

На правах рукописи



Круглова Елена Валентиновна

**ОРНАМЕНТИКА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
ИТАЛЬЯНСКОГО БАРОККО: ТЕОРИЯ, КОМПОЗИЦИЯ
И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА**

**5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)**

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения**

Москва — 2025

Работа выполнена в Государственном музыкально-педагогическом
институте имени М. М. Ипполитова-Иванова

Официальные оппоненты: **Гаврилова Людмила Владимировна,**

доктор искусствоведения, профессор
Сибирский государственный институт
искусств имени Дмитрия
Хворостовского, заведующая кафедрой
истории музыки

Мальцева Анастасия Александровна,

доктор искусствоведения, доцент,
Новосибирская государственная
консерватория имени М. И. Глинки,
доцент кафедры истории музыки

Артемова Евгения Георгиевна,

доктор искусствоведения, доцент,
Московский городской педагогический
университет, профессор дирекции
образовательных программ

Ведущая организация:

Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова

Защита состоится 17 марта 2026 года в 15.00 на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/science/dissertationnyj-sovet/protection/29922/>

Автореферат разослан «__» 2025 года

Ученый секретарь
диссертационного совета

Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Рождение итальянской оперы на излете XVI века в истории музыки обычно оценивается как рубеж, своеобразный знак начала эпохи барокко, в которой этот жанр играл одну из центральных ролей. Возникновение жанра оперы тесно связано с формированием вокального стиля, главными задачами которого были поиски новых принципов координации со словом, средств музыкальной выразительности в передаче аффектов и — соответственно — новых исполнительских задач.

Одна из важных проблем певческого искусства того времени — соотношение фиксированного нотного текста и свободы в его исполнительской интерпретации, унаследованной от многовековой практики бытования вокальных жанров. В эпоху барокко существенную роль играло искусство орнаментации (украшений вокальных партий), в той или иной степени предполагающее импровизационность. Сегодня без орнаментации невозможно представить звучание барочной оперы и оратории, интерес к исполнению которых увеличивается с каждым годом, в том числе и в России.

Представление о практике «исторически информированного» вокального исполнения с его мягкостью и гибкостью голосоведения, артикуляционной точностью и тонкостью нюансировки, орнаментальной изысканностью, не просто демонстрирующей техническое мастерство певца, но подчеркивающей все стороны запечатленного в композиции аффекта, все заметнее влияет на эстетические предпочтения и публики, и самих музыкантов. Однако в этом направлении предстоит еще большая работа. Основные усилия певцов нередко сводятся к заботе о предельно ровном звуковедении с орнаментированием мелодии в финальных частях формы да каро, что, конечно, означает прогресс по сравнению с практикой, принятой у нас в стране всего несколько десятилетий тому назад, когда любые исполнительские «добавления» к композиторскому тексту трактовались как нарушение авторской воли. Да и сейчас в учебной практике даже ведущих российских вузов отнюдь не всегда культивируется

такое отношение к исполнению итальянского барочного репертуара, когда будущих певцов знакомят с правилами, установленных старинными мастерами, с приемами орнаментации, зависящими от содержания арии и ее стиля. Такая ситуация рождает и практическую, и теоретическую проблему несоответствия современных требований к исполнению музыки итальянского барокко и степени теоретического освоения этого материала. В отличие от трудов, посвященных инструментальной орнаментике, до настоящего времени в музыковедении не создано обобщающих исследований, посвященных орнаментации в итальянской вокальной музыке старинных мастеров, что определяет *актуальность* темы диссертации.

Цель исследования — формирование комплексного представления о феномене орнаментики в итальянской вокальной музыке эпохи барокко на основе анализа историко-теоретических источников, композиторского творчества и исполнительской практики.

Цель предполагает решение ряда задач:

- проанализировать трактаты и практические руководства XVI–XVIII веков, в которых в той или иной степени освещены вопросы орнаментации мелодии и — шире — вокального исполнительства;
- определить значения и функции вокальных орнаментов в итальянской барочной опере, создать их перечень, сопоставить имеющиеся описания и дефиниции, прояснить вопросы терминологии;
- реконструировать многовековую технику вокализации быстрых пассажей и украшений в старинной музыке;
- по сохранившимся источникам изучить оригинальные вокальные украшения певцов XVII — первой половины XVIII века;
- сопоставить практику орнаментации в XVII и XVIII веках;
- проследить взаимоотношение барочной исполнительской практики и педагогики в области искусства орнаментации;

- изучить и обобщить практики подготовки вокалистов барочной специализации в современном отечественном и зарубежном образовании и их отношение к историческим принципам.

Объект исследования, таким образом, — орнаментика в вокальной музыке итальянского барокко, **предмет исследования** — взаимоотношение теории, композиторского творчества и исполнительской практики в конце XVI — середине XVIII века.

Материал исследования составили несколько групп источников.

1. Трактаты по фигуративному пению, вокальной теории и педагогике XVI—XVIII столетий, а также пособия и руководства, в том числе мастеров инструментального искусства, в которых рассматриваются правила применения украшений: С. Ганасси (1553), Н. Вичентино (1555), Х. Финк (1556), Дж. К. Маффеи (1562), В. Галилеи (1581), Дж. Далла Каза (1584), Р. Роньони (1592), Л. Цаккони (1592), Дж. Л. Конфорто (1593), Дж. Дируга (1593), Дж. Бовичелли (1594), Э. де Кавальери (1600), А. Верджилиана (1600), Дж. Каччини (1601/1602), А. Банкьери (1601), Д. Виадана (1602), Дж. П. Чима (1610), П. Чероне (1613); Дж. Каччини (1614), А. Брунелли (1614), Ф. Севери (1615), Б. Бартоломео (1614), Д. Фридеричи (1618), М. Преториус (1619), Ф. Роньони (1620), Дж. Б. Спади (1624), В. Джустиниани (1628), К. Бернгард (1650), Л. Пенна (1656, 1679), Дж. Б. Дони (1763), В. Принц (1678), И. Крюгер (1688), А. Бонтемпи (1695); Л. Пенна (1696), П. Ф. Този (1723), Дж. Тартини (1750), Дж. Манчини (1774), Ф. Джеминиани (1749; 1751), И. И. Кванц (1752), К. Ф. Бах (1753), Дж. Ф. Тендуиччи (1785), Д. Корри (1810), Г. Манштейн (1834) и др.

2. Фрагменты из вокальных сочинений Дж. Каччини, Я. Пери, Ф. Каччини, С. Д. Индия, Б. Строцци, К. Монтеверди, К. Милануцци, Дж. Капсбергера, А. Чести, К. Паллавичино, А. Вивальди, Дж. Б. Бонончини, Г. Ф. Генделя, Р. Броски, Л. Винчи, Н. А. Порпоры, Л. Лео, П. Кафаро, А. Бернакки, И. А. Хассе и др., необходимые для изучения орнаментики эпохи, либо для сравнительного анализа.

3. Оригинальные образцы импровизации певцов XVII–XVIII веков, представленные в трудах Г. Гольдшмидта, К. и О. Отт, Х. Вольфа, Ф. Хабека, Х. П. Шмитца.

4. Аудио- и видеозаписи певцов и дирижеров XX–XXI веков, придерживающихся традиции исторически достоверного исполнительства. Критерием оценки их интерпретаций служила близость к исторической исполнительской манере.

Ограничение материала. В диссертации детально не рассматривается искусство диминуирования XVI–XVII веков, включающее изучение и расшифровку диминуционных формул, а также стандартные украшения французской школы, в том числе их графические знаки, поскольку эти области обладают безусловной самостоятельностью и требуют отдельного исследования. Этот материал и отдельные положения применяются в исследовании только в качестве контекста.

Положения, выносимые на защиту:

1. Орнаментация в вокальной музыке итальянского барокко демонстрирует множественность художественных и эстетических концепций, индивидуальный подход к реализации принципов варьирования и фигурирования заданной композитором мелодической линии сочинения.

2. Можно выявить три основных направления развития вокальной орнаментации итальянской школы:

- ориентация на импровизационную модель ренессансного диминуирования при значительном обновлении музыкального языка и в соответствии с новым стилем художественного пения;
- появление новых формул небольших орнаментальных эффектов;
- активное развитие принципов итальянского свободного или «произвольного» (И. И. Кванц¹) орнаментирования в совокупности

¹ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. S. 324.

и взаимодополнении видов фигурирования мелодии: пассажи — мелкие украшения — динамика — ритм.

3. В эволюции орнаментального искусства эпохи барокко можно выявить три основных этапа.

- Орнаментика в вокальной музыке первой половины XVII века представляет общие принципы репрезентации аффекта через фигурирование мелодии как ораторской речи. Отличительной чертой такого выразительного интонирования является акцентуация мелодических оборотов, связанных со значимыми словами. Колоратуры, постепенно все более проникающие в структуру мелодии, выполняли изобразительную роль.
- Во второй половине XVII века речевые интонации, обогащающие мелодическую структуру различными мелизматическими фигурациями, служили для создания большей выразительности и патетичности арии. Колоратура и украшения играют выразительную роль.
- В первой половине XVIII века орнаментация — это яркий пример самодостаточной виртуозности, практически не зависящей от риторических приемов. Ее ключевой задачей стало усиление выразительности в репрезентации аффекта. Виртуозное мелодическое колорирование в этом контексте представляло собой как нотированные композитором колоратуры, своего рода мелодическое продолжение сочинения, так и оригинальную выразительную орнаментацию и импровизацию певцов (в последнем случае имеются в виду сохранившиеся оригинальные украшения певцов XVII–XVIII веков).

4. Критериями типологии орнаментики служат традиции барочного вокального исполнения и музыкального концепта в их взаимосвязи.

5. Многообразная терминология, обозначающая разновидности украшений в трактатах эпохи барокко, нуждается в систематизации и точном

соотнесении с современными обозначениями мелизматики, в связи с чем в диссертации предложен ряд терминов: *melisma, vaghezze, gorgia, passaggio, grazia, effetti*. Для обозначения такого типа украшений в диссертации вводится понятие «фигурационная» орнаментика итальянского барокко, включающая две разновидности — «пассажное» и «пассажно-мелизматическое» орнаментирование мелодии.

Методология и методы исследования. В диссертации использован комплекс подходов, методов, применяемых в современных исследованиях вокального искусства.

Исторический подход реализуется в анализе феномена музыкальной орнаментики в процессе развития на протяжении полутора веков, в контексте теоретических, эстетических представлений эпохи и специфической терминолексики. Для сопоставления разного рода (трактовка понятий, орнаментальных формул) композиторского и исполнительского орнаментирования, вокальной и инструментальной фигурационной техник применяется *метод сравнительного анализа*.

Системный анализ используется в диссертации при оценке состояния учения о вокальной орнаментации в старинных сочинениях на современном этапе в целом, а также в ходе обобщения современных научных представлений об объекте и предмете исследования.

Метод исторической реконструкции важен для воссоздания многовековой техники интонирования быстрых пассажей и украшений в музыке эпохи барокко. С помощью *культурно-исторического метода* прослеживается динамика в становлении певческих школ в эпоху барокко.

Биографический метод позволил собрать сведения о жизни певцов, композиторов, непосредственно связанных с эволюцией и развитием орнаментального искусства.

Степень разработанности темы исследования. Широкий спектр исследований, в которых в той или иной степени рассматривается проблематика, заявленная в данной диссертации, можно разделить на несколько групп.

В первую входят труды, наиболее близкие по тематике, охватывающие вопросы итальянской вокальной орнаментики эпохи барокко, включая реконструкцию технических элементов ее вокализации. Среди них исследования Г. Гольдшмидта (1907), М. Куна (1902), Ф. Неймана (2020), К. Вихманна (1966), а также К. Э. Г. Бриттен (1996), Дж. Ли (2020).

Существенный вклад в изучение искусства украшений в пении рассматриваемого времени вносят Ханс-Петер Шмитц (1965) и Хельмут Кристиан Вольф (1972), размещая в своих книгах примеры оригинальных вокальных импровизаций музыкантов, певцов XVI–XVIII столетий. Особый интерес представляет многотомное практическое пособие «Справочник по искусству украшений в музыке» супругов Карин и Ойген Отт, второй том которого посвящен орнаментации в вокальной музыке от ее истоков до 1750 года (1997). Исследование сопровождается обширным набором оригинальных источников, иллюстрирующих колорирование музыки того времени, а также краткими пояснениями к ним.

Значительную роль в понимании специфики интонирования и применение орнаментики в пении играют труды Т. Зидорфа (2001, 2019), Р. Райдемайстера (1988), Дж. Старка (2003), М. Эллиот (2019), Р. Гринли (1987), Р. Вистрайха (2000, 2013) и др. Источником частичных или полных переводов их работ, высказываний, использованных в диссертации, стали исследования Т. Картера (1983, 1988, 2011), В. Райтера (2020), Х. У. Хичкока (1970) и др.

В отличие от зарубежных коллег, в настоящее время в отечественном музыкоznании отсутствуют работы, раскрывающие тему диссертации всесторонне, системно и целостно. Тем не менее невозможно не отметить ряд важных исследований, посвященных преимущественно отдельным элементам рассматриваемого явления.

Особую ценность для формирования идей диссертации имели отечественные труды, в которых рассматриваются вопросы, связанные с вокальной орнаментикой эпохи барокко. Среди них: фундаментальный двухтомник исследователей П. В. Луцкера и И. П. Сусидко (1998, 2004), в

котором раскрывается широкий спектр проблем исполнительского характера, включая изучение колоратуры в итальянских ариях, а также приемов варьирования мелодии, что для нас весьма существенно. Отдельные положения орнаментирования вокальных сочинений описаны в исследовании Э. Р. Симоновой (2006), в учебном пособии М. Г. Людько (2024), статьях А. Д. Верин-Галицкой (2022), В. П. Фоминой (2022).

Панораму методических взглядов вокальных педагогов прошлых веков содержат труды В. А. Багадурова (2018), К. М. Мазурина (1902), И. К. Назаренко (1968), С. В. Решетниковой (2020), И. А. Хрулевой (2024). Следует отметить, что переводы трактатов по вокальному искусству, пособий руководств старинных мастеров вокального искусства Дж. Каччини, И. Ф. Агриколы, М. Гарсиа, Ю. Штокхаузена порой содержат неясности, связанные прежде всего с употреблением некорректной терминологии. Эти неясности переводных версий упомянутых источников могут ввести исполнителей в заблуждение.

Вторую группу исследований составляют работы, рассматривающие орнаментику в более широком контексте, в том числе на примерах инструментальной музыки. Выделим труды Э. Даннройтера, Ф. Куло, А. Бейшлага, Ф. Неймана, которые долгое время оставались единичными опытами многоаспектного раскрытия вопросов музыкальной орнаментики.

Важным источником при изучении проблематики диссертации стали работы отечественных музыкантов, посвященные орнаментации и импровизации в старинных инструментальных жанрах. Это, в частности, кандидатские диссертации З. З. Митюковой, Т. Р. Огановой, А. А. Сердюкова, докторская диссертация А. Н. Юрловского, монография Н. М. Диденко, книга Л. П. Булатова, М. А. Сапонова, пособия А. М. Меркулова, Е. С. Фоменко, А. Д. Алексеева, статьи И. В. Алексеевой, Д. Ю. Голдобина, Н. И. Голубовской, С. В. Грохотова, В. П. Качмарчика, В. Г. Коваленко, А. М. Колотиенко, Н. А. Копчевского, А. Е. Майкапара, Л. И. Ройзмана, В. О. Рабея, М. А. Серебренникова и др.

Особое место в исследовании темы орнаментации в музыке барокко занимают также переводы трактатов музыкантов-инструменталистов рассматриваемого времени, среди которых выделим переводы трудов И. И. Кванца, Дж. Тартини, Ф. Джеминиани, К. Ф. Э. Баха, Л. Моцарта, И. Маттезона, С. Ганасси, Ж.-М. Оттетера и И. Г. Тромлица. Эти материалы позволяют воссоздать эстетические воззрения, влиявшие на искусство орнаментации и — в целом — на манеру исторически информированного исполнения.

Третью группу занимают труды по вопросам исторически обоснованного исполнительства. Таковы работы Б. Аулича, А. Долметча, Р. Донингтона, В. Ландовска, А. Шеринга, Х.-П. Шмитца, П. Фротшера, при этом авторы зачастую отражают в основном мелизматические фигуры, порой не акцентируя вопрос о художественном смысле орнаментации.

Четвертую группу составляют исследования, посвященные историко-эстетическому и историко-культурологическому осмыслинию итальянской оперы XVII–XVIII столетий. Среди авторов: О. М. Емцова, М. А. Кошелева, А. В. Куклев, Г. В. Куколь, П. В. Луцкера, Е. И. Лучина, И. П. Сусидко, и др.

Пятая группа охватывает знания о теории аффектов и музыкальной риторики, представленные в работах Я. С. Друскина, О. И. Захаровой, А. А. Мальцевой, И. П. Сусидко и П. В. Луцкера, И. Розанова, О. Шушковой и др.

Шестая группа объединяет исследования, в которых проанализированы отдельные аспекты исторически информированного исполнительства. Среди авторов: Ю. С. Бочаров, А. А. Панов, И. В. Розанов, Е. А. Рубаха, Г. Р. Тараева и др.

При работе над обширным материалом важным видится обращение к отечественным и зарубежным энциклопедиям, руководствам, справочникам и словарям, которые и составляют *последнюю группу*. При этом надо отметить, что многие термины и понятия авторами справочной литературы

интерпретируются с позиций теоретических концепций своего времени, вследствие чего отсутствует унификация трактовок.

Оценивая современное состояние области исследований по орнаментике в вокальной музыке итальянского барокко в целом, можно констатировать, что единой обобщающей работы, нацеленной на последовательное ее рассмотрение, пока еще нет. До настоящего времени орнаментика в музыке рассматривалась лишь в разделах общих исследований, где довольно часто уходила в тень общих вопросов стиля исполнения, обобщенного взгляда на культуру этой эпохи; авторы многих работ словно избегают детального и углубленного изучения зарождения и развития фигурационного пения в эпоху итальянского барокко.

История развития орнаментальных украшений в музыке итальянского барокко, их точное терминологическое и исполнительское прочтение, а также изобразительные и выразительные функции и свойства остаются практически не исследованными. Также недостаточно изучены региональные особенности, влияющие на орнаментацию в вокальной музыке итальянского барокко, исторические модели техники вокализации быстрых пассажей и сравнительный анализ видов свободного орнаментирования, применяемого виртуозами как прошлого, так и настоящего.

Научная новизна исследования. Впервые в отечественном музыказнании:

- предпринято комплексное исследование, посвященное исключительно вопросам орнаментики в вокальной музыке итальянского барокко; украшения рассмотрены как целостное художественное явление, неразрывно связанное с теорией, исполнительским искусством и педагогикой;
- дана всесторонняя характеристика украшений в вокальной музыке указанного времени, освещена и проанализирована история создания украшений, соотнесены материалы исторических источников: трактатов, руководств, пособий;
- рассмотрен вопрос генезиса терминологии орнаментов, систематизированы термины итальянских украшений в музыке,

сформировавшиеся в процессе их развития и описанные музыкантами и теоретиками музыки XVI–XVIII веков в руководствах и трактатах. Введены в научный оборот новые понятия и термины, связанные с орнаментацией в пении: *trillo, gruppo, esclamazione, messa di voce, sprezzatura*;

- исследован вопрос орнаментации вокальных сочинений Дж. Каччини и других композиторов раннего барокко с опорой как на сами теоретические источники, так и на косвенные музикально-исторические свидетельства; проанализирован, обобщен и критически осмыслен ряд произведений, до настоящего времени не становившихся объектом музыковедческого анализа;
- сделана попытка реконструкции многовековой техники вокализации быстрых украшений и пассажей с анализом ее влияния на искусство пения в последующие столетия;
- в сравнительном виде рассмотрены и изложены принципы орнаментации певцов-виртуозов эпохи барокко и современности, что позволило представить новый взгляд на особенности применения орнаментов в вокальной музыке итальянского барокко;
- очерчена и проанализирована панorama современного состояния вокальной педагогики по программам барочного пения как в зарубежных высших школах и консерваториях, так и отечественных вузах, что позволило по-новому поставить и осветить проблему воспроизведения музыки эпохи барокко в исторически информированной манере.

Теоретическая значимость исследования заключается в создании целостного представления об украшениях и импровизационном искусстве в итальянской вокальной музыке эпохи барокко, которое может внести вклад в создание более емкого представления о музыкальном искусстве этого времени в целом. Обращение к музикально-теоретическому наследию как отправной точке в изучении барочной орнаментации, подробное рассмотрение и анализ

путей формирования украшений в итальянской музыке рассматриваемого времени позволили подтвердить высокое значение теоретического знания об орнаментальных эффектах и украшений для композиторской практики эпохи барокко в целом. Представленные теоретические положения и методические рекомендации диссертации могут послужить импульсом и представить основу для дальнейших исследований вокальной орнаментации в произведениях последующих эпох.

Практическая значимость исследования. Материалы и выводы исследования могут быть использованы певцами, обращающимися к творчеству итальянских композиторов эпохи барокко, при обучении студентов-вокалистов в классах сольного и камерного пения. В диссертации представлен и обоснован новый подход к вокальным украшениям в итальянской вокальной музыке XVII — первой половины XVIII столетия. Такой подход позволяет рассмотреть орнаментику не только как технический аспект, демонстрирующий виртуозное мастерство исполнителя, но и как важный элемент, способствующий созданию собственной оригинальной версии сочинения. В этом контексте она играет ключевую роль в подчеркивании художественной выразительности и презентации аффекта композиции.

Материалы диссертации также могут быть также включены в курсы истории вокального исполнительства, вокальной методики, исполнительских стилей, а также истории зарубежной музыки как на вокальных, так и на историко-теоретических отделениях музыкальных колледжей и факультетах вузов.

Степень достоверности результатов исследования. Достоверность результатов исследования обусловлена опорой на значительное количество музыковедческих трудов, в том числе на исторические источники XVI–XVIII веков (манускрипты и печатные трактаты, руководства, словари, переписку, нотные издания), а также на использование современных методов исследования, апробированных в трудах авторитетных отечественных и зарубежных авторов.

Апробация результатов работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре «Академическое пение» Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова. Ее материалы были также апробированы в ходе выступлений на всероссийских и международных научных конференциях: «Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы» (Москва, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2018, 2019, 2021); «Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» (Краснодар, 2020); «Вопросы вокального образования» (Москва, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025); «Гедевановские чтения. Современная музыкальная наука и педагогика: опыт прошлого и вызов времени» (Москва, 2021, 2022); «Неизвестное об известном: Открытия. Парадоксы времени. Неизвестное “сегодня”» (Москва, 2021, 2022); «Музыкальная культура XXI века: теория, исполнительство, образование» (Казань, 2021); «Духовная музыка в контексте мировой музыкальной культуры» (Москва, 2021); «Актуальные вопросы профессионального музыкального образования» (Москва, 2021, 2022, 2023, 2024); «Теоретические и практические аспекты формирования и развития “Новой науки”» (Волгоград, 2021); «Наследие В. А. Моцарта и современное музыкальное образование: к 265-летию со дня рождения композитора» (Москва, 2021); «Актуальные вопросы вокальной педагогики: традиции и современность» (Москва, 2022); «Музыка в системе межкультурных коммуникаций: “Личность в культуре, искусстве, педагогике”» (Москва, 2023); «Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире» (Астрахань, 2023); «Педагогические концепции музыкального образования прошлого и настоящего» (Москва, 2023); «Дмитриевские чтения» (Москва, 2024, 2025); «Неизвестное об известном: Актуальные проблемы современного музыказнания» (Москва, 2024); «Музыка в парадигме художественного синтеза» (Москва, 2024); «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность» (Казань,

2025); «Традиции Возрождения и Барокко в мировой музыкальной культуре» (Новосибирск, 2025).

На материалах исследования строятся авторские учебные курсы «Основы барочного вокального искусства», «Основы музыкального театра», которые ведутся на факультете Вокально-хоровой и дирижерской подготовки ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова в течение многолетней педагогической практики. Нашли отражение они также в цикле открытых лекций-практикумов, мастер-классах, проведенных в ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, РАМ имени Гнесиных, Музыкальном училище имени Г. И. Шадриной Ульяновского государственного университета, Московском областном базовом музыкальном колледже имени А. Н. Скрябина, Владимирском областном музыкальном колледже имени А. П. Бородина.

Основные результаты и выводы диссертации отражены в 35 публикациях: это 16 статей в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией, а также статьи и тезисы в сборниках по материалам конференций и иных научных изданиях.

Структура работы. Исследование включает Введение, три главы, подразделенные на параграфы, Заключение, Список литературы, включающий 546 наименований, из которых 333 на иностранных языках, Список нотных примеров и Список таблиц.

Основное содержание работы

Во **Введении** обоснована актуальность темы, определены объект и предмет исследования, сформулированы цель и вытекающие из нее задачи. Представлен материал исследования, его ограничения, методы работы и степень разработанности вопроса в музыковедении. Определены научная новизна, теоретическое и практическое значение диссертации.

Глава 1. Вокальная орнаментика в Италии в эпоху барокко: историко-теоретический дискурс

§ 1.1. О терминологии. Фигуративное пение на пересечении эпох

С момента зарождения оперы в эпоху барокко в Италии начала формироваться система исполнительских указаний, включавшая, в том числе, рекомендации по орнаментике. Трактаты и руководства старинных мастеров по пению и игре на инструментах того времени изобилуют наставлениями об украшениях². Однако, прежде чем оформиться в стройную систему, орнаментика прошла долгий путь эволюции. Анализ и попытка унифицировать терминологическую лексику в отношении орнаментации в итальянской музыке XVII — первой половины XVIII века позволяет приблизиться к ее пониманию в старинной музыке. В данном параграфе анализируются орнаментальные термины и понятия, бытовавшие среди музыкантов на рубеже XVI—XVII веков.

Учитывая традицию барочного вокального исполнительства, важное значение приобретают понятия «пассаж» и «диминуция». Различие между ними заключается в том, что пассаж представляет собой figurative последовательность звуков, демонстрирующую мастерство певца, в то время как диминуция — это технический принцип ее создания. В исторических источниках нередко встречаются схожие по форме, но различные по содержанию термины: *passaggiato*, *passaggio* и *passi* (или *passus*). Во избежание терминологической путаницы современным исполнителям под *passaggiato* следует понимать совокупность figurаций всего произведения, в то время как *passaggio* (или *passaggi*) означает отдельные диминуированные пассажи или импровизацию, а *passi* (или *passus*) — отдельную часть в сочинении с разными формами диминуций.

В конце XVI века в итальянском монодическом пении применение новой орнаментальной практики было известно под термином *gorgia* или *gorgheggiare*, которые использовались для обозначения пения любого вида украшений, но

² В настоящей диссертации проблемы орнаментики исследуются в контексте тесного взаимодействия вокальной и инструментальной практики.

также и с целью указания на необходимость использования специальной техники.

Верного толкования требует и историческое значение термина «мелизм», под которым в рассматриваемое время понималось мелодическое украшение (или пассаж), органично встроенное в мелодическую канву и интонируемое на одном слоге.

Небольшие орнаментальные фигурации, вошедшие в исполнительскую практику первой половины XVII века, назывались *vaghezze* (от итал. «изящество»). Они использовались для подчеркивания определенных нот, подобно искусству оратора. Распространенные в указанный период орнаментальные термины – *gorgie*, *fioretti* могли применяться музыкантами вместо *vaghezze*.

Первую попытку систематизации импровизационных фигураций в пении предпринял Л. Цаккони, разделив их на небольшие украшения (*vaghezze*, *fioretti*) и развернутые пассажи (*passaggi*), между тем орнаментальная терминология оставалась все еще разрозненной. Классификацию усовершенствовал Дж. Каччини, разграничив виды орнаментации, введя единое понятие *effetti* для обозначения небольших украшений, в противовес пассажам. В середине XVIII века решающий вклад в упорядочивании видов орнаментики внес И. И. Кванц, разделив все украшения на «основные» (или французские, выписанные в нотах) и «произвольные» (итальянские, импровизационные). Эта классификация, с незначительными изменениями, остается актуальной и сегодня. Современные музыканты также выделяют два типа украшений, подразделяя их на «специфические» / «стандартные» и «свободные» (по терминологии Роберта Донингтона и Рональда Розмэна).

Таким образом, изучение терминологии фигуративного пения на пересечении эпох позволило сделать вывод о разделении музыкантами украшений на два вида уже в период раннего итальянского барокко. В рамках настоящего исследования для обозначения данной дихотомии вводится понятие «фигурационная» орнаментика [термин наш. – E. K.].

§ 1.2. Стили пения и украшения

Технические пассажи различной сложности и арсенал цветистых небольших украшений являлись компонентом, который определял специфику фигуративного мелодического стиля в вокальных сочинениях композиторов эпохи барокко. Разновидности орнаментации находились в прямой взаимосвязи с певческими стилями рассматриваемого времени.

Одним из первых в музыкальной практике XIX века акцентировал внимание на взаимосвязь певческого стиля и украшений М. Гарсиа (сын). В рамках предложенной им классификации было выделено три стилевых типа исполнения: *Canto spianato* — простой стиль, допускающий изысканные эффекты (апподжиатуры, группетто и медленные трели), *Canto fiorito* — витиеватый стиль, включающий всевозможные быстрые пассажи и *Canto declamato* — декламационный стиль, с возможным применением завершающих фразу апподжиатур и группетто³. Эта классификация Гарсиа отражала вокальную практику предыдущей эпохи. Будучи хорошо знаком с работами Този и Манчини, он нередко цитировал отдельные положения их трудов в своем трактате по искусству пения. Более того, выявляется параллель между представленной им классификацией певческих стилей и существовавших стилей в пении более раннего времени.

Еще в григорианском хорале различались три основных стиля: *силлабический, невматический и мелизматический*. Граница между ними была условной и определялась соотношением тонов и текста. По своей сути, указанные стили григорианского пения можно считать прототипами певческих стилей, сформировавшихся в XVII веке.

С зарождением итальянской оперы в эпоху раннего барокко и новыми требованиями к музыкальной выразительности утвердился и новый стиль пения. Сопровождаемая клавесином, лютней, виолой, линия баса развивала сольное пение как искусство «поющейся речи». Так, в начале XVII века в вокальном

³ Garcia M. Hints on Singing / Trans. Beata Garcia / Ed. H. Klein. London: E. Ascherberg; New York: E. Schuberth. 1894. P. 75.

искусстве существовало четыре исполнительских стиля: *stile recitativo* (речитативный стиль) — «рассказывающее», «простое разговорное» пение, *stile espressivo* (выразительный стиль) с его тенденцией выражать смысл слова и душевные страсти; *stile rappresentativo* (приподнято-драматический стиль) — стиль сценического исполнения или предполагающий сильное подчеркивание аффектов, и *stile concitato* (взволнованный стиль), созданный К. Монтеверди для передачи контрастных и борющихся чувств при выражении сильных аффектов.

Анализ старинных источников позволяет выделить еще одно стилистическое направление, упомянутое в переписке К. Монтеверди, — украшенное пение *«cantar di garbo»*, которому было свойственно исполнение всевозможных трелей и пассажных тират.

Музыканты черпали вдохновение в тексте, целиком основанном на сильнейших человеческих страстиах, в результате чего вокальное письмо композиторов отличалось плавными переходами между речитативным стилем и лирическими, витиеватыми ариями и дуэтами.

Отражением популярных певческих стилей в итальянской практике XVII века становится сборник А. Банкьери «Третья книга новых духовных размышлений» (1614), с одноголосными и двухголосными мотетами, которые он называет «концертами» и разделяет на три вида: *passaggiati*, *accentuate* и *affectati*.

Изучение нотного материала позволяет провести параллель между ранее обозначенными певческими стилями начала XVII столетия и указаниями Банкьери, сравнив их следующим образом: 1) *affectati* соотносятся с *recitativo / espressivo*, 2) *accentuate* — с *rappresentativo*, 3) *passaggiati* — с *cantar di garbo*.

В середине XVII века К. Бернгард, перенимая традиции итальянских коллег, также выделяет три певческих стиля, связывая их с конкретными регионами Италии: 1) римский стиль — *cantar sodo* — простое пение, ограничивающееся небольшими грациями, 2) неаполитанский стиль — *cantar d'affetto* с его тенденцией к яркому донесению значения слов; 3) ломбардский

стиль — *cantar passaggiato*, подразумевающий использование всевозможных виртуозных пассажей и мелизмов.

Все эти стили отличались специфическим использованием украшений, усиливавших смысл поэтического текста. Заслуга Бернгарда состоит в уточнении нюансов аффектированной речи, которая воплощалась через верные интонации певческого голоса и применение небольших украшений. Его классификация также перекликается с системами, отмеченными ранее итальянцами.

Певческие стили настолько деликатно вплетались в практику, что музыканты не видели необходимости подробно регламентировать их в трактатах и руководствах. Певцы естественно и непринужденно применяли соответствующую музыкально-выразительную атрибутику. При этом значительное внимание уделялось самому искусству фигуративного пения — *canto figurato*, правила которого рассматривались многими музыкантами XVII века.

По мере развития вокального искусства певцы все чаще обращались к импровизационным украшениям.

Новый подход к композиции, нацеленный на виртуозность в сочетании с воплощением аффекта, определил особенности певческих стилей первой половины XVIII века. Так, П. Ф. Този систематизировал отмеченные стили, выделив три основных: *Camera* (камерный) — расцвеченный, *Chiesa* (церковный) — строгий, кантиленный, и *Teatrale* (театральный) — смешанный. Такое разделение можно рассмотреть отчасти как отражение ранних стилей в пении. Исполнительская природа музыки старинных мастеров предполагает наличие ярких творческих способностей у исполнителя-артиста, которые проявляются в воссоздании окончательного варианта арии с помощью импровизационных украшений.

Таким образом, осознавая, что основой вокального исполнения музыки барокко была передача аффекта, для чего требовались соответствующие выразительные приемы, включая определенные техники варьирования нотного

текста, становится очевидным, что использование различных видов и типов орнаментирования музыки этого периода связано с конкретным певческим стилем.

§ 1.3. Пассажное пение: теория и практика

В данном параграфе анализируются принципы работы старинных мастеров, которыми руководствовались старинные мастера в пассажном пении, и реконструируется историческая техника исполнения быстрых пассажей и мелизматических украшений.

Для музыкантов рубежа XVI–XVII веков беглость голоса была основой певческого мастерства (К. Маффеи), а подвижный голос — великим даром (А. Банкьери). Разнообразные импровизированные певцами фиоритуры требовали тончайшего контроля за работой голосовых связок для создания четких и выразительных мелодических движений. Таким образом, точное воспроизведение барочной орнаментации напрямую зависит от голосовой артикуляции (не путать с вокально-речевой), поскольку именно она, будучи индикатором вокального мастерства, лежала в основе создания высокотехничных мелизматических фигураций.

В своих трактатах и руководствах старинные мастера пения давали четкие рекомендации относительно того, на каких гласных следует исполнять орнаменты. Их выбор был продиктован поиском наилучшего звучания и технической эффективности. Подчеркивалась важность сохранения чистоты гласной на протяжении всего пассажа. Мнения музыкантов по этому вопросу были разделены. Одни предпочитали гласные «а» (Дж. Каччини, Ф. Роньони, П. Ф. Този), другие — «е», «о» (О. Дуранте, С. Пичерли, И. Донати), иного мнения придерживался А. Брунелли, выступая за развитие беглости на всех указанных гласных. Однако, практически единогласно музыканты отвергали быструю вокализацию на «и» и «у», поскольку считали звучание указанных гласных неэстетичным. Таким образом, в исполнение быстрой мелизматики и пассажей предпочтение отдавалось открытому типу гласных, артикуляционные и

акустические характеристики которых влияют на развитие вокальной техники и связаны с особенностями работы резонатора.

Идеальное воплощение вокальной техники того времени заключалось в *disposizione della gorga* (или *disposizione della voce*) — элегантности и точности голосовой артикуляции в орнаментике.

Владение диспозицией позволяло создавать быстрые и при этом четко артикулированные украшения, в которых все ноты, согласно наставлениям мастеров того времени, должны быть ясно слышны и чеканны. За это отвечала специальная горловая артикуляция (как результат работы мышц гортаноглоточного кольца), активно использовавшаяся певцами с середины XVI века. При этом важно разграничивать эту историческую технику и пение «на горле», считающееся в академической традиции серьезным недостатком.

Сам термин *gorgia* (сокращенно *gorga*), под которым понималось пение пассажей и мелизматики, в переводе с итальянского означает «глотка», что прямо указывает на использование специальной техники артикулирования звуков для реализации виртуозного пения. Изначально вокальная по своей природе, эта техника высоко ценилась и служила образцом для подражания у всех инструментов.

Первые опыты изучения техники горловой артикуляции прослеживаются в четвертой книге трактата Н. Вичентино (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555), где он обозначил вокальные украшения терминами *di cantare con la disposizione* и *della gorga*, подчеркивая тем самым их взаимосвязь⁴. Описывая критерии для импровизационных диминуций, он требовал от певцов не только демонстрации их технического виртуозного мастерства, но и взаимосвязи исполняемых украшений со смыслом текста.

Спустя семь лет в учении Дж. К. Маффеи впервые была сформулирована идея горловой артикуляции как элемента вокальной техники, принцип которой заключался в легком ударе воздухом, сопровождаемом повторяющимися движениями горла.

⁴ Vicentino N. L' antica musica ridotta alla moderna prattica. P. 94.

Данная вокальная техника формировалась благодаря строгому режиму тренировок. В результате в вокальном искусстве главное место стали занимать певцы-виртуозы. Обучение певцов диспозиции начиналось с освоения итальянской трели XVII века, которую в рассматриваемое время музыканты характеризовали как «дверь для входа в пассажи» (Л. Цаккони). Впоследствии Дж. Каччини связывал диспозицию в пении с исполнением колоратуры. Методической основой для этого служило введенное им украшение «трилло». Что же касается другого его украшения — *ribattuta di gola* (ит. «удар горлом»), — то его название прямо указывает на соответствующую технику исполнения. Вокально-технические параметры горловой артикуляции подробно описывали также М. Преториус, Ф. Роньони, К. Бернгард, В. К. Принц.

В XVIII веке музыканты продолжали развивать идеи предыдущего столетия о точном и чеканном исполнении орнаментики. Однако техника *gorgia* с ее характерной артикуляцией постепенно утрачивала доминирующее положение, уступая место новым приемам. Тем не менее, ее влияние оставалось очевидным, что прослеживается, в частности, в учении П. Ф. Този, который разделял манеру исполнения пассажей на два типа: «артикулированную» (*battuto*) и «скользящую» (*scivolato*). Преемственность этой старинной техники вокализации проявляется в XIX веке. Ее принципы отражены в методиках выдающихся вокальных педагогов М. Гарсиа (сына) и Ю. Штокхаузена, а также в исполнительском искусстве знаменитых певиц Джинни Линд и Аделины Патти. В XX веке британский тенор Найджел Роджерс — всемирно признанный авторитет в области исторически информированного исполнения — стал одним из ярчайших продолжателей этой традиции, возродив технику исполнения сложных барочных орнаментов.

Современным исполнителям барочной музыки важно понимать, что определенное влияние на подвижность голоса оказывает гибкость гортанно-глоточных механизмов и легкое фонационное дыхание с хорошей его регуляцией. Певцам для достижения легкости фонации следует снизить подсвязочное давление воздуха, столь часто применяемое сегодня в пении.

Дыхательные мышцы должны быть управляемыми, эластичными, чтобы выполнять различные виды пассажей без малейшего напряжения голоса. При этом важно помнить, что пение на активном придыхании каждого тона с призвуком «га-га-га» или «ха-ха-ха» является недостатком в воспроизведении любой колоратуры.

Приобретение навыков забытой многовековой техники позволит исполнителям находить новые подходы в поисках собственной яркой стилистически верной интерпретации музыки эпохи барокко.

Глава 2. Выразительные функции «новой музыки» XVII века и украшения

Во второй главе рассматривается взаимосвязь монодии и выразительности интонирования.

Развитие сольного пения в XVII веке было продиктовано стремлением к ясности поэтического слова и возможностью для исполнителя продемонстрировать виртуозное мастерство и искусство импровизации. Основоположник этого стиля Дж. Каччини впервые изложил его принципы в своих знаменитых сборниках — «Новая музыка» (1602) и «Новая музыка и новая манера письма» (1614).

Между тем в современной исполнительской практике, с ее тенденцией ко все более обильному орнаментированию сочинений старинных мастеров, возникает неясная ситуация в отношении импровизации в музыке Каччини и его современников. Это порождает множество вопросов о стилистически корректной интерпретации: уместно ли использовать украшения и если да, то в каком объеме?

Разобщенность мнений подчеркивают современные тенденции исполнения этой музыки, среди которых, с одной стороны, укажем на точное следование авторскому нотному тексту, а с другой — практика добавления незначительных украшений. Эта проблема усугубляется скучостью исторических источников, а также зачастую некорректной интерпретацией самих наставлений композиторов, оставленных ими для певцов.

Таким образом, понимание и знание изобразительных и выразительных функций любого из видов орнаментики (небольших украшений и пассажей) как одного из главных средств выразительности в итальянской вокальной музыке XVII столетия имеет решающее значение для ее верного применения в исполнительстве.

§ 2.1. Эстетика «новой музыки»

В данном параграфе раскрываются основные постулаты вокальной концепции Дж. Каччини, центром которой является переосмысление роли орнаментики и выработка соответствующей манеры пения.

Каччини по праву считается одним из главных новаторов в музыке XVII века, стоявшим у истоков не только нового стиля, но и созданной им школы художественного пения, вызывавшей восхищение у современников. Влияние его методики на коллег подтверждается многочисленными чертами сходства в сочинениях музыкантов первых десятилетий XVII века. Помимо композиторской деятельности, Каччини снискал славу виртуоза-певца и вокального педагога. Среди его учеников — такие прославленные исполнители, как Виттория Аркилеи, Адриана Базиле, Франческо Рazi и др. Созданная флорентийская вокальная школа вскоре распространила свое влияние на музыкальное искусство других европейских стран.

Актуальность наследия Каччини обуславливает необходимость переосмысления особенностей его вокальной орнаментики и определения возможных путей ее внедрения в современную исполнительскую практику.

Сборник Каччини *Le Nuove Musiche* был не только публикацией конкретных сочинений, но и своеобразным методическим руководством, в котором освещались особенности вокального исполнения. Это было новаторским шагом, поскольку ранее знания передавались преимущественно устно и эмпирически. Каччини выступал с острой критикой в адрес певцов за излишнее колорирование мелодии, в результате которого терялось понимание слова. Он сформулировал концепцию выразительного пения, ратуя за музыку с красивыми мелодиями, выражающими аффект и способную затронуть душу

человека. В основу этого была положена платоновская идея, согласно которой музыка — это прежде всего речь и ритм, и только потом звук.

В новой вокальной манере была переосмыслена роль украшений. Необычайно важным представляется отказ Каччини от продолжительных диминуционных рулад, противоречивших, по его мнению, выразительной декламации. Он стал первым композитором, детально нотировавшим все пассажи и украшения в тексте, призывая певцов тщательно их готовить в соответствии с установленными им правилами. Таким образом, точная фиксация нотного текста была призвана ограничить безудержную импровизационную практику, унаследованную от предыдущей эпохи.

Вместе с тем, осознавая силу воздействия виртуозного искусства на публику, Каччини гибко подходил к вопросу орнаментации. Он допускал пассажи на длинных слогах и в заключительных каденциях, рассматривая их не как основу стиля, а для придания большей изящности и «щекотания слуха», и лишь в маловыразительных местах. Многие из этих пассажей состоят из цепочек мелизматических украшений. В отличие от них, небольшие украшения («эффекты» по Каччини) напрямую зависели от содержания текста.

Композитор считал ошибкой как монотонное исполнение, так и любые преувеличения. Для оживления мелодии на коротких слогах он рекомендовал использовать украшения не более половины такта, функция которых заключалась в придании в музыке легкости и изящества. При этом Каччини допускал исключения из общих правил, что указывает на рекомендательный, а не догматический характер всех его наставлений.

Новая концепция музыки и школа художественного пения были призваны изображать и пробуждать аффекты через выразительно интонированное слово. Задачей исполнителей стало максимальное эмоциональное воздействие на аудиторию, где музыке отводилась роль усиления эмоционального воздействия поэтического текста. Передача аффекта была напрямую связана с трактовкой слова. Художественная функция украшений возросла, а их значение свелось к точечному и осмысленному повышению выразительности. В результате

свободная импровизация уступила место выверенной, подчиненной смыслу текста орнаментации.

Искусство пения сблизилось с ораторским, перенимая риторические приемы экспрессивной речи. Музыка воспроизводила эмоциональный тонус текста по аналогии с аффектированной речью.

Особую роль приобрело учение о музыкальной риторике, которое в итальянском музыкальном искусстве нашло лишь косвенное отражение и было скорее связано с принципом «подражания речи».

Однако, уже в первом десятилетии XVII века стремительно развивающаяся итальянская опера вступает в новый этап. Музыкальное начало постепенно освобождается из подчинения слову. Для преодоления речитативной статичности все чаще применялись мелодические фигуры и небольшие пассажи. При этом главным принципом введения орнаментации по-прежнему оставался смысл текста. Таким образом, виртуозная орнаментация стала характерной чертой вокального исполнительства первой половины XVII века. Установки Каччини, предписывавшие применять орнаментику лишь для усиления музыкального высказывания, находили отклик и в музыке К. Монтеверди, основу которой составляла уже драматическая мелодия.

Украшения служили выразительным средством, акцентирующими ключевые слова, а вокальная виртуозность выполняла как изобразительную, так и выразительную функции.

В первой четверти XVII века орнаментация мелодии зачастую являлась *изображением* (символом) какого-либо волшебства и магии. Она не только давала возможность солистам продемонстрировать свои вокальные способности, но и способствовала созданию ярких мифологических образов, характерных для искусства эпохи барокко. В этой связи технически сложными фигурациями насыщались как партии главных героев, так и второстепенные роли.

К середине XVII века в музыке сформировались новые исполнительские тенденции. Из сюжетов венецианской оперы стали исчезать магические

персонажи и божества, а демонстрация виртуозности утратила лидирующие позиции. Возросла роль выразительного кантиленного пения. Музыкальная речь теперь сочетала различные мелизматические фигуры, наполненные смыслом. Перед певцами возникали новые задачи, диктующие умение использовать определенный тембр голоса в зависимости от аффекта сочинения. Правила, изложенные в музыкальных трактатах, предписывали следовать в вокализации риторическим принципам, то есть передавать аффект соответствующей интонацией. Требование выразительного изложения выдвигалось не только итальянскими вокальными мастерами XVII века, но и согласовывалось с общефилософским учением об аффектах, приобретавшим в ту эпоху в философском смысле всеобщую форму.

Значительный интерес в музыке того времени представляют выразительные свойства музыкально-риторических фигур, которые осознавались в прямой связи с приемами ораторского искусства. В тексте отмечались ключевые слова, которые могли нести либо функцию репрезентации идеи, подчеркивая определенный аффект, либо имели изобразительный характер.

С середины XVII века спокойная мелодика арий с ее скромными нюансами, но постоянной сменой настроений не позволяла еще говорить о существовавшей в это время рационалистически выстроенной системе аффектов, ее музыкальный язык еще не знал типизации выразительных средств.

В развитии итальянской оперы музыкальная риторика, хотя и не была научно обоснована, как во французской и немецкой традициях, тем не менее занимала важное место. Вокальная мелизматика, опевания и гаммообразные пассажи, распеваемые певцами на ключевых словах рассматривались как риторический прием и имели изобразительное значение, а в отдельных случаях — и выразительное. Интонационное наполнение арий отличалось уже своей рельефностью, при этом отдельные фигурации образовывали чувственную и орнаментированную мелодию.

В последнюю треть XVII века украшения начали проникать в арии с удвоенной силой. Отчасти это было обусловлено влиянием исполнительского мастерства итальянских певцов-кастратов. Их блестящее владение кантиленой наряду с колоратурной подвижностью, легкостью звучания голоса, его регистровой слаженностью становятся эталоном сольного пения. Выразительный замысел, стоящий за виртуозностью, теперь стал менее проявляться.

Таким образом, главенствующим для итальянской оперной традиции XVII века было интонирование слова, в связи с чем любой вид орнаментальной техники напрямую был связан с передачей его смысла.

Современным певцам, исполняющим старинную музыку, важно учитывать, что в вокальной музыке XVII века орнаментация является не просто декором. Украшения, взаимодействуя со словом, выполняли две основные функции, варьировавшиеся в зависимости от контекста: выразительную (оживление мелодии, смягчение строгости речитатива, усиление общего характера и аффекта арии, риторическое подчеркивание слова) и изобразительную (звукоподражание, рельефно акцентирующее ключевые слова для точной передачи смысла).

§ 2.2. Орнаментальные «эффекты»

Данный параграф посвящен ключевым орнаментам вокальной музыки XVII века — трилло, группо, интонации, спреццатуре, акцентам, каскате и тирате, которые Дж. Каччини обозначил как «эффекты». В нем исследуется их эволюция украшений, особенности музыкального воплощения и вокально-исполнительская техника.

В новом стиле художественного пения, представленном флорентийцами, продолжительные диминуционные фигурации были заменены небольшими орнаментами для достижения большей художественной ценности и драматической выразительности. Несмотря на рекомендации композиторов того времени исполнять сочинение «как написано», добавление подобных «эффектов» певцами было обычной практикой, не требовавшей их детальной

нотации. Такая практика сегодня создает немало сложностей для исполнителей в понимании и верной расшифровке подобных украшений.

Орнаментальные «эффекты» — это важнейшие, но сложные для реконструкции элементы исполнительской практики находятся на стыке композиции, импровизации и риторики.

Выразительность исполнения «новой музыки» требовала гибкого подхода к колорированию. Наряду с рекомендациями старинных мастеров «петь как написано», добавление орнаментов, введенных Каччини, не только допускалось, но и было обычным делом. Композиторы не считали нужным давать детальные указания в нотации, что сегодня создает для исполнителей в аутентичной интерпретации определенные сложности в понимании и верной расшифровке подобных украшений.

«Эффекты» могли быть как нотированными, так и самостоятельно включенными солистами в интерпретации исполняемых сочинений. При этом их следовало интонировать в соответствии с содержанием текста и аффектом, используя выразительные интонации голоса по аналогии с ораторским искусством.

Анализ текстов многих старинных источников конца XVI и XVII века выявил разные варианты написания и даже толкования одного и того же по форме украшения. Отсутствие терминологической системы приводило к путанице. Возникала ситуация, когда при анализе орнаментальных «эффектов», порой сложно было сделать определенные выводы даже об основных их особенностях исполнения. Систематизация орнаментальных «эффектов», предпринятая Каччини, получила дальнейшее развитие в итальянском музыкальном искусстве первой половины XVIII века.

Верное определение видов орнаментов, знание функций и особенностей их интонирования позволит современным певцам стилистически верно раскрыть исполняемое сочинение.

Глава 3. Орнаментация в вокальной музыке первой половины XVIII века

Третья глава посвящена взаимосвязи учения об аффектах и орнаментики в вокальной музыке первой половины XVIII века. В ней изучаются оригинальные вариации импровизаций солистов эпохи барокко, выявляются их принципы орнаментирования арий, а также приемы колорирования, использовавшиеся самими композиторами. Это позволит современным музыкантам-исполнителям старинной музыки приблизиться к пониманию и практическому применению различных видов орнаментации в контексте исторически обоснованного исполнения.

§ 3.1. Вокальные украшения и аффект

В начале XVIII века виртуозная техника сосуществовала с кантиленным пением, насыщенным патетикой и выразительностью⁵. Исполнение музыки рассматриваемого времени предоставляло исполнителям достаточную свободу в демонстрации своего колоратурного мастерства. В это время прежняя трактовка учения об аффектах вступала в противоречие с исполнительской практикой, отчего подвергалась критике со стороны ряда ученых практиков. Стремление к большей выразительности музыкального материала диктовало необходимость новых решений.

На протяжении XVIII века с развитием арии существенное значение приобретало выражение аффектов, важным становилось сочетание декламационного начала с собственно музыкальным. Этот синтез привел к возникновению специфической музыкальной выразительности — типизации аффекта, основанной на поэтическом образе. Важнейшим требованием для музыкантов при выборе и способе исполнения украшений стало глубокое понимание музыки и особенностей интонирования как отражения аффекта.

⁵ В задачи данного параграфа не входит подробное изучение орнаментов, относящихся к «значительным» манерам (французской школе). В исследовании рассмотрены основные украшения в контексте воплощения аффектов в музыке, о которых неоднократно писали итальянские мастера и которые фиксировали композиторы в качестве излюбленных фигур в импровизационной практике певцов рассматриваемого времени.

Преодоление прежних условностей привело к внутренней дифференциации аффекта: теперь он раскрывался не как нечто статичное, а через череду взаимосвязанных и развивающихся эмоциональных состояний.

В этот период в вокальном искусстве особую важность приобрело выразительное, «согретое» чувством пение. Музыканты осознавали, что эстетическая функция орнаментации подразумевает не столько демонстрацию техники, сколько уместное применение украшений в соответствии с характером и аффектом произведения.

Важным аспектом исполнительства была мера использования украшений. Следуя традициям предыдущего века, авторы трактатов первой половины XVIII века практически единодушно предостерегали от их неоправданно обильного применения, ведущего к вычурности, и настаивали на необходимости чувства меры и вкуса.

В стремлении воплотить аффект исполнители нередко напрямую связывали выбор определенного мелизма с конкретной страстью. Этим обусловлено закрепление за определенными аффектами исторически сформировавшихся способов их исполнения с применением характерных орнаментов.

В диссертации проанализированы выразительные функции основных орнаментов XVIII века (трель, мордент, группетто, апподжиатура, *messa di voce*), а также особенности их интонирования в зависимости от аффекта. Вариации в интерпретации одного и того же украшения — темп, штрих, динамика — зависят от характера страсти, запечатленной в произведении.

Таким образом, выявление сущности украшений позволяет певцам обоснованно выбирать и исполнять их для убедительного воплощения аффектов. В музыке эпохи барокко область украшений создает широкий простор для художественной выразительности, поэтому любые назидания старинных музыкантов важно рассматривать лишь в качестве рекомендации.

§ 3.2. Бельканто первой половины XVIII века: метод Н. Порпоры

Эпоха барокко в вокальном искусстве ознаменовалась расцветом школы бельканто (с итал. — «прекрасное пение»). Это был период высочайшего мастерства, в котором певческая техника органично сочеталась с художественной выразительностью, отражая педагогические традиции своего времени. В основе педагогической традиции лежала идея воспитания голоса как идеально управляемого инструмента, способного к тончайшему динамическому филированию и эмоциональной насыщенности звучания.

Для отработки всех элементов в пении важен систематизированный и сбалансированный подход. Современная вокальная педагогика располагает огромным комплексом вокально-технических упражнений, которые в ряде случаев применяются, как и в XVII–XVIII веках, мастерами пения специально для конкретного ученика с целью устранения каких-либо певческих дефектов и дальнейшего развития голоса.

Однако, в отличие от системы обучения певческого голоса в эпоху барокко, в настоящее время в отечественном вокальном обучении процесс постановки голоса на протяжении всего периода осуществляется как на тренировочных упражнениях, используемых для формирования правильной вокализации, так и на чередующихся за ними художественных произведениях. Более того, зачастую исполнение упражнений на занятиях и при самостоятельной работе обучающегося завершается так называемым «разогревом» мышц и связок голосового аппарата. Все дальнейшие технические задачи отрабатываются уже непосредственно на материале исполняемого произведения.

Между тем важнейшей задачей педагога является выявление ценного природного тембра певческого голоса, обучение и управление им — и лишь затем музицирование. Любая торопливость и дисбаланс в силе голоса препятствуют правильной координации, необходимой для достижения полного и гибкого звучания. Овладев правильной эмиссией звука, его прогресс будет обеспечен. Только после налаживания и закрепления навыка правильного

управления голосовыми органами можно переходить к детальной системной отработке указанных элементов. Фигурации таких технических упражнений, секвенционно повторяющиеся из урока в урок, закрепятся в памяти певца как модели для его будущей импровизации. В современных условиях такой степенный подход крайне затруднителен. Постановка голоса сегодня не ограничивается строгой системой технических упражнений; в работу с самого начала обучения включаются художественные сочинения с литературным текстом, которые требуют реализации уже других задач.

Значительное место в вокальном искусстве XVIII века занимал знаменитый неаполитанский композитор и выдающийся педагог пения Н. Порпора. Он отличался особой изобретательностью и выделялся среди своих современников уникальным методом постановки голоса, при освоении которого удивительным образом раскрывались вокальные способности учеников к исполнениюfigуративного пения.

Анализ знаменитого манускрипта фундаментальных упражнений, созданных Порпорой в период его работы вокальным педагогом в неаполитанской консерватории Сан-Онофрио, в период с 1715-го по 1721 год, позволяет понять, насколько планомерно, в спокойном темпе учитель вводил новые технические элементы, уделяя предельное внимание точности и верности выполнения приобретаемых навыков. Материал усложнялся незаметным образом для ученика и доводился до совершенства.

«Лист упражнений» Порпоры служит своеобразной методической инструкцией для развития технического мастерства, а именно — для выработки абсолютного контроля над певческой технологией и передачи художественной выразительности.

Такая педагогическая система воспитания голоса требовала многочасового ежедневного и многолетнего тренажа, инструктивным материалом для которого последовательно служили упражнения, сольфеджио и вокализы.

Наряду с тренировочными упражнениями, которые ученики пели на протяжении долгого времени, важная роль в совершенствовании вокального мастерства отводилась и сольфеджио как своего рода специальному классу (аналогичному современной учебной дисциплине), в рамках которого происходило развитие музыкального слуха, а также вырабатывались навыки пения по нотам и чтения с листа. С этой целью учителями сочинялись небольшие законченные композиции, которые исполнялись в манере сольфеджирования (с названиями нот), отсюда и аналогичное их название – сольфеджио. Переход к вокализации — пению мелодий на открытый гласный звук — становился возможным лишь после полного освоения сольфеджирования. Этот этап был посвящен непосредственному развитию голоса, усовершенствованию технической и выразительной сторон исполнения.

Сольфеджио Порпоры представляют собой изысканные композиции, содержащие элементы, схожие со стандартными упражнениями. Одной из главных их особенностей является ярко выраженная дидактическая направленность. В интонационно-тематическом отношении сольфеджио Порпоры вполне доступны, при этом они выстроены в строгую систему «от простого к сложному», включая мелодические последовательности для закрепления мышечной памятью.

В таком режиме накопление технических трудностей происходило постепенно. Певец не только осваивал высокое техническое и художественное мастерство, а также формировал слуховой и интонационный багаж формул-заготовок для создания собственных импровизаций.

Отработанные до автоматизма орнаментальные формулы певцы в дальнейшем с легкостью переносили в исполняемые арии, используя их в том числе для орнаментации мелодической линии в процессе импровизации. При этом многовариантность вокальной импровизации подчеркивала способности и технические возможности каждого исполнителя. Совершенствуясь на упражнениях и сольфеджио (вокализах), певец сможет со временем добиться крепкого и звучного голоса. Такой сложный процесс можно сравнить с

постижением азбуки, результатом которого станет приобретение навыков полного контроля певческого голоса как поющего инструмента.

Педагогические установки Порпоры требовали значительных временных затрат, безоговорочной веры ученика в учителя и тесного, плодотворного сотрудничества. Основой метода маэстро было глубокое понимание и доведение до автоматизма мышечных механизмов управления голосом.

§ 3.3. Оригинальные приемы орнаментирования арий: певцы эпохи барокко и современные исполнители барочного репертуара

Изучение искусства импровизационной вокальной орнаментики первой половины XVIII века требует обращения к трактатам, руководствам, а также редким образцам оригинальной орнаментации, созданным певцами-виртуозами того времени. Сопоставление этих исторических источников с аудиозаписями современных исполнителей, придерживающихся исторически информированной манеры исполнения, позволяет не только проанализировать принципы орнаментики и функции украшений, но и раскрыть природу импровизационного мастерства виртуозов прошлого и настоящего. Сохранившиеся образцы орнаментации знаменитых певцов служат бесценным материалом для поиска исполнителями собственных решений при создании уникальной интерпретации.

В диссертации приводятся биографические сведения о солистах, для которых композиторы создавали рассматриваемые арии. Для понимания применяемых ими приемов варьирования и орнаментирования необходимо ясное представление об аффекте каждой арии, которое формируется на основе описания сюжета и ее музыкальной характеристики.

В исследовании рассмотрены исполнительская версия Гаэтано Гуаданьи арий “*Alla fama*” и “*Benchè mi sia crudele*” из оперы «Оттон, король Германский» Г. Ф. Генделя в сравнении с интерпретациями Лизы Саффер (Фрайбургский барочный оркестр под управлением Николаса МакГегана) и Клэрон МакФадден (Британский оркестр старинной музыки под управлением Роберта Кинга). Проанализированы приемы в колорировании повторяющихся

ключевых слов в интерпретации арии Альмирены “*Lascia ch'io pianga*” из оперы «Ринальдо» Генделя, предложенной Изабеллой Жирардо. Ее версия сопоставлена с исполнением Юлии Лежневой (камерный струнный ансамбль «Тронхеймские солисты» под руководством Эйвина Гимсе). Далее исследуется вариант украшений Валентини (Валентино Урбани) арии Эустазио “*Sulla ruota*” из той же оперы Генделя «Ринальдо». Его версия анализируется с вариациями Кристофа Дюмо (Фрайбургский барочный оркестр под управлением Рене Якобса) и Дэниела Джона Тейлора (Академия античной музыки под управлением Кристофера Хогвуда). Анализ двух орнаментальных вариаций арии Клеофиды “*Digli ch'io son fedele*” из оперы И. А. Хассе — вариаций Фаустины Бордони и короля Фридриха II, записанных для виртуоза Порпорино (Антонио Уберти), — позволяет рассмотреть особенности украшений этих певцов и сравнить их с интерпретацией современной певицы барочного репертуара Эммы Киркби (немецкий оркестр “*Cappella Coloniensis*” под управлением Уильяма Кристи). Анализ терцета “*Sento scherzar nel petto*” из оперы «Медо» Л. Винчи выявляет орнаментальный стиль в сравнении сразу трех выдающихся певцов эпохи барокко – Фаринелли (Карло Броски), Антонио Бернакки и Виттории Тези в соответствующих партиях Климако, Антонио и Энотеа. И наконец, в завершение рассматриваются и сравниваются две исполнительские трактовки, связанные с искусством Фаринелли (Карло Броски), и их современные интерпретации. Первая — ария “*Son qual Nave*” Р. Броски (из оперы Хассе «Артаксеркс») и ее версия в исполнении Дерека Ли Рейджина и Евы Маллас-Годлевска (из фильма «Фаринелли-кастрат» Жерара Корбьо; запись французского барочного оркестра «Лирические таланты» под управлением Кристофа Руссе). Вторая — ария Эпидида “*Quel usignolo che innamorato*” из оперы «Меропа» Дж. Джакомелли и интерпретация Вивико Жено (Академия старинной музыки в Берлине под управлением Рене Якобса).

Импровизационная орнаментика, характерная как для певцов XVIII века, так и для современных исполнителей, практикующих исторически информированное исполнение, демонстрирует высокую степень их мастерства.

Однако между ними существует различие: современные музыканты чаще ограничиваются мелодической орнаментацией, незначительно оттененной легкими ритмическими вариациями, тогда как виртуозы эпохи барокко применяли более свободный и комплексный подход. На основе «фигурационной» орнаментики — пассажной и пассажно-мелизматической — они также использовали приемы ритмического и динамического колорирования, акцентируя мелодические повторы и ключевые слова. Этот многсторонний творческий метод открывает перед современными исполнителями широкое поле для создания оригинальных интерпретаций.

Таким образом, владея безупречной вокальной техникой, современным певцам барочного репертуара необходимо глубже погружаться в стилистические правила и использовать украшения не как самоцель, а как искреннее средство эмоциональной выразительности. Это позволит донести до слушателя не только смысл, но и основной аффект произведения — благодаря соответствующему интонированию музыкальной и словесной речи, виртуозному владению мелизматикой и пассажной техникой, а также ритмической и динамической гибкости.

§ 3.4. Вокальная орнаментика Г. Ф. Генделя

При изучении орнаментики в оперных ариях эпохи барокко первостепенное значение имеют непосредственные указания самих композиторов. Г. Ф. Гендель, в отличие от многих современников, преимущественно работал с выдающимися, опытными певцами, в совершенстве владевшими итальянской манерой импровизации.

В исследовании проанализированы рукописи арий Генделя, в которых композитор собственноручно обозначал украшения, тем самым фиксируя и подчеркивая мастерство своих исполнителей. Среди них — ария Радамиста “*Ombra cara*” из одноименной оперы, ария “*Cara sposa*” из той же оперы, а также ария “*Dolce pur d'amor l'affanno*” из кантаты для альта (HWV 109 a, b).

Нередко композитор, рассчитывая на искусство певцов-виртуозов, детально выписывал разнообразные мелизматические распевы, превращая их в

мелодическую канву сочинения. Изучение таких партий позволило выявить специфику орнаментального искусства в исполнительской практике рассматриваемой эпохи и взгляды самого Генделя на вокальную импровизацию.

В диссертации детально изучены следующие арии, созданные с учетом уникальных возможностей конкретных певцов: ария Вара “*Nasce al bosco*” из оперы «Аэций», для баса Антонио Монтаньяна; ария Беренгара “*Regno e grandezza*” из оперы «Лотарио» – тенора Балино (настоящее имя Аннибале Пио Фаббри); ария Арзаче “*Sento amor*” из оперы «Партенопа» – кастрата (сопрано) Антонио Бернакки; арии Ричарда “*Agitato da fiera tempeste*” из оперы «Ричард Первый, король Англии» – кастрата (альт) Сенезино (Франческо Бернарди); ария Армиды “*Furie terribili*” из оперы «Ринальдо» – сопрано Элизабеты Пилотти-Скьявонетти; ария Клеопатры “*Da tempeste*” из оперы «Юлий Цезарь в Египте» – сопрано Франчески Куццони; ария Альцины “*Ah, mio cor*” из одноименной оперы – сопрано Анны Марии Страды; ария Сигизмундо “*Quella fiamma, ch'il petto m'accend*” из оперы «Арминий» – кастрата (сопрано) Джицелло (Джоаккино Конти); ария Фарамондо “*Rival ti sono*” из одноименной оперы – кастрата (альт) Каффарелли (Гаэтано Майорано).

Акцентировано внимание на мелизматическую орнаментику в ариях-метафорах или ариях-сравнениях, где виртуозные пассажи имитируют пение птиц, наглядно демонстрируя высочайший уровень мастерства солистов. Эти арии, в целях данного исследования, именуются «птичьими», или «соловьиными» (термины наши. — E. K.).

В эпоху барокко, когда колоратурная техника достигла своего расцвета, подобные арии служили ярким символом музыкальной изобразительности. В таких «соловьиных» ариях содержится сложнейший для исполнения набор орнаментов, включающий множество трелей, мордентов, апподжиатур и пассажей, которые на протяжении продолжительного времени имитируют заливистое пение пернатых, воспевающих темы любви и свободы.

Гендель использовал вокальную орнаментику прежде всего как средство художественного самовыражения исполнителя, воспринимая певческий голос

как уникальный музыкальный инструмент, способный воплотить весь спектр выразительных возможностей музыки. Композитор часто варьировал написанные украшения, чтобы подчеркнуть достоинства нового певца в своей труппе.

Гендель не приветствовал вольного колорирования своих сочинений, однако понимал и учитывал важность демонстрации певцом своего импровизационного искусства. Для этого в своих ариях он подготавливал места для своевременного добавления импровизационных украшений. Это были ферматы, фразы без сопровождения, залигованные, порой на протяжении нескольких тактов, выдержаные ноты либо резкая смена темпа; часто, например, кода в ариях преподносится Генделем в резкой смене темпа (*allegro* сменяет *adagio*). Певцу важно рассчитывать свои умения, исполняя украшения на одном дыхании. Наряду с этим красота и великолепие разворачивающихся рулад, их виртуозность не являются для Генделя самоцелью, напротив, они стройно вливаются в каркас арии, полностью подчиняясь его эмоциональному содержанию и выступая средством усиления выразительности исполняемого художественного текста.

Заключение

Орнаментика в музыке итальянского барокко занимает центральное место не только в интерпретации вокальных сочинений, но и в музыкального искусства этой эпохи в целом. Проведенное диссертационное исследование показывает, что ее развитие происходило в тесном взаимодействии с педагогикой, композиторской и исполнительской практикой. Исследование разнообразного и многочисленного музыкального и теоретического материала позволило сделать ряд выводов.

1. Развитие вокальных украшений в итальянской музыке эпохи барокко тесно связано с эволюционными процессами в музыкальном искусстве XVII — первой половины XVIII века. Анализ теоретических источников и вокальных сочинений позволил выделить три основных этапа этого развития:

- **первая половина XVII века:** ориентация на традиционную модель ораторского мастерства, когда различные мелодические фигурации вводились согласно риторическим приемам для акцентировки деталей поэтического текста;
- **вторая половина XVII века:** ослабление риторических импульсов и усиление выразительной функции мелизматических украшений, что отразилось на специфике вокализации; возникновение феномена вокальной виртуозности, обладающей самостоятельным художественным значением, не зависящим от риторических приемов.
- **первая половина XVIII века:** орнаментация становится ключевым компонентом вокального стиля, ее главная задача — усиление выразительности в репрезентации аффекта; виртуозное мелодическое колорирование предполагало как нотированные композитором колоратуры, так и добавленные певцом. Мастерство в создании импровизированных украшений стало неотъемлемым качеством искусства певца-виртуоза.

2. В эпоху барокко существовал целый ряд певческих стилей и манер исполнения (в XVII веке — *stile recitativo*, *stile espressivo*, *stile rappresentativo*, *stile concitato*, *cantar sodo*, *cantar d'affetto*, *cantar passaggiato*; позднее — *canto fiorito*, *canto spianato*, *canto declamato*). Они предполагали определенные требования к сочинению и исполнению вокальных сочинений. Между певческими стилями и видами орнаментации существовала тесная связь, при этом музыканты разных регионов Италии по-разному подходили к ее применению. Согласно Бернгарду, римский стиль пения, известный как *cantar sodo*, отличался простотой и ровностью исполнения с минимальным количеством украшений и акцентов. Неаполитанский стиль, или *cantar d'affetto*, выделялся аффектированным исполнением, где основное внимание уделялось выразительному произношению слов через интонацию, ясную артикуляцию, а также динамическое и темповое орнаментирование. Ломбардский стиль — *cantar passaggiato* — отличался использованием разнообразных

мелизматических цепочек и виртуозных пассажей. Вокализация различных видов украшений в конкретном певческом стиле требовала от певцов владения соответствующими выразительными приемами, включая техники варьирования нотного текста как основы репрезентации аффекта.

3. Композиторы 1600–1750-х годов создавали вокальные сочинения, учитывая специфику певческого голоса и ориентируясь на мастерство конкретного солиста. Последний, в свою очередь, следуя традициям того времени, импровизируя, добавлял в процессе исполнения разнообразные украшения, становясь фактически соавтором композитора. С появлением новых подходов в пении возникали прогрессивные решения в композиторской практике и вокальном исполнительстве. Это приводило к изменениям в методах воспитания голоса и формирования художественного мастерства солистов, что нашло отражение в трактатах и руководствах того времени.

4. Несоответствие между зафиксированным нотным текстом и исполнительской практикой, подтвержденное теоретическими источниками XVII–XVIII веков и сохранившимися версиями вокальных сочинений знаменитых певцов, позволяет сделать вывод о необходимости интерпретации музыки итальянского барокко с максимальным учетом исторической практики использования орнаментальных приемов. Несмотря на рекомендации старых мастеров «петь как написано», импровизационная практика итальянской школы предполагала активное использование украшений, дополнявших нотный текст. Теоретики и педагоги первой половины XVIII века акцентировали внимание на взаимосвязи украшений и аффекта сочинения. Они понимали орнаментацию не как простой декоративный прием, а как средство усиления аффекта, то есть содержания музыки. Способность мыслить, быть разумным, петь «от сердца» — таковы были основы исполнительства, регулировавшие выбор и количество применяемых орнаментов. Результатом стало закрепление за определенным аффектом как конкретного украшения, так и характерного способа его интонирования. Так, темповая градация трели оказывала влияние на ее выразительность, подчеркивая различные эмоциональные состояния и страсти.

Мордент, в зависимости от его исполнения, передавал как стремительные, радостные или воинственные, гневные аффекты, так и выражал любовь, томление и легкую грусть. Группетто, благодаря разнообразию темповых оттенков и штриховой палитры в исполнении, способствовал воспроизведению любви и радости. Апподжиатура, в свою очередь, охватывала широкий спектр чувств: короткая апподжиатура передавала радость и блеск, тогда как длинная апподжиатура, создавая напряженный диссонанс с последующим разрешением, являлась мощным средством для выражения глубокой любви, нежности, страдания и печали. Орнаментальное искусство солиста эпохи барокко служило катализатором выразительности, вызывая у слушателей широкий спектр эмоций.

5. Характер орнаментики в вокальной музыке итальянского барокко определялся спецификой вокального обучения того времени, в частности особенностями художественных и педагогических концепций. Изучение нотного учебного материала (вокально-технических упражнений, сольфеджио) и научной литературы по проблеме подготовки певцов выявило особую значимость педагогических воззрений создателя школы художественного пения Дж. Каччини, а также вокального метода Н. А. Порпоры, воспитавшего плеяду выдающихся солистов. Принципы этого метода, изложенные в диссертации, подчеркивают необходимость усовершенствования современных подходов к обучению профессиональных певцов. Это включает внесение ясности, неспешности и системности в процесс освоения вокальных навыков. Пересмотр традиционных критериев воспитания голоса у молодых исполнителей поможет структурировать процесс формирования устойчивых технических и художественно-исполнительских умений, что актуально для исполнителя не только барочного репертуара, но и музыки последующих эпох.

6. Рассмотренные в диссертации оригинальные приемы варьирования арий певцами и инструменталистами XVII — первой половины XVIII века (Изабеллы Жирардо, Гаэтано Гуаданьи, Валентино Урбани, Фаустины Бордони, Фридриха II, Карло Броски) демонстрируют индивидуальный подход к

реализации принципов колорирования. Анализ показывает, что в основе этого подхода лежала «фигурационная» орнаментика, которая, в отличие от практики современных исполнителей, включала также ритмическое и динамическое колорирование мелодии с целью акцентирования ключевых слов для презентации аффекта. Это меняет методологический подход к современному колорированию арий итальянского барокко.

7. Орнаментация Г. Ф. Генделя, запечатленная композитором для демонстрации искусства конкретных певцов той эпохи (Дж. М. Б. Каrestини, А. Монтаньяна, Ф. Куццони, Ф. Бордони, А. П. Фаббри, Э. Пилотти-Скьявонетти, А. Бернакки, Дж. Конти, Г. Майорано, А. М. Страды, Э. Дюпарк), характеризуется разнообразием видов, что свидетельствует о значительной гибкости в концепции колорирования музыки в период высокого барокко.

8. Одной из важных проблем, связанных с вокальной орнаментацией эпохи барокко, является проблема терминологии. Стремительное развитие музыкальной теории влияло не только на стиль композиции и ее интерпретацию, но и создавало путаницу в понимании значений целого ряда терминов. Порой, несмотря на одинаковые названия орнаментов, теоретики и педагоги трактовали их по-разному. В результате разрозненные высказывания, зафиксированные в трактатах, не позволяют сформировать полное и системное представление об этой сложной области. Тем не менее, музыкально-теоретические материалы XVI — первой половины XVIII века позволяют выявить, изучить и ввести в научный оборот ряд терминов (*melisma, vaghezze, gorgia, passaggio, grazia, effetti*), характеризующих орнаментацию в итальянской барочной вокальной музыке, а также определить причины сложностей, связанных с генезисом ее терминологии.

В заключение отметим, что все рекомендации старинных мастеров в отношении орнаментики как важного компонента стиля эпохи не должны восприниматься догматически. Необходимо учитывать, насколько импровизационные украшения соответствуют техническим возможностям исполнителя для адекватной передачи соответствующего аффекта. В

значительной степени это зависит и от индивидуального вкуса исполнителя, на важность которого указывали музыканты прошлого. Для интерпретации сочинений XVII — первой половины XVIII века певцу важно понимать, какой орнамент наиболее ярко соответствует аффекту арии. При выборе украшений немаловажную роль играет и трезвая оценка певцом уровня своего технического мастерства. Нелепо звучат виртуозные колоратуры, вырванные из контекста музыки, а также исполненные фальшиво и нечетко из-за технического несовершенства. Орнаментика в вокальной музыке итальянского барокко должна функционировать исключительно в рамках определенной системы. В этом заключается художественно оправданный подход к исторически достоверному исполнительству. Аутентичное исполнение, оперная постановка не могут быть осуществлены в полной мере по целому ряду объективных причин. Однако правильная, обоснованная и стилистически выдержанная орнаментация — необходимое условие, отвечающее сегодняшнему отношению к интерпретации старинной музыки. Именно такой подход способствует созданию убедительной трактовки той, порой очень лаконичной версии, которую предлагает исполнителю композитор эпохи барокко.

В диссертации проанализирована орнаментика вокальной музыки итальянского барокко, которую автор считает наиболее значимой с вокально-практической точки зрения и наименее исследованной в отечественной музыкальной науке. В качестве перспектив исследования можно наметить его расширение с привлечением источников и исполнительской практики других национальных традиций, прежде всего французской и немецкой. Выявление разных подходов в рамках европейской традиции позволит существенно углубить понимание как общих процессов в этой области, так и специфических отличий.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК:**

1. Круглова, Е. В. Слово и музыка : об интонационной выразительности в ариях эпохи барокко / Е. В. Круглова // Манускрипт. — 2025. — Том 18. — Вып. 4. — С. 1527-1533. — <https://doi.org/10.30853/mns20250214> — 0,8 п. л.
2. Круглова, Е. В. Термин “gruppo” и его музыкальная реализация / Е. В. Круглова // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2025. — № 1(49). — С. 105-113. — https://doi.org/10.48201/22263330_2025_49_105 — 0,6 п. л.
3. Круглова, Е. В. Вокальная орнаментация Джулио Каччини : от теории к практике / Е. В. Круглова // Современные проблемы музыказнания. — 2024. — № 8 (3). — С. 104-120. — <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120> — 0,6 п. л.
4. Круглова, Е. В. Историческая реконструкция техники пения быстрых пассажей в музыке эпохи барокко / Е. В. Круглова // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2024. — № 3 (47). — С. 31-39. — https://doi.org/10.48201/22263330_2024_47_31 — 0,7 п. л.
5. Круглова, Е. В. Природа и значение орнамента trillo в теории и вокальной практике эпохи барокко / Е. В. Круглова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2024. — 55(2). — С. 171-183. — <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2024.2.171-183> — 0,9 п. л.
6. Круглова, Е. В. Messa di voce : историко-теоретические аспекты развития вокального орнамента / Е. В. Круглова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2023. — № 2. — С. 74-84. — <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2023.2.073-084> — 0,7 п. л.
7. Круглова, Е. В. Исторический портрет первой оперной примадонны эпохи барокко : Виттория Аркилеи / Е. В. Круглова // Человек и культура. — 2023. — № 4. — С. 129-140. — <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43644> — 0,7 п. л.
8. Круглова, Е. В. Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2023. — № 1. — С. 10-20. — 0,8 п. л.
9. Круглова Е. В. Выразительные и изобразительные функции орнамента в вокальной музыке XVII века / Е. В. Круглова // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2023. — Т. 19. — № 6. — С. 129-140. — <https://doi.org/10.36340/2071-6818-2023-19-6-129-140> — 0,7 п. л.
10. Круглова, Е. В. Выразительные свойства украшений в вокальной музыке первой половины XVIII века / Е. В. Круглова // Человек и культура. — 2023.

- № 6. — С. 76-84. — <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.6.69245> — 0,6 п. л.
11. Круглова, Е. В. Произвольная орнаментика певца-кастрата XVIII века Гаэтано Гуаданьи и современное исполнительство / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2022. — № 1. — С. 23-31. — 0,9 п. л.
 12. Круглова, Е. В. Виртуозы высокого ранга / Е. В. Круглова // Музыка и время. — 2022. — № 8 — С. 24-28. — 0,5 п. л.
 13. Круглова, Е. В. Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнительстве эпохи барокко / Е. В. Круглова // Philharmonica. International Music Journal. — 2022. — № 6. — С. 13-23. — <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.6.39508> — 0,9 п. л.
 14. Круглова, Е. В. Вокальный метод великого Николы Антонио Порпоры / Е. В. Круглова // Человек и культура. — 2022. — № 6. — С. 103-110. — <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2022.6.39435> — 0,6 п. л.
 15. Круглова, Е. В. Произвольная орнаментика певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное исполнительство / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2021. — № 4. — С. 10-17. — 0,7 п. л.
 16. Круглова, Е. В. Об учебной дисциплине «Основы барочного вокального искусства» / Е. В. Круглова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2021. — № 4. — С. 154–162. — <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2022.1.154-162> — 0,7 п. л.

Публикации по теме диссертации в других изданиях:

17. Круглова, Е. В. Вибрато голоса как элемент украшения в ариях эпохи барокко / Е. В. Круглова // Вопросы вокального образования : сб. науч. тр. / ред.-сост. М.С. Агин. — М. : Мастерпринт ; РАМ имени Гнесиных, 2025. — С. 282-287. — 0,2 п. л.
18. Круглова, Е. В. Певцы должны быть грамотными! О специализированном курсе барочного искусства / Е. В. Круглова // Вопросы вокального образования : сб. науч. тр. / ред.-сост. М. С. Агин. — М. : Мультипринт ; РАМ имени Гнесиных, 2024. — С. 111-117. — 0,3 п. л.
19. Круглова, Е. В. «Старинная музыка – Историческое пение» («Alte musick – Historischer Gesang») в немецких Высших школах музыки / Е. В. Круглова // Философия и культура. — 2023. — № 2. — С. 12-26. — <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2023.2.39688> — 0,8 п. л.
20. Круглова, Е. В. Вопросы произвольной орнаментации и импровизации в ариях эпохи барокко / Е. В. Круглова // Вопросы произвольной орнаментации и импровизации в ариях эпохи барокко // Вопросы

- вокального образования : сборник научных трудов / ред.-сост. М. С. Агин. — М. : Мультипринт; — М. : РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 265-271. — 0,3 п. л.
21. Круглова, Е. В. Барочное вокальное искусство : вопросы исполнительства и обучения певцов / Е. В. Круглова // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире : сборник статей по материалам IV Международной научно-практической конференции 6-7 апреля 2023 года / гл. ред. и ред.-сост. В. О. Петров. — Астрахань : Астраханская государственная консерватория, 2023. — С. 271-274. — 0,3 п. л.
 22. Круглова, Е. В. Несколько слов об исполнении старинной музыки сегодня (заметки педагога-вокалиста) / Е. В. Круглова // Вопросы вокального образования : сб. науч. тр. / ред.-сост. М. С. Агин. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2022. — С. 199-205. — 0,3 п. л.
 23. Круглова, Е. В. Вопросы орнаментации в старинной вокальной музыке / Е. В. Круглова // Музыкальная культура XXI века : теория, исполнительство, образование : материалы II Международной научно-практической конференции, 20 мая 2021 г. / Казанский государственный институт культуры; ред. коллегия : Т. Ю. Гордеева, Р. Р. Мирная. — Казань, 2022. — С. 49-51. — 0,3 п. л.
 24. Круглова, Е. В. Некоторые особенности темповой организации в исполнении вокальных произведений эпохи барокко / Е. В. Круглова // Теоретические и практические аспекты формирования и развития «Новой науки» : сб. ст. по итогам Международной научно-практической конференции (Волгоград, 14 декабря 2021 г.). — Стерлитамак : АМИ, 2021. — С. 275-277. — 0,2 п. л.
 25. Круглова, Е. В. О теории аффектов в вокальном исполнительстве эпохи барокко : учебно-методическое пособие / Е. В. Круглова. — 2-е изд. — М. : ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, Литера Скрипта, 2017. — 51 с. — 1 п. л.
 26. Круглова, Е. В. Импровизация — основа исполнительства эпохи барокко / Е. В. Круглова // Вопросы вокального образования : методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / ред.-сост. М.С. Агин. — М. ; СПб. : РАМ имени Гнесиных, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2016. — С. 205-211. — 0,3 п. л.
 27. Круглова, Е. В. Старинная музыка в учебном репертуаре вокалистов / Е. В. Круглова // Образование в сфере искусства. — 2014. — №1 (2). — С. 66-70. — 0,4 п. л.
 28. Круглова, Е. В. К вопросу о традициях и современных тенденциях интерпретации вокальных произведений эпохи барокко / Е. В. Круглова //

- Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия : сб. ст. по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. — М. : Человек, 2010. — С. 363-375. — 0,5 п. л.
29. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство : монография / Е. В. Круглова. — М. : Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2008. — 213 с. — 5 п.л.
 30. Круглова, Е. В. О роли вокальной музыки барокко в процессе воспитания певца / Е. В. Круглова // Российское образование в XXI веке проблемы и перспективы материалы Всероссийской науч.-прак. конф. 9-10 ноября 2006. — Томск, 2006. — С. 33-35. — 0,2 п. л.
 31. Круглова, Е. В. О современном исполнении вокальной музыки барокко / Е. В. Круглова // Музыка и время. — 2006. — № 10. — С. 22-27. — 0,9 п. л.
 32. Круглова, Е. В. Музикальный художник барокко / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2004. — № 3-4. — С. 2-3. — 0,7 п. л.
 33. Круглова, Е. В. Вокальная музыка барокко в современной исполнительской практике / Е. В. Круглова // Автографы истории межрегиональный сборник статей. — Ульяновск, 2004. — Вып. 1. — С. 31-45. — 0,8 п. л.
 34. Круглова, Е. В. Музыка «старых мастеров» – азбука вокального мастерства (К проблеме культуры вокального звука) / Е. В. Круглова // Дополнительное художественное образование детей опыт и проблемы Материалы регион. науч.-прак. конф. 26 марта 2004. — Ульяновск, 2004. — С. 20-25. — 0,3 п. л.
 35. Круглова, Е. В. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2003. — № 4 (22). — С. 11-16. — 0,7 п. л.

Подписано в печать: 16.12.2025
Заказ № Тираж 110 экз.
Бумага офсетная. Формат 60x90/16
Типография «11-й ФОРМАТ»
ИИН 7726330900
115230, Москва, Варшавское ш., 36
(977) 518-13-77 (499) 788-78-56
www.avtoreferat.ru riso@mail.ru