашей точки зрения, цель оркестрового музыканта — играть музыку. Исполнитель сам должен разобраться в смысле и логике фразы, соотнеся своё частное с оркестровым целым. Умение читать между нот, отталкиваясь от общего характера исполняемой музыки, является показателем профессионального уровня музыканта. Ощущение художественного образа у исполнителя неосознанно, нерасчленённо, живёт само по себе, неуправляемо; необходимо сохранить образ и свежесть представления о нём до репетиции в оркестре и до концерта.

Отдельный очерк главы посвящен оркестровым курьезам из личного опыта автора, связанным с неправильным восприятием динамических оттенков музыкантами оркестра и дирижером. Каждый исполнитель рассматривает указания *piano* или *forte* с точки зрения возможностей своего инструмента, забывая, что тихий нюанс у тромбона значительно громче тихого нюанса у кларнета. Хорошо, когда есть групповые занятия, во время которых можно объяснить исполнителю на медном инструменте, что его *forte* заглушает *forte* любого деревянного. Положение усугубляется, когда неопытный дирижер, пытаясь получить *piano* как неслышимый нюанс, требует играть «тише» и «еще тише» и загоняет исполнителя в угол «неслыхиссимо», из которого невозможно управлять интонацией. В тишайшем *piano* духовые фальшивят, что для них естественно, и требования дирижёра лишь усугубляет положение.

**Главы 6, 7, 8** составляют музыкально-аналитическую часть диссертации. В **главе 6** представлен целостный анализ фаготной партии в

оркестровых произведениях П. И. Чайковского. Симфонии русского классика выбраны автором не случайно: здесь исполнителю предоставляются богатые возможности показать своё мастерство, вкус и природную музыкальность. В главе последовательно анализируется партия фагота во всех симфониях Чайковского, включая «Манфред». Автором даются конкретные потактовые практические рекомендации к исполнению фаготных соло и ансамблевых эпизодов с участием фагота; рассматриваются проблемы интонации, динамики, аппликатуры, фразировки, использования трости; раскрываются некоторые технические хитрости исполнения того или иного фрагмента.

Чайковский, видимо, любил тембр фагота. Такой вывод можно сделать не только по количеству нот, для него написанных, но по той подчёркнутой значительности его многочисленных соло. Каждая симфония Чайковского начинается фаготом — либо соло (Шестая, «Манфред», Вторая — с 9-го такта), либо в сочетании с другими инструментами: в Первой симфонии — с флейтой, в Четвёртой — с кларнетом. Во всех симфониях фагот используется и как солист, и как полноправный ансамблист, в виртуозных и кантиленных эпизодах. В Третьей симфонии сольные эпизоды из медленной части критика сравнивает с человеческим голосом, в вальсе фагот изумительно сливается со струнными. В Четвёртой симфонии множество открытых мест, как в первой части, так и во второй. Обращаю внимание на завершение второй части — это яркая, выразительная, весьма экспрессивная фраза фагота, которой отнюдь не мешает «самый невыразительный», по мнению музыковедов, регистр инструмента. Развёрнутая и чрезвычайно интересная партия поручена фаготу в Пятой и Шестой симфониях.

Наиболее подробный анализ получает начальное соло фагота из Шестой симфонии, которое соединяет в себе три трудности: очень медленно, очень тихо, очень низко (в большой октаве). Ещё одна сложность — борьба с предельно тихой контрабасовой квинтой, имеющей тенденцию к завышению, и привычкой русских контрабасистов вибрировать, что категорически неприемлемо в данном эпизоде, так как создается фальшь. Фаготисту стоит

обратить внимание и на особую, уникальную трость: она готовится задолго до исполнения сочинения, она не новая, хорошо обыгранная, хранится годами и предназначается исключительно для двух фрагментов в Шестой симфонии — начального соло и четырёх нот перед разработкой. Исполнителю крайне важно настроиться психологически на исполнение не первой ноты соло *ми*, а целой фразы. Атаку первой ноты нужно сделать незаметной после предельного *pianissimo* контрабасовой квинты. Я нашёл способ, при помощи которого удаётся начинать соло почти без атаки: дыхание необходимо взять в темпе последующего движения на шестую восьмую такта. Подобный приём позволяет направить столб воздуха непосредственно в трость, без какой-либо пробы или альтернативы. Зазвучавший фагот прячет атаку возникшей ноты, и удаётся создать впечатление *pianissimo* даже при не очень тихом нюансе. Все перечисленные факторы позволяют считать начальное соло Шестой симфонии одним из труднейших эпизодов для фагота в оркестровой симфонической литературе.

**Глава 7** продолжает тематику предыдущей главы. Здесь подробно анализируются некоторые типичные для сольного репертуара фаготиста сочинения, а также те, что оставили след в собственной концертной деятельности автора диссертации: Концерт для фагота с оркестром № 6 А. Вивальди, Концерт для фагота с оркестром C-dur А. Кожелуха, Скерцо для фагота и фортепиано О. В. Мирошникова, Концерт для фагота с оркестром И. Пауэра, Duo-sonata для двух фаготов С. А. Губайдулиной.

Заключительная **глава 8** посвящена одному из популярных в XX веке камерных сочинений — «Патетическому трио» М. И. Глинки для кларнета, фагота и фортепиано (1832). Оно представляет собой первое русское по своему духу произведение для камерного ансамбля. Глинка выбрал кларнет и фагот не произвольно (он достаточно критично относился к духовым, отдавая предпочтение струнным); композитора в данном случае интересовали тембры, способные передать его живые чувства, создать реалистическую картину того, что он хотел изобразить в этой музыке. Он

писал драматическое повествование, театр двух актёров, и на то были причины личного характера. «Патетическое трио» недаром названо «патетическим» и недаром поручено духовым: трагедию разрыва влюблённых, трагедию отчаяния в этой музыке могут передать только инструменты, которые, как и человеческий голос, живут человеческим дыханием. Кларнет — сопрано, фагот — тенор, фортепиано — атмосфера, насыщенная электричеством, фон этой драмы. Перед нами драматическое повествование о мужчине и женщине в краткий час их жизни, когда рвутся связывавшие их нити, диалог, исполненный страсти, боли, отчаяния. Автор диссертации предлагает собственную трактовку исполнения данного сочинения, исходя из его эпиграфа, предписанного Глинкой: «любовь я знал только по страданиям, ею причиняемым».

\*\*\*

Увлекательных тем много: фагот и его партнёры по оркестру, по ансамблю; фагот в разных жанровых стилях, исторических эпохах, музыкальных направлениях. Как научить его звучать в соответствии с теми или иными концептуальными задачами? Крайне мало изучена история фাগота в России, мифом остаётся так называемый русский фагот. Анализ фাগотных партий в партитурах симфонических и камерных сочинений — тоже ещё не отпертая комната в замке Синей Бороды. Целой жизни не хватит, чтобы разобраться хоть в некоторых аспектах исполнительства и в истории инструмента. Тем, кто сменит моё поколение, и кто будет любить фагот так же, как люблю его я, достанется много работы.

#### **Публикации по теме диссертации:**

##### ***Монография:***

1. *Попов В. С.* Человеческий голос фাগота. — М., Музыка, 2013. — 352 с. [22 п.л.]

##### ***Статьи в изданиях ВАК:***

2. *Попов В. С.* Пюхнер: столетняя история фирмы // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 75–77. [0,3 п.л.]

3. *Попов В. С.* О некоторых проблемах исполнительства на фаготе // *Музыковедение*. — 2013. — № 3. — С. 26–32. [0,6 п.л.]
4. *Попов В. С.* Фагот в музыкальной литературе XIX—XX веков // *Музыковедение*. — 2013. — № 4. — С. 21–28. [0,6 п.л.]
5. *Попов В. С.* Михаил Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано. 1832 // *Музыковедение*. — 2013. — № 5. — С. 20–25. [0,5 п.л.]

***Прочие публикации:***

6. Концертные пьесы французских композиторов: для фагота и ф-п / Сост. и ред. В. С. Попов. — М., Музыка, 1974. — 24 с., 1 парт. (12 с.) [4 п.л.]
7. Произведения композиторов XVII — XVIII веков: для фагота и ф-п / Ред.-сост. В. С. Попов. — М., Музыка, 1976. — 42 с., 1 парт. (15 с.) [7 п.л.]
8. Произведения советских композиторов: для фагота и ф-п / Ред.-сост. В. С. Попов. — М., Советский композитор, 1978. — Вып. 1. — 68 с., 1 парт. (20 с.) [8,5 п.л.]
9. *Томази А.* Концерт для фагота с оркестром / Ред. В. С. Попов. — М., Музыка, 1977. — 32 с., 1 парт. (8 с.) [5 п.л.]
10. Произведения советских композиторов для фагота и ф-п / Сост. В. С. Попов. — М., Советский композитор, 1982. — Вып. 3. — 43 с., 1 парт. (44 с.) [6 п.л.]
11. *Попов В. С.* К исполнению партии фагота в симфониях П. И. Чайковского // *Вопросы музыкальной педагогики*. — М., Музыка, 1983. — Вып. 4. — С. 117-128. [0,9 п.л.]
12. Произведения композиторов XVII — XVIII веков: для фагота и ф-п (клавесина) / Сост. В. С. Попов. — М., Музыка, 1984. — 47 с., 1 парт. (16 с.) [8 п.л.]
13. *Жоливе А.* Концерт для фагота с оркестром / Ред. В. С. Попов. — М., Музыка, 1985. — 31 с., 1 парт. (8 с.) [5 п.л.]
14. Произведения советских композиторов для фагота соло / Сост. В. С. Попов. — М., Советский композитор, 1985. — Вып. 1. — 64 с. [8 п.л.]
15. Произведения советских композиторов: для фагота и ф-п / Сост. и ред. В. С. Попов. — М., Советский композитор, 1989. — Вып. 4. — 68 с., 1 парт. (20 с.) [8,5 п.л.]
16. *Попов В. С.* Проблемы оркестра и современное исполнительское искусство // *Воспитание музыкального слуха. Серия: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 26.* — М.: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 1999. — Вып. 4. — С. 11-17. [0,5 п.л.]
17. *Попов В. С.* Фаготистам о тростях // *Музыкальные инструменты*. — 2005. — № 8. — С. 12-17. [0,5 п.л.]
18. *Попов В. С.* Более пятидесяти лет посреди сцены // *Музыкальные*

- инструменты. — 2006. — № 18. — С. 22-28. [0,5 п.л.]
19. *Попов В. С.* Стаккато: только двойное // Музыкальные инструменты. — 2006. — № 9. — С. 52-55. [0,3 п.л.]
  20. *Попов В. С.* Об интонировании (и не только) в оркестре // Музыкальные инструменты. — 2007. — № 14. С. 14-21. [0,5 п.л.]
  21. Произведения для фагота соло (Из коллекции Валерия Попова) / Ред.-сост. В. С. Попов. — М., Композитор, 2007. — Вып. 1. — 44 с. [5,5 п.л.]
  22. *Попов В. С.* История фагота // Музыкальные инструменты. — 2008. — № 17. — С. 28-32. [0,4 п.л.]
  23. *Попов В. С.* Обучение игре на фаготе: историческое прошлое и современность // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете. — 2013. — № 3. — С. 106–116. [0,6 п.л.]
  24. *Вейсенборн Ю.* Этюды для фагота соч. 8. Тетрадь 2 / Под ред. В. С. Попова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 51 с. [6,5 п.л.]
  25. *Мильде Л.* Этюды на гаммы и арпеджио для фагота соч. 24 / Под ред. В. С. Попова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 28 с. [3,5 п.л.]
  26. *Мильде Л.* Концертные этюды для фагота соч. 26. Тетрадь 1 / Под ред. В. С. Попова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 51 с. [6,5 п.л.]
  27. *Мильде Л.* Концертные этюды для фагота соч. 26. Тетрадь 2 / Под ред. В. С. Попова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 55 с. [6,5 п.л.]
  28. Пьесы современных композиторов для фагота соло / Ред.-сост. В. С. Попов. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 60 с. [7,5 п.л.]
  29. Оркестровые трудности для фагота в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича / Ред.-сост. В. С. Попов. — М., Издание Рахманиновского общества, 2011. [6 п.л.]
  30. *Popov Valeri S.* Übungen zur Perfektionierung des Fagott Spiels. — Frankfurt, Zimmermann, 1992. — 64 s. [5 п.л.]
  31. Orchester Studien für Fagott. Tschaikowsky (Werke außer Ballette und Opern) / Herausgegeben von Valeri S. Popov. — Frankfurt, Zimmermann, 1993. — 96 s. [8 п.л.]
  32. Orchester Studien für Fagott. Tschaikowsky (Werke ohne Ballette und Opern) / Herausgegeben von Valeri S. Popov. — Frankfurt, Zimmermann, 1993. — 55 s. [5,5 п.л.]
  33. *Devienne F.* 6 Sonaten für Fagott und Basso continuo / Herausgegeben von Valeri S. Popov. Klaviersatz: Alexander Bachtchiev. — Frankfurt, Zimmermann, 1995. — Heft 1. — 59 s. [6 п.л.]
  34. *Devienne F.* 6 Sonaten für Fagott und Basso continuo / Herausgegeben von Valeri S. Popov. Klaviersatz: Alexander Bachtchiev. — Frankfurt, Zimmermann, 1995. — Heft 2. — 51 s. [5 п.л.]

