

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова

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)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

МОСКВА — 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ВОКАЛЬНАЯ ОРНАМЕНТИКА В ИТАЛИИ В ЭПОХУ БАРОККО: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС.....	24
§ 1.1. О терминологии. Фигуративное пение на пересечении эпох.....	24
§ 1.2. Стили пения и украшения.....	46
§ 1.3. Пассажное пение: теория и практика.....	63
Глава 2. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ «НОВОЙ МУЗЫКИ» XVII ВЕКА И УКРАШЕНИЯ.....	84
§ 2.1. Эстетика «новой музыки».....	85
Слово и украшение.....	93
§ 2.2. Орнаментальные «эффекты».....	106
Трилло.....	106
Группо.....	129
Интонация	144
Спреццатура.....	154
Акценты.....	160
Каската — Тирата.....	171
Глава 3. ОРНАМЕНТАЦИЯ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.....	185
§ 3.1. Вокальные украшения и аффект.....	186
Трель.....	193
Мордент.....	200
Группетто.....	201
Апподжиатура.....	203
Messa di voce.....	207

§ 3.2. Бельканто первой половины XVIII века:	
метод Н. Порпоры.....	221
Сольфеджио Н. Порпоры.....	238
§ 3.3. Оригинальные приемы орнаментирования арий: певцы эпохи барокко и современные исполнители барочного репертуара.....	252
§ 3.4. Вокальная орнаментика Г. Ф. Генделя.....	304
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	341
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	347
СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ.....	399
СПИСОК ТАБЛИЦ.....	410

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность 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.

Только за последние годы состоялась целая серия концертных исполнений опер Г. Ф. Генделя: «Орест», «Роделинда», «Юлий Цезарь», «Тамерлан», «Альцина» и «Агриппина». К барочному репертуару обратился Большой театр, представив на Новой сцене «Ариоданта» того же композитора. Успехом пользовалась постановка «Орфея» К. Монтеверди в Детском музыкальном театре имени Н. И. Сац, а в Концертном зале «Зарядье» звучала «Дидона и Эней» Г. Перселла. Параллельно в концертных залах Москвы, Санкт-Петербурга, Перми и Нижнего Новгорода с регулярностью исполняются кантаты и оратории И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

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 *da capo*, 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, установленными 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, рассматривающих инструментальную орнаментику, 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 (*Opera Intitulata Fontegara*, 1535), Д. Ортис (*Trattado de glosas*, 1553), Н. Вичентино (*L'antica musica ridotta alle moderna prattica*, 1555), Х. Финк (*Practica musica*, 1556), Дж. К. Маффеи (*Delle lettere di G. Camillo Maffei da Solofra. Libri due*, 1562), В. Галилеи (*Dialogo di musica*, 1581), Дж. Далла Каза (*Il vero modo di diminuir*, 1584), Р. Роньони (*Passaggi per potersi essercitare nel diminuire. P. 1, 2. 1592*), Л. Цаккони (*Prattica di musica*, 1592), Дж. Л. Конфорто (*Breve et facile maniera*, 1593), Дж. Дирута (*Il Transilvano. P. 1, 2. 1593*), Дж. Бовичелли (*Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, 1594),

Э. де Кавальери (*Rappresentazione di anima, et di corpo*, 1600), А. Верджилиана (*Il dolcimele*, 1600), Дж. Каччини (*Le nuove musiche*, 1601/1602), А. Банкьери (*Cartella overo regola utilissime*, 1601), Д. Виадана (*Cento Concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo*, 1602), Дж. П. Чима (*Concerti ecclesiastici*, 1610), П. Чероне (*El melopeo y Maestro: tractado de música theorica y pratica*, 1613); Дж. Каччини (*Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614), А. Брунелли (*Varii exercitii*, 1614), Ф. Севери (*Salmi passaggiati*, 1615), Б. Бартоломео (*Il secondo libro delli motetti*, 1614), Д. Фридеричи (*Musica figuralis...*, 1618), М. Преториус (*Syntagma Musicum III*, 1619), Ф. Роньони (*Selva de varii passaggi*, 1620), Дж. Б. Спади (*Libro de' Passaggi ascendenti et descendenti*, 1624), В. Джустиниани (*Dialogo di musica, written*, 1628), К. Бернгард (*Von der Singe-Kunst oder Maniera*, ок. 1650), Л. Пенна (*Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, 1656, 1679), Дж. Б. Дони (*Lyra Barberina amphichordos: accedunt eiusdem opera...*, 1763), В. Принц (*Musica modulatoria vocalis: oder manierliche und zierliche Singkunst in welcher alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich ... gelehret wird*, 1678), И. Крюгер (*Musicae Practicae*, 1660), Г. Фальк (*Idea Boni Cantoris*, 1688), А. Бонтемпи «Музыкальная история» (*Historia musica*; 1695); Л. Пенна (*Li primi albori musicali per li principianti della musica figurate*, 1696), П. Ф. Този (*Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, 1723), Дж. Тартини (*Traité des agréments de la musique*, ок. 1750), Дж. Манчини (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774), Ф. Джеминиани (*A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749; *The Art of Playing on the Violin*, 1751), И. И. Кванц (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), К. Ф. Бах (*Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen*, 1753), Дж. Ф. Тендуччи (*Instruction of Mr Tenducci to his Scholars*, 1785), Д. Корри (*The Singer's Preceptor*, 1810), Г. Манштейн (*Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*, 1834) и др.

2. Фрагменты из вокальных сочинений Дж. Каччини, Я. Пери, Ф. Каччини, С. Д. Индиа, 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 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

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

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 мелизматике, в связи с чем в диссертации предложен ряд терминов: *melisma*, *vaghezza*, *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 терминологии. Для сопоставления разного рода (трактовка понятий, орнаментальных формул) композиторского и исполнительского орнаментирования, вокальной и инструментальной фигуративной 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.

Важное значение в изучении проблематики диссертации имеют работы М. Куна, Г. Гольдшмидта, Ф. Неймана, Х.-П. Шмитца, Х. К. Вольфа, К. и О. Отт.

Ценным для нас является труд Гуго Гольдшмидта «Учение о вокальной орнаментике»², в котором рассматриваются итальянские мелодические и французские значительные орнаментальные манеры. Интересными видятся подробные указания автора о приемах вариационных изменений отдельных арий из ораторий Генделя и Баха, однако при этом Гольдшмидт не уделяет должного внимания изучению орнаментации раннего итальянского барокко, в том числе в творчестве Дж. Каччини.

Вопросы диминуций и отдельных мелодических украшений в вокальной музыке эпохи Возрождения и раннего барокко рассмотрены в работе Макса Куна «Искусство украшений в вокальной музыке XVI–XVII веков (1535-1650)»³.

В авторитетном исследовании Фредерика Неймана⁴ рассматривается обширный спектр вопросов, касающихся орнаментации в барочной и постбарочной музыке различных национальных школ, в том числе и итальянской.

По обозначенной проблематике отметим книгу К. Вихманна «Украшенное пение»⁵, а также исследования К. Э. Г. Бриттен⁶, Дж. Ли⁷, в которых обсуждаются

² Golschmidt H. Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Charlottenburg: P. Lehsten, 1907. 332 S.

³ Kuhn M. Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535-1650). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. 150 S.

⁴ Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2020. 630 p.

отдельные принципы современной интерпретации барочных украшений в ариях Генделя.

Существенный вклад в изучение искусства украшений в пении вносит Ханс-Петер Шмитц⁸. В своей книге «Искусство украшений в XVIII веке» он приводит оригинальные версии орнаментаций арий певцов XVIII века. Примеры оригинальных вокальных импровизаций певцов и инструменталистов XVI–XVIII столетий, позволяющие прикоснуться нам к «живой» практике указанного периода и провести сравнительный анализ орнаментального искусства певцов-виртуозов прошлого и настоящего, представлены и в объемной работе «Оригинальная вокальная орнаментация XVI–XVIII веков» Хельмута Кристиана Вольфа⁹. 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 года¹⁰. Исследование сопровождается обширным набором оригинальных источников, иллюстрирующих колорирование музыки того времени, а также краткими пояснениями к ним.

Для верного понимания специфики интонирования, влияющего на организацию и применение орнаментики в пении, значительную роль играют труды, затрагивающие вопросы вокального исполнительства в эпоху итальянского барокко. Так, основные положения эстетики звучания голоса в барочном исполнительстве раскрывают исследования Т. Зидорфа¹¹,

⁵ Wichmann K. Der Ziergesang und die Ausführung der Appoggiatura. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966. 288 S.

⁶ Brittain K. A. G. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel. Diss., The University of North Carolina at Greensboro, 1996. 257 p.

⁷ Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias: a study of selected recordings (1950s–2010s). Diss., University of Kentucky, 2020. 175 p.

⁸ Schmitz H. P. Die Kunst der Verzierung im 18. Jh. Kassel: Bärenreiter, 1965. 128 S.

⁹ Wolff H. Ch. Originale Gesangs Improvisationen des 16 bis 18. Jahrhunderts. Köln: Arno Volk Verlag Hansneider Gerig KG, 1972. 171 S.

¹⁰ Ott K., Ott E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Bd 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. München: Ricordi, 1997. 356 S.

¹¹ Seedorf T. Gesang. Stuttgart: Metzler, 2001. 141 S.; Seedorf T. Handbuch Aufführungspraxis Sologesang. Kassel; Basel; London; New York; Praha: Bärenreiter, 2019. 500 S.

Р. Райдемайстера¹², Дж. Старка¹³, М. Эллиот¹⁴. Техническим аспектам вокализации быстрых фигурационных украшений и пассажей, изучению отдельных вопросов реставрации забытой многовековой техники пения быстрых украшений в старинной музыке уделяют внимание Р. Гринли¹⁵, Р. Вистрайх¹⁶, С. Сэнфорд¹⁷, Дж. Шерман и Л. Браун¹⁸.

В рассмотрении искусства орнаментики в певческой культуре XVI – середины XVIII столетия в диссертации используются выдержки из трактатов, предисловий к сборникам и операм мастеров XVI–XVIII веков. Источником частичных или полных переводов их работ, высказываний, использованных в диссертации, стали труды Т. Картера¹⁹, В. Райтера²⁰, Х. У. Хичкока²¹ и др.

В отличие от зарубежных коллег, в настоящее время в отечественном музыкознании 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 работы, в которых рассматриваются вопросы, связанные с вокальной орнаментикой эпохи барокко. Так, в фундаментальном двухтомнике

¹² Reidemeister P. Zur Vokalpraxis // Historische Aufführungspraxis. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988. S. 79-106.

¹³ Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2003. 352 p.

¹⁴ Elliott M. *So You Want to Sing Early Music: A Guide for Performers*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield Publishers, 2019. 252 p.

¹⁵ Greenly R. *Dispositione di voce: Passage to Florid Singing* // *Early Music*. 1987. No. 15. P. 47–55.

¹⁶ Wistreich R. “Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewöhnen”: the trillo and the migration of Italian noble singing // *Analecta Musicologica*. 2013. No. 49. P. 138-150; Wistreich R. *Reconstructing pre-Romantic singing technique* // *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 178-191.

¹⁷ Sanford S. *National Singing Styles // A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. Second Edition. Indiana University Press, 2012. P. 3–30.

¹⁸ Sherman J., Brown L. R. *Singing Passaggi: Modern Application of a Centuries-Old Technique* // *Choral Journal*. 1995. Vol. 36. No. 1. P. 27–36.

¹⁹ Carter T. *Caccini's Amarilli, Mia Bella: Some Questions (And a Few Answers)* // *Royal Musical Association*. 1988. Vol. 113. No. 2. P. 250–273; Carter T. *Winds, cupids, little zephyrs and sirens: Monteverdi and “Le nozze di Tetide” (1616-1617)* // *Early Music*. 2011. No. 39(4). P. 489-502; Carter T. *A Florentine Wedding of 1608* // *Acta Musicologica*. 1983. No. 55. P. 89–107.

²⁰ Reiter W. S. “The Noble Manner of Singing”: Caccini's *Le nuove musiche* (1602) // *The Baroque Violin & Viola*. Vol. II: A Fifty-Lesson Course. New York: Oxford Academic, 2020. P. 22-30. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>.

²¹ Hitchcock H. W. *Vocal Ornamentation in Caccini's “Nuove Musiche”* // *The Musical Quarterly*. 1970. Vol. 56. No. 3. P. 389–404.

исследователей П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века»²² раскрывается широкий спектр проблем исполнительского характера, включая изучение колоратуры в итальянских ариях, а также приемов варьирования мелодии, что для нас весьма существенно.

Органичный синтез композиторского и исполнительского творчества, определивший формирование орнаментики в XVII–XVIII веках, анализируется в работе А. Г. Стахевича «Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков»²³.

Отдельные положения орнаментирования вокальных сочинений и обзорное упоминание искусства старинной вокальной техники в исполнении быстрых украшений и пассажей описаны в исследовании Э. Р. Симоновой²⁴, которое рассматривает особенности развития академического профессионального пения в западной культуре в период от становления литургического пения до расцвета *bel canto*.

Относительно недавно изданное учебное пособие М. Г. Людько²⁵ посвящено изучению старинной музыки в классе камерного пения, а также общим вопросам исполнения украшений. Статьи А. Д. Верин-Галицкой²⁶, В. П. Фоминой²⁷ емко повествуют об орнаментике в вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки.

Безусловно, существенное значение в рассмотрении вопросов орнаментики в итальянской вокальной музыке эпохи барокко имеют издания по истории вокального исполнительства, авторы которых демонстрируют панораму

²² Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. М.: Гос. ин-т искусствознания, Рос. академия музыки им. Гнесиных, 1998. Ч. 1: Под знаком Аркадии. 438 с.; Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. М.: Классика-XXI, 2004. Ч. 2: Эпоха Метастазии. 766 с.

²³ Стахевич А. Г. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 155 с.

²⁴ Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2006. 371 с.

²⁵ Людько М. Г. Старинная музыка в классе камерного пения: учебно-методическое пособие. 5-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2024. 180 с.

²⁶ Верин-Галицкая, А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 14–25.

²⁷ Фомина В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // В. П. Фомина / Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. №3 (46). С. 41–48.

методических взглядов вокальных педагогов прошлых веков. Это в первую очередь труды В. А. Багадурова²⁸, К. М. Мазурина²⁹, И. К. Назаренко³⁰, кандидатские диссертации С. В. Решетниковой³¹, И. А. Хрулевой³², где содержится частичный или полный перевод на русский язык трактатов мастеров XVII–XIX веков.

Следует отметить, что переводы трактатов по вокальному искусству, пособий и руководств старинных мастеров вокального искусства Дж. Каччини, И. Ф. Агриколы, М. Гарсиа, Ю. Штокхаузена порой содержат неясности, связанные прежде всего с употреблением некорректной терминологии³³. 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.

Так, в фундаментальном двухтомнике «Музыкальная орнаментация» Эдварда Даннройтера³⁴ приводится большое количество таблиц и нотных примеров. Автор, акцентируя внимание на украшениях в произведениях конкретных композиторов, тем не менее не рассматривает орнаменты в историческом развитии.

²⁸ Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I: учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2018. 468 с.; Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II: учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2018. 476 с.

²⁹ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. 1010 с.

³⁰ Назаренко И. К. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 624 с.

³¹ Решетникова С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века : дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2020. 234 с.

³² Хрулева, И. А. «Метод пения» Парижской консерватории Бернардо Менгоцци в контексте развития французской вокальной школы конца XVIII – начала XIX века: дис. ... кан. иск.: 5.10.3. Ростов н/Д., 2024. 282 с.

³³ См. список литературы.

³⁴ Dannreuther E. Musical Ornamentation. London: Novello. Part.1., 1893. 246 p. Part. 2., 1895. 204 p.

Вопросы мелодических украшений в различных музыкальных стилях и жанрах рассматривает в работе Франц Куло³⁵.

Целостный обзор западноевропейской истории украшений стремится представить Адольф Бейшлаг³⁶. В попытках к глубине исследования он систематизирует материал и сопровождает его множеством иллюстраций. Однако, к сожалению, в работе можно отметить недостаточно прочную историческую основу: в пояснительных записях к нотным примерам встречаются неточности в интерпретации украшений, некоторые виды орнаментов не рассматриваются в их развитии, отсутствуют ссылки на источники. Кроме того, автор игнорирует яркую орнаментику неаполитанской школы и не анализирует колоратуру старинных мастеров как средство выражения аффектов в музыке. Любопытно, что в 1909 году в сборнике Международного музыкального общества выходит статья Хуго Лайхтентрита «Учение об украшениях»³⁷, в которой автор критикует книгу Бейшлага, отмечая, что тот «предпочитает давать обширные обзоры всей области орнаментики, высказывая уверенные суждения с позиции знатока, однако демонстрируя весьма ограниченные и скромные знания музыки вплоть до XVIII века».

Отдельное место в рассмотрении общих вопросов орнаментации занимает работа Фредерика Неймана³⁸, опубликованная в 1993 году. В результате исторического анализа автор настоятельно предостерегает исполнителей о риске унификации и применения методов и практик одних старинных мастеров к другим, включая как их современников, так и более ранних или поздних авторов. Эта идея Неймана полностью устраняет вопросы догматизма в применении правил орнаментации в старинной музыке.

³⁵ Kuhlo F. Über melodische Verzierungen in der Tonkunst. Diss. phil. Berlin: Charlottenburg, Gutenberg, 1896. 53 S.

³⁶ Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 285 S.

³⁷ Leichtentritt H. Zur Verzierungslehre // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1909. Vol. 10. No. 4. S.617.

³⁸ Neumann F. Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries. New York: Schirmer Books, 1993. 605 p.

В относительно недавно изданной книге флейтиста Манфредо Циммермана «Орнаментация в барочной музыке: гид по самостоятельным украшениям»³⁹ на основе исторических источников представлены указания по исполнению значительных и свободных мелодических орнаментов. Автор приводит примеры и дает рекомендации по игре баса-континуо в исторически информированной манере.

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. Юровского, 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.⁴⁰.

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. Отметим прежде всего объемную работу Арнольда Долметча

³⁹ Zimmermann M. The Ornamentation of Baroque Music: A Guide for Independent Embellishing. Books on Demand. 2021. 92 S.

⁴⁰ См. список литературы.

«Исполнение музыки XVII и XVIII веков»⁴¹, более половины листажа которой отводится главе об украшениях.

Рассматривая общие проблемы интерпретации старинной музыки, исполнения украшений касаются в своих исследованиях Б. Аулич, А. Долметч, Донингтон, В. Ландовска, А. Шеринг, Х.-П. Шмитц, П. Фротшер, 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 осмыслению итальянской оперы XVII–XVIII столетий. Среди работ отметим фундаментальный двухтомник П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, исследования О. М. Емцовой, М. А. Кошелевой, Г. Кречмара, А. В. Куклева, Г. В. Куколь, П. В. Луцкера, Е. И. Лучиной, И. П. Сусидко, В. П. Фоминой, Е. А. Юнеевой⁴². Особенности национальных оперных традиций ряда европейских стран представлены в работах Ч. Берни, Р. Роллана. Рассмотрению франко-итальянских певческих стилей XVII–XVIII веков посвящены труды: М. Сир⁴³, С. Сэнфорд⁴⁴.

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.⁴⁵.

Шестая группа объединяет исследования, в которых проанализированы отдельные аспекты исторически информированного исполнительства. Среди них статьи Ю. С. Бочарова⁴⁶, А. А. Панова и И. В. Розанова⁴⁷, Е. А. Рубахи⁴⁸,

⁴¹ Dolmetsch, A. The Interpretation of the Music of the 17-th and 18-th Centuries. London; New York: Novello, H. W. Gray, 1915. 494 p.

⁴² См. список литературы.

⁴³ Cyr M. Performing Baroque Music. Portland, Or.: Amadeus Press, 1992. 254 p.

⁴⁴ Sanford S. National Singing Styles // A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. Second Edition. Indiana University Press, 2012. P. 3–30.

⁴⁵ См. список литературы.

⁴⁶ Бочаров Ю. С. Музыка барокко по-русски, или в ожидании исторического аутентизма // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. № 2/5 (2013). С. 19-31.

⁴⁷ Панов А. А., Розанов, И. В. Старинная музыка: параллельные миры теории и практики // Термины, понятия и категории в музыковедении: IV Международный конгресс Общества теории музыки. Казань, 2–5 октября 2019

Г. Р. Тараевой⁴⁹ 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 музыкознании:

- предпринято комплексное исследование, посвященное исключительно вопросам орнаментики в вокальной музыке

года. Материалы конгресса. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова. 2021. С. 376-384; Панов А. А., Розанов, И. В. Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства // Старинная музыка. 2017. № 1. С. 20–25.

⁴⁸ Рубаха Е. А. Ещё раз о *bel canto* // Старинная музыка. 2004. № 1/2. С. 18-21; Рубаха Е. А. Эпоха Барокко: некоторые принципы исполнительства // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 61-68.

⁴⁹ Тараева Г. Р. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. Ростов-на – Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 8–22.

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 музыкально-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 панорама 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 музыкально-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 украшениях 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 репрезентации аффекта композиции.

Материалы диссертации также могут быть 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 музыкознания» (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.

Глава 1. ВОКАЛЬНАЯ ОРНАМЕНТИКА В ИТАЛИИ В ЭПОХУ БАРОККО: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

В эпоху барокко, с момента зарождения оперного жанра в Италии начала формироваться система исполнительских указаний, включавшая в том числе рекомендации по использованию музыкантами орнаментальных нюансов. Трактаты и руководства по пению и искусству игры на инструментах того времени изобилуют наставлениями об украшениях. Однако прежде, чем сформироваться в определенную систему, орнаментика прошла долгий путь эволюционного развития.

Отсутствие стройности и унифицированности терминологической лексики в отношении орнаментации в итальянской музыке XVII — первой половины XVIII века составляет сегодня основную проблему для исполнителя старинной музыки и вызывает ряд вопросов: как возникла орнаментация, в чем заключается суть украшений, какова их роль в итальянском вокальном исполнительстве рассматриваемого времени, что подразумевалось под тем или иным термином. Найти ответы на эти вопросы — задача данного параграфа.

§ 1.1. О терминологии. Фигуративное пение на пересечении эпох⁵⁰

В эпоху барокко, как и сегодня, украшения в музыке обозначаются разными терминами; их трактовка зачастую обобщается, создавая путаницу. Современному исполнителю важно верно понимать смысл орнаментальных указаний, учитывая историческую изменчивость их употребления. Все термины и компоненты барочной орнаментики, сколь разнородными они бы ни казались, связаны воедино своим назначением: следуя законам ораторского красноречия,

⁵⁰ В данном параграфе использованы материалы статей: Круглова Е.В. Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнительстве эпохи барокко // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 6. С. 13-23. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.6.39508>; Ее же. Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях // Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал. 2023. № 1. С. 10-20; Ее же. Историческая реконструкция техники пения быстрых пассажей в музыке эпохи барокко // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47). С. 31-39. https://doi.org/10.48201/22263330_2024_47_31

подкрепленного искусством музыкальной импровизации, преобразовать имеющийся материал таким образом, чтобы конечное произведение воздействовало бы на слушателя, пробуждая различные аффекты (чувства и переживания).

Слово орнаментика в переводе с латинского (*ornamentum*) означает «украшение». На немецком и английском языках «украшение» пишется как *ornament*, на итальянском — *ornamento* и на французском — *ornement*⁵¹. Для подробной расшифровки термина обратимся к «Большой Российской энциклопедии», где он трактуется как «мелодические обороты из звуков относительно мелкой длительности, применяемые для украшения мелодии, усиления экспрессии, демонстрации виртуозных возможностей исполнителя»⁵². И если под *орнаментикой* понимается искусство украшения как целостный комплекс выразительных средств музыкального и технического характера, которыми владеет исполнитель, то термин *орнамент* музыканты и теоретики трактуют по-разному.

Анализируя искусство колорирования мелодии, выдающийся английский музыковед, инструменталист Роберт Донингтон отмечает целесообразность понимания под «орнаментацией» более длинных, импровизационных цепочек, а под «орнаментами» — небольших украшений (трель, апподжиатуру и т.д.)⁵³.

Несколько обобщенное разъяснение термина «орнамент» приводится в «Словаре иностранных музыкальных терминов» — «украшение, орнаментика, мелизмы»⁵⁴. Такая расшифровка может ввести в недоумение, поскольку предлагает смешение терминов, подразумевающих разные виды орнаментальной техники. Более развернуто характеризуют термин в «Кратком Оксфордском словаре»: здесь орнамент — украшение мелодии, выписанное мелкими нотами или специальными символами, при этом с точным написанием собственных

⁵¹ Крунтяева Т. С., Молокова Н. В. Словарь иностранных музыкальных терминов. 7-е изд. Л.: Музыка, 1988. С. 84.

⁵² Орнаментика // Большая Российская энциклопедия: в 30 т. Т. 24: Океанариум – Осяно / [науч.-ред. совет: пред. – Ю. С. Осипов]. М.: Большая Рос. энциклопедия, 2014. С. 459.

⁵³ Donington R. The interpretation of early music. New York: St. Martin's Press. 1963. P. 96.

⁵⁴ Крунтяева Т. С., Молокова Н. В. Словарь иностранных музыкальных терминов. С. 84.

термину слов на различных языках: на французском языке — *agréments*, на итальянском — *fioriture*, на немецком — *Verzierungen* и *Manieren*⁵⁵. Оба приведенных варианта трактовки термина фактически обозначают подвижный стиль исполнения любого типа украшений.

Об орнаментах как об элементах, способствующих созданию мелодии более приятной, писали многие музыканты эпохи барокко. В нашей кандидатской диссертации⁵⁶ мы уже упоминали о том, что немецкий певец Кристоф Бернгард, вице-капельмейстер, композитор XVII века, изучивший итальянскую манеру исполнения и украшений в пении во время своего пребывания в Италии, утверждал: «Чтобы получить звание певца (*tittul*), недостаточно, ... петь легко все, что придется, но в особенности требуется, кроме хорошего голоса, искусное умение, которое вообще зовут “*Manier*”; так что нужно изучить, каковы же те искусные приемы, следуя которым и применяя кои певец может заслужить свое звание»⁵⁷.

В 1696 году преподаватель музыки, изобретатель метронома Этьен Лулье писал об украшениях в пении, применение которых позволяет сделать его более приятным⁵⁸.

Для успешного соответствия новому стилю в музыке и пении, правилам в музыке, установленными флорентийцами, певцам требовалось развивать навыки, о которых заявлял Бернгард. Помимо разнообразия видов мелизматических фигур, выписанных символами и знаками, существенной исполнительской традицией была импровизация, свободное колорирование музыкальных фрагментов.

В это время на первый план выходило искусство виртуозов. Следовательно, помимо наличия определенных технических умений, от певца требовался навык

⁵⁵ Ornaments // Kennedy M., Kennedy J. B. The Concise Oxford Dictionary of Music (5 ed.). Oxford; New York: Oxford University Press, 2013. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199203833.001.0001/acref-9780199203833-e-6717> (дата обращения: 10.05.2023).

⁵⁶ Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): дис. ... канд. иск. М., 2007. С. 42-43.

⁵⁷ Цит. по: Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II: учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2018. С. 61.

⁵⁸ Loulié É. Éléments ou principes de musique mis dans un nouvel ordre. Paris: Christophe Ballard, 1696. P. 66.

осознанного применения украшений — с учетом их значения как средства музыкальной выразительности. Цель исполнителя — достижение высокого уровня как в технической стороне звучания, заключающейся в демонстрации отличительных черт виртуозного голоса солиста, так и в художественном наполнении произведения, связанном с созданием оригинальной его версии. В данном отношении высокохудожественной целью для певца становилась импровизация в каденции и варьирование музыкального текста при повторах и в частях *da capo*. Для современного вокалиста это довольно непросто ввиду отсутствия специальных знаний и умений.

В рассматриваемое время музыканты систематически осваивали искусство импровизации. Обучение осуществлялось по принципу постепенного усложнения задач. На начальном этапе певцы гармонизовали гамму, затем переходили к вариациям мелодий с использованием интервальных скачков. Далее они изучали свободное изложение материала и импровизированную полифонию⁵⁹. Такой методический подход оказал существенное влияние на формирование целостного музыкально-исполнительского мышления, где импровизация была неотъемлемой частью мастерства.

Повествуя о технике элегантного и нежного пения, в середине XVI века Херман Финк в пятой книге своей «Музыкальной практики» (*Practica musica*, 1556) подчеркивал, что искусство колоратурных украшений зависит от способностей исполнителя, и осуждал музыкантов, использующих чужие украшения или применяющих их неразборчиво ко всем частям композиции⁶⁰. С первых занятий молодые музыканты осваивали мелодическое разнообразие с целью заполнения пустот, при этом такая орнаментация не должна была затемнять гармонию. Создавая экспромтом сложные орнаментальные узоры, исполнитель-импровизатор ярче, с большей творческой свободой интерпретировал свой репертуар. Так, П. Този настоятельно рекомендовал обучать певцов

⁵⁹ Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизированные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка. 1982. С. 14.

⁶⁰ Finck H. *Practica musica*. Wittenberg: Georg Rhau, 1556. S. 336-337.

искусству варьирования, поскольку, по его мнению, только посредственные исполнители из вечера в вечер повторяют знакомую публике мелодию без изменений⁶¹.

Стремление к разукрашиванию и большей кантабельности сочинений повлияло на развитие искусства диминуирования, которое было основой импровизации. Общим термином, обозначающим распространенный принцип такой практики, назывались *diminutione* («диминуции»), что переводится как «уменьшение», представляя собой дробление крупной длительности на более мелкие. В Испании диминуции назывались *glossas*, в Германии и Нидерландах — *coloriren*, *coloraturen* или *Koloratur*; в Англии — *divisions*, в латинских трактатах линия орнамента описывалась как *ornatus*, *coloratus*. Различие в названиях совершенно не влияло на технику исполнения, которая была едина, при этом, заметим, общепринятого свода правил не существовало. Колорирование музыки предоставлялось в значительной мере на усмотрение певцов, которые становились соавторами композитора.

Капельмейстер Георг Фридрих Вольф (1762-1814) в своем руководстве по обучению вокальному искусству (*Unterricht in der Singekunst*, 1784), на которое мы обращали свое внимание в кандидаткой диссертации⁶², писал: «Искусство произвольных изменений в арии происходит в результате умения превращать ноты, зафиксированные композитором, частично в большее, частично в меньшее количество звуков, частично в превращении их в ряд других нот. Певец должен быть уверен в глубоком мастерстве владения гармонией, иначе даже незначительные изменения превратятся в ошибки, противоречащие ей. <...> Певцу не разрешается добавлять какие-либо изменения, если ария исполняется только один раз, иначе слушатель не узнает, какова настоящая композиция. Но при повторении арии певцу рекомендуется вносить эти изменения, в противном

⁶¹ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: Forni, 1723. P. 111. P. 38.

⁶² Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 58.

случае слушателю может стать скучно»⁶³. Владение техникой диминуирования было неотъемлемой частью вокального искусства при исполнении импровизированных пассажей и колоратур.

Солисты с легкостью орнаментировали свои партии, черпая мелодическую основу для вариативных фиоритур из предлагаемых старинными мастерами пособий и руководств, имевших огромное количество примеров для соединения интервалов, оформления пассажей и каденций⁶⁴. Еще в 1535 году венецианский музыкант, автор первого ренессансного трактата по диминуциям (*Opera intitulata Fontegara*, 1535) Сильвестро Ганасси разделил диминуции на два типа: простые и составные. Он пояснил, что к простому типу диминуций относятся импровизации из нот равной длительности, тогда как второй тип составляют расширенные мелодические последовательности различных длительностей (от четвертей до шестнадцатых)⁶⁵, главная цель которых — украшение основной темы⁶⁶. Сразу же оговорим, что подробное рассмотрение диминуционных формул не входит в задачи данного исследования⁶⁷.

Еще в середине XVI века Никола Вичентино, итальянский теоретик музыки, композитор, выдающийся конструктор ряда музыкальных инструментов, одним из первых стал говорить о правилах *passaggio*. Стоит заметить, сегодня этот термин требует пояснения. В своем трактате «Старинная музыка, адаптированная к современной практике» (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555)

⁶³ Wolf G. F. Unterricht in der Singekunst. Halle: Johann Christian Hendel, 1784. S.104.

⁶⁴ Среди авторов таких трактатов, руководств и пособий отметим: Сильвестро Ганасси (*Opera intitulata Fontegara*, 1535), Адриана Пети Коклико (*Compendium musices*, 1552), Диего Ортиса (*Trattado de Glosas*, 1553), Джованни Камилло Маффеи (*Delle lettere...*, 1562), Джироламо Далла Каза (*Il vero modo di diminuir con le tutte le sorte di stromenti*, 1584), Джованни Бассано (*Ricercate, passaggi et cadentie*, 1585), Рикардо Роньони (*Passages for practice in diminution*, 1592), Джованни Лука Конфорто (*Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, 1593), Джованни Баттиста Бовичелли (*Regole Passaggi di Musica*, 1594), Аурелио Вирджилиано (*Il Dolcimelo*, 1600), Франческо Севери (*Salmi passaggiati*, 1615) и Франческо Роньони (*Selva di varii passaggi*, 1620).

⁶⁵ Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц: дис. ... канд. иск. М., 2009. С. 24.

⁶⁶ Там же. С. 26.

⁶⁷ Рассмотрение диминуций проводилось в работах: Э. Р. Симоновой [Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2006. 371 с.], М. А. Сапонова [Искусство импровизации: импровизированные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка. 1982. 77 с.], Н. М. Диденко [У истоков европейской клавишной традиции: формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков: монография. Изд. 2-е, испр. Ростов н/Д.: Ростовская гос. консерватория, 2024. 130 с.].

Вичентино совершенно четко указал на разницу между диминуциями и пассажами, описывая это следующим образом: «...происходит много ошибок, и даже певцы, чтобы продемонстрировать свою диспозицию⁶⁸, диминуируя пассаж, не будут иметь никакого уважения, когда вопреки мнению композитора, искажают грустный пассаж веселым исполнением; я принял во внимание то, что они делают наоборот, когда композитор выписывает *allegro* (веселый) пассаж с диминуциями, эти певцы не демонстрируют своей диспозиции»⁶⁹. Таким образом, важно различать понятия *пассаж* и *диминуция*. Импровизационная техника, демонстрирующая мастерство певца, представляет пассаж, а принцип деления нот для его оформления называется диминуцией.

Об этимологии слова *passaggio*. Глагол *passaggiare* (от сущ. *passaggio* и *passaggi*) — означает искусство диминуирования, а причастие *passaggiato* объединяет в себе фигуры всего произведения⁷⁰.

Современный исследователь Джованни Микелини, анализируя значение этого слова *passaggio* на примере трактовок, приведенных Д. Ортисом, К. Бернгардом и И. А. Хербстом, делает вывод о его двух разных составляющих: конкретной пассажной фигуре и импровизационно-варьируемом отдельном эпизоде или части в композиции. Микеллини пишет: «Оно может означать специфическую диминуционную форму “*passaggio*” или целую часть (“*passus*”), которая также может содержать диминуционные формы, отличные от “*passaggio*”»⁷¹.

Исследователь обращается к мнениям музыкантов XVII века, однако в XVIII веке выдающийся певец и теоретик Пьер Франческо Този уже разделил в своем трактате эти позиции, посвятив отдельные главы своего трактата *passaggio* и *passi* (*passus* по Микеллини). А в 1789 году Даниэл Готтлиб Тюрк в третьей книге своей «Клавирной школы» уточнил, что под пассажем (*Passagie*, итал.

⁶⁸ Подробнее техника диспозиции будет рассмотрена в параграфе 1.3. данной диссертации.

⁶⁹ Vicentino N. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rome: Antonio Barre, 1555. P. 82.

⁷⁰ Michelini G. Ascanio Mayones und Girolamo Frescobaldi's Ancidentemi pur. Zur Praxis der “intavolar diminuito” in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. 2023. No. 20/1. P. 92.

⁷¹ Ibid.

Passaggio, франц. *Roulade*) понимается любая короткая импровизация, состоящая из простых фигур, а также пассаж, выписанный композитором или добавленный исполнителем. В последнем варианте, по замечанию музыканта, пассажи могут быть представлены и более продолжительными произвольными украшениями⁷².

Практика *passaggio* (далее по тексту — пассажная практика или пассажное пение), о которой часто писал итальянский певец, врач Джованни Камилло Маффеи, безусловно появилась из вокальной музыки. Неслучайно подвижный колоратурный голос он называл *voce passaggiata*.

Маффеи в своей книге *Delle lettere* (1562) термином *passaggi* определил импровизационные украшения. Впоследствии этот термин станет стереотипным для понимания быстрых витиеватых мелодических оборотов.

Переосмысление ренессансной практики и, соответственно, самой исполнительской традиции способствовало организации нового стиля орнаментации с ее подчеркнутым выражением аффектов. Переход от практики свободного орнаментирования к стилю барокко происходил плавно. Искусство диминуирования, основанное на расщеплении длительностей, приводило к объединению звуков в особые группы. Эти группы и формировали самостоятельные мелодические орнаменты. Таким образом, все их ключевые разновидности сформировались в итальянском пении еще в XVI столетии.

Небольшие орнаменты начали восприниматься как особое средство музыкальной выразительности, которое подчеркивало и усиливало значение пропеваемых слов, наполняло мелодическую линию экспрессией. Первостепенное значение приобрело содержание аффектов композиции и связанное с ним темпо-ритмическое движение, а не безудержное колоратурное мастерство исполнителя эпохи Ренессанса. Стремление наилучшим образом изобразить эмоциональную выразительность сочинения определяло выбор типа используемых украшений.

Смешение терминов, отражающее переходный этап орнаментальной практики, можно наблюдать в названии трактата Рикардо Роньони, посвященного

⁷² Türk D. G. Klavierschule. Leipzig: Schwickert, 1789. S. 437.

пассажами для практики диминуирования (*Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*, 1592) и адресованного как инструменталистам, так и певцам. В предисловии сборника автор отмечает: «...моей целью было придание ей [музыке. — Е. К.] правил пассажей и диминуций для сольного голоса или инструмента»⁷³.

Вскоре Аурелио Вирджилиано на титульном листе своего *Il Dolcimelo* (1600) аналогично указанию Р. Роньони уточняет наполнение этого руководства: оно содержит различные пассажи и диминуции для голосов и всех видов музыкальных инструментов, с аккордами и приемами игры.

Параллельно свободному орнаментированию мелодии появилась другая тенденция, проявляющаяся в регламентировании и фиксации различных видов импровизаторской техники⁷⁴. Ярким подтверждением этого становятся названия сборников: *Arie passeggiate* Дж. Капсбергера (1612, 1623, 1630) и *Mottetti passeggiati, Libro 1* (1612), *Libro primo di arie passeggiate* И. Науваха (1623), Концерты с пассажами *Il primo libro de motetti a voce sola* (1634) и *Il secondo libro de motetti* И. Донати (1636).

В конце XVI века в итальянском монодическом пении применение новой орнаментальной практики было известно под термином *gorgia*. В старинных трактатах мастера часто упоминают термины *gorga* и *gorgheggiare*, которые использовались для обозначения любых вокальных украшений, а также для указания на специальную технику их исполнения⁷⁵. Адриано Банкьери в 1614 году устанавливает, что *gorgia* должна использоваться только в сольном пении с инструментальным сопровождением. Описывая технику, он вводит элемент систематизации, разделяя приемы *gorgia* на два вида: *accenti* и *fioretti*, соответствующие простым и сложным орнаментам⁷⁶.

Витиеватые пассажи, как отголоски старого принципа диминуирования, сохранялись в каденциях и повторяющихся частях сольных произведений первой

⁷³ Rognoni R. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente*. Venice: Giacomo Vincenti, 1592. P. 3.

⁷⁴ Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизированные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. С. 55.

⁷⁵ О специфике пассажного стиля пения и техники пения *gorgia* см. в параграфе 1.3. данной диссертации.

⁷⁶ Banchieri A. *Cartella musicale*. P. 49.

половины XVII века, однако применялись в соответствии с новым стилем. В исполнительскую практику вводились небольшие орнаментальные фигуры, используемые для подчеркивания определенных нот во фразе и передачи их эмоционального содержания, которые назывались *vaghezze* (в переводе с итальянского — «изящество»), нередко характеризующего в сочетании со словом *dolcezza* (в переводе с итальянского — «нежнейшие»).

Практика контролируемой импровизации, берущая свое начало от композиторов-флорентийцев, была отмечена еще монахом-августинцем, композитором, певцом Людовико Цаккони, который в первой книге своего трактата «Музыкальная практика» (*Prattica di musica*, 1592) пояснял: «...Такой способ пения и эти изящности (*vaghezze*) в простом их понимании называются *gorgia*»⁷⁷. В большей части первой книги своего труда, посвященной импровизационным орнаментальным пассажам, он использует синонимично употребляемые им термины *passaggi*, *fioretti*, *gorgie* и *vaghezze*. В своих наставлениях Цаккони направляет музыкантов на верное применение *vaghezze*, *fioretti* & *passaggi*⁷⁸. Собственно, еще Камилло Маффеи в 1562 году не исключал, что переход от одной ноты к другой возможен с некоторыми *vaghezza* или *fioretto*. Аналогично Цаккони, Адриано Банкьери — один из самых значительных музыкальных теоретиков музыки того времени, итальянский органист, композитор — перечислял термины *fioretti*, *gorga* и *gorgeggiante*, отождествляя их значение⁷⁹.

Подчеркивая широкое значение таких изяществ (*vaghezze*), Цаккони объединял их с грациями (“*questa gratia & questa vaghezze*”), акцентами (“*questi accenti & vaghezze*”) и пассажами (“*vaghezze, i passaggi & gorgie*”), в целом подразумевая украшения. Очевидным становится, что термин *vaghezze* выражал смешанную по виду орнаментацию, способную вызвать страстное возбуждение и восторг от подчеркивания поэтического текста.

⁷⁷ Zacconi L. *Prattica di musica*. Venetia: Girolamo Polo, 1592. P. 58.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Banchieri A. *Cartella musicale*. Venice: Giacomo Vincenti, 1614. P. 49.

Пение с изящными манерами отождествлялось с хорошим пением. Подобный способ вокализации очень ценился в рассматриваемое время. Так, в импровизационном мастерстве примадонны Виттории Аркилеи, Я. Пери подчеркивал изящества и прелести (*“vaghezze e leggiadrie”*)⁸⁰. Восторгался нежным пением певицы с изяществами (*“...e del canto, con la vaghezza...”*) К. Мальвецци⁸¹. Не случайными видятся такие отзывы, в которых нет никаких упоминаний о виртуозной колоратуре. Напротив, авторы приводят сравнение с нежным звучанием голоса певицы. Это подтверждает техническое совершенство Виттории, гибкость и полетность ее голоса, мягкость тембра и наличие широкой палитры интонационных красок с безусловно уверенным владением певческим дыханием, без которого не возможны ни виртуозная беглость, ни воплощение различных оттенков чувств.

Важность аффектированного пения с изяществами подчеркивал потомственный пфальцский граф, известный теоретик музыки, композитор, инструменталист-виртуоз Франческо Роньони. В конце первой части своего трактата об орнаментации для певцов и скрипачей (*Selva de varii passaggi*, 1620) он дает наставления певцам: «Поскольку изяществ (*vaghezza*) пения состоит главным образом в хорошем и точном выражении спетого слова, я хотел бы напомнить певцам стремиться следовать примеру выдающихся мастеров. <...> Они должны воспринимать слова с большим вниманием, [как] инструмент, с помощью которого создается композиция <...>. На наш взгляд, певцы должны акцентировать внимание на звучании голоса, а не на самих словах, которые поются. Также им следует остерегаться пассажей в тех фрагментах текста, где выражаются чувства боли, беспокойства, страдания. В таких случаях лучше использовать грации, акценты и восклицания, варьируя силу звучания и придавая голосу оттенок печали, соответствующий смыслу текста. Не заслуживает похвалы и то, что многие современные певцы легкомысленно подходят к исполнению.

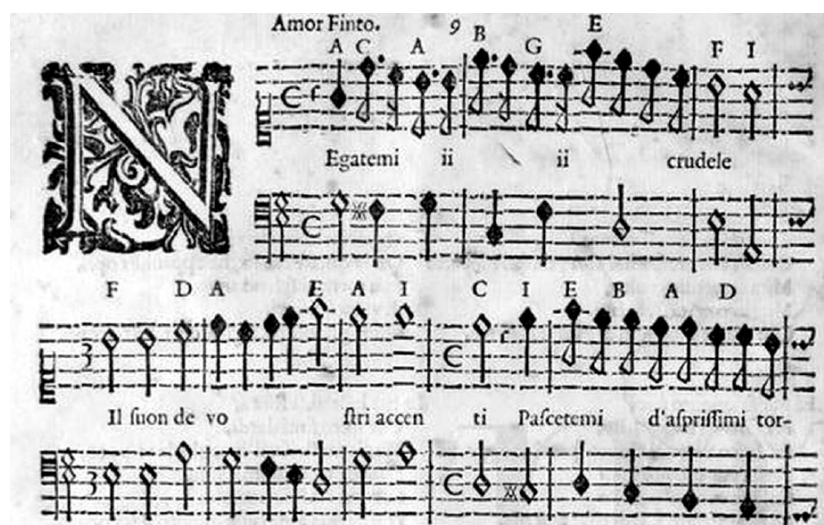
⁸⁰ Peri J. L'Euridice. Firenze: Giorgio Marescotti, 1600. P. 5.

⁸¹ Malvezzi C. Musique des intermèdes de “La pellegrina”: Les fêtes de Florence, 1589. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1986. P. 38.

Исполняя бесконечные пассажи, они не следуют никаким правилам, кроме петь пассажи на всех слогах, что разрушает гармонию и показывает, что они не научились хорошим правилам у хорошего мастера»⁸².

Зная особенности трактовки и применения этих терминов в музыке, можно разобраться в неясных на первый взгляд обозначениях и наименованиях. Названия немногочисленных сохранившихся сборников монодических мадригалов и арий, среди которых Франческо Рази «Изящная музыка для сольного голоса» (*Vaghezze di Musica per una voce sola*, 1608), Карло Милануцци «Изящные ариозо» из восьми книг (*Ariose vaghezze*, 1622-1635); Четыре скерцо изящных ариозо Клаудио Монтеверди (*Quarto Scherzo delle ariose vaghezze*, 1624), следует расшифровывать с этих же позиций, тогда их значение станет понятным современному певцу (Рисунок 1).

Рисунок 1. К. Милануцци. Начальный фрагмент ариозо “*Negatemi crudele*” из сборника *Ariose vaghezze Secondo Scherzo.VIII* (1625)



Привнесение исполнителями изяществ в нотную канву сочинения играло важную роль в формировании вокального искусства нового стиля. И если Цаккони писал, что «музыка всегда была прекрасна и становится еще чудеснее с каждым часом из-за усердия, с которыми певцы ее изучают и улучшают; она не обновляется и не изменяется из-за имеющихся фигур, но с грацией и акцентами

⁸² Rognoni F. *Selva de Varii Passaggi*. Milan: Filippo Lomazzo. 1620. P. 55.

становится все более изумительной»⁸³. Для достижения грациозности в пении певчий соборной капеллы в Милане Джованни Батиста Бовичелли рекомендовал применять особый ритмический прием, состоящий из удлинения пунктирной ноты⁸⁴. Каччини, сообщая о новой манере, указывал на важность граций для хорошего пения⁸⁵. Следовательно, *grazia* полностью соответствовала эстетике эпохи барокко. Невольно возникает вопрос: что же такое грация — орнамент или способ пения?

Обращаясь к трактату итальянского аристократа Винченцо Джустиниани, можно было бы предположить, что именно он указал в 1628 году на новый стиль пения *canare con gratia*, описывая его как способ воздействия на слушателя. По его словам, пение с грацией — результат «длительной практики в овладении способами и правилами пения, которые придают особый вкус и наслаждение слуху людей, обладающих здравым смыслом»⁸⁶. Однако музыканты и ученые и ранее довольно часто, обращаясь к образцам античности, описывали чудесное воздействие на слушателей различных эффектов выразительности, что служило поводом для активного обсуждения нововведений в музыкальном искусстве. Современный исследователь Эндрю делль' Антонио замечает, что подобный фокус мысли на восприятие музыки перекликается с рассуждениями кардинала и архиепископа Болоньи Габриэле Палеотти и его последователей о взаимодействии зрителя и произведений изобразительного искусства. В своем трактате об образах *De sacris et profanis imaginibus* (1582) кардинал уделял большое значение воздействию искусства на зрителя, настаивая при этом на важности стремления художника правильно преподнести аудитории свои работы⁸⁷. Таким образом, особая роль как в изобразительном, так и в музыкальном искусстве того времени отводилась непосредственно интерпретатору.

⁸³ Zacconi L. *Prattica di musica*. P. 58.

⁸⁴ Bovicelli G. B. *Regole Passaggi di Musica*. Venice: Giacomo Vincenti. 1594. P. 11.

⁸⁵ Caccini G. *L'Euridice*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1609. P. 1.

⁸⁶ Giustiniani V. *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* / ed. S. Bongi. Lucca: Tip. Giusti, 1878. P. 24.

⁸⁷ Antonio A. D. "Particular gusto e diletto alle orecchie": Listening in the Early Seicento // *Culture and Authority in the Baroque*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2005. P. 110.

Старинные мастера XVII века регулярно обращали внимание музыкантов на важность исполнения с грацией (П. Чима, 1610), нередко объясняя в своих руководствах технику такого пения (Ф. Роньони, 1620). Оттавио Дуранте непосредственно посвящает свое руководство манере пения с грацией, что отражено в его названии «Духовные арии, в которых проявляется манера пения с грацией, имитирующая слова, а также способы исполнения пассажей и различных аффектов» (*Arie devote le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia l'imitation delle parole, et il modo di scriver passaggi, et altri affetti*, 1608).

Широко популярное пение с импровизационными грациями превозносилось музыкантами. Так, Джустиниани с пиететом отзывался об искусстве пения «с большой грацией и аффектом» кардинала Монтальто⁸⁸. П. Д. Валле восторженно характеризовал пение баса Мельхиора, но порицал других солистов, которые вокализировали «без вкуса и без граций, словно заученные наизусть ноты, что вызывало невыносимые содрогания»⁸⁹.

Грации представляли собой небольшие фигуры, суть которых заключалась в диминуировании. Нередко грации отождествлялись музыкантами с акцентами. И если в конце XVI века в своих наставлениях Цаккони указывает на связь *grazia & accenti*⁹⁰, правда, при этом совершенно не расшифровывает само понятие «грация», то в первой половине XVIII века Този сообщает читателю о пяти подчиненных импровизационным «грациям» украшений: *Appoggiatura, Trillo, Portamento, Scivolo, Strascino*⁹¹.

Лишь в 1763 году Дж. Б. Дони рекомендовал для придания чудесной грации и мягкости в исполнении использовать небольшие пассажи, которые зачастую называются акцентами, применяемые по мере необходимости и в соответствующих местах⁹². Таким образом, в барочном исполнении под «грациями» следует понимать не просто эмоционально приподнятое изящным

⁸⁸ Giustiniani V. Discorso sopra la musica de' suoi tempi. P. 24.

⁸⁹ Цит. по: Doni G. B. *Lyra Barberina amphichordos: accedunt eiusdem opera...* / ed. A. F. Gori, G. B. Passeri. V. 2 Firenze: Nella Stamperia Imperiale, 1763. P. 256.

⁹⁰ Подробнее украшения *accenti* будут рассмотрены в параграфе 2.3. данной диссертации.

⁹¹ Tosi P. F. *Opinioni de' cantori antichi e moderni...* P. 111.

⁹² Doni G. B. *Lyra Barberina Amphichordos ...* P. 69.

артикулированием звуковедение, но прежде всего орнаменты — от небольших мелодических фигур, образующих акценты, апподжиатуры, до коротких пассажей, складывающихся из череды тех же самых украшений.

В начале XVII века Каччини небольшие орнаментальные украшения называл *effetti* («эффекты»)⁹³, отмечая «эффекты этих граций необходимыми для хорошего аффектированного пения» (“*sono effetti di quella grazia, chi piu si ricorca per ben cantare*”)⁹⁴. На первый взгляд эти слова Каччини могут вызвать недоумение. Однако при внимательном изучении можно предположить, что музыкант писал о важности небольших украшений в орнаментике композиции.

Изначально эффекты составляли основу практики ораторского искусства, о чем упоминал в середине XVI века Вичентино. Об эффектах как об украшениях писал в конце XVI века Цаккони (“*nuovi & vaghi effetti*”)⁹⁵. Наиболее полной расшифровкой этого термина видится описание, данное современным исследователем Фредериком Хэммондом, который, изучая творчество Фрескобальди, отмечает «эффекты» как «отдельные риторические приемы... музыкальной декламации»⁹⁶. Исследователь пишет: «Эффетти, или “эффекты” — это украшения, такие как трели и различные [небольшие] пассажи, исполнение которых часто связано с ритмическим изменением нотного текста»⁹⁷.

Отражением орнаментального стиля музыки становились описания особенностей исполнения, на которые указывали старинные мастера в своих трактатах, с использованием итальянских слов *fioritura* и *florido*, означающие в переводе «цветистый», «украшенный» или «витиеватый», аналогично английскому слову *florid*. К примеру, выдающийся трактат Пьера Франческо Този в английской версии Дж. Э. Гальяра (1743) звучит как «Наблюдения за цветистым пением...» (*Observations on the Florid Song...*).

⁹³ Подробнее об орнаментальных «эффектах» см. параграф 2.3. данной диссертации.

⁹⁴ Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1601/1602. P. 8.

⁹⁵ Zacconi L. *Prattica di musica*. P. 7.

⁹⁶ Hammond F. *Girolamo Frescobaldi*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1983. P. 225.

⁹⁷ Ibid. P. 145.

Импровизированная мелодия, украшенная орнаментами и трелями — так определяется термин *florid* в «Оксфордском музыкальном словаре»⁹⁸.

Обращаясь за разъяснениями термина *fioritura* к «Итальянской энциклопедии Треккани», получаем разъяснение: «Фиоритура» в музыке — «дробление длительностей на два или более звуков...»⁹⁹.

Довольно емкие пояснения этого термина читаем в знаменитом «Кратком музыкальном словаре Хатчинсона»¹⁰⁰: «Фиоритура (итал. «расцвечивание, завитушки, декорирование») в музыке — декоративные фигуры, создающие более простой мелодический пассаж, как в соответствии с нотацией композитора, так и импровизированные в соответствии с изобретением исполнителя»¹⁰¹.

Между тем более точную и расширенную расшифровку термина *fioritura* находим в «Оксфордском спутнике музыканта», где его трактуют как зафиксированную композитором или импровизированную исполнителем мелодическую линию (или ее часть) с украшениями разной степени сложности, а не со стандартными отдельными орнаментами (трелями, мордентами, апподжиатурами)¹⁰². Подобным образом значение фиоритуры раскрывается в отечественной «Театральной энциклопедии», означая пассаж с трелями, мелизмами, форшлагами, служащими для украшения вокальной мелодии¹⁰³. Из этих трактовок следует, что *florid*, как и *fioritura* — это смешанная орнаментальная техника, которая включает в себя и пассажи, и небольшие мелодические украшения.

Немало вопросов сегодня возникает вокруг термина «мелизм». Слово *μέλισμα* греческого происхождения, в переводе означает «песня», «манера»,

⁹⁸ Florid // Kennedy M., Kennedy J. B., Rutherford-Johnson T. The Oxford Dictionary of Music (6 ed.). Oxford: Oxford University Press, 2013. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-3442?rkey=C4OkRM&result=1> (дата обращения: 10.02.2024).

⁹⁹ Fioritura // Treccani. — Enciclopedia on line. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/fioritura> (дата обращения: 10.02.2024).

¹⁰⁰ Хатчинсон Фрэнсис (1721–1784) — врач, скрипач, композитор, писавший под псевдонимом Фрэнсиса Айрленда, один из основателей Музыкальной академии в Дублине (1757), составитель известной энциклопедии “The Hutchinson Encyclopedia of Music”.

¹⁰¹ Fioritura // The Hutchinson Concise Dictionary of Music / ed. Barrie Jones. New York: Taylor & Francis, 2014. P. 219.

¹⁰² Fioritura // Latham A. The Oxford Companion to Music. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. P. 463.

¹⁰³ Фиоритура // Театральная энциклопедия. Т. 5. / Глав. ред. П. А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1967. Стб. 477.

«мелодия», следовательно, верное название орнаментального термина — «мелизма».

В настоящее время он нередко применяется для обозначения небольших мелодических украшений. На это нас наводит довольно широкое описание термина «фиоритура» в «Театральной энциклопедии», приведенное выше, в котором присутствует в том числе и указание на мелизмы. Схожее описание уже под термином «мелизмы» приводится и в «Большой Российской энциклопедии», где они описываются как небольшие мелодические украшения, обозначенные отдельными знаками или мелкими нотами¹⁰⁴. В подобном контексте мелизмы рассматривает и известная пианистка Н. И. Голубовская, открывая свою работу «О музыкальном исполнительстве» довольно объемным разделом «Что нужно знать о мелизмах».

На наш взгляд, точную характеристику термина *melisma* дал один из крупнейших музыкантов XIX века — пианист, органист, композитор и теоретик музыки, написавший множество статей для словаря Джорджа Гроува — Уильям Смит Рокстро. Ученый трактует мелизмы, как любое расцвечивание мелодии, а также использование украшения в статусе фиоритуры и каденции¹⁰⁵. Из этого следует, что рассматриваемый термин в старинной музыке обозначал не только отдельные небольшие украшения.

Ряд современных зарубежных музыкантов приводят аналогичное Рокстро определение, указывая, что мелизм — это мелодическое украшение из группы нот, исполняемые на один слог¹⁰⁶. Безусловно, такие рассуждения небезосновательны. Одним из аргументов в их пользу могут служить слова музыковеда, монаха-бенедиктинца Мартина Герберта, который в 1774 году в книге «Пение сакральной музыки» (*De cantu et musica sacra...*) зафиксировал один из случаев цветистого (расцвеченного) песнопения перед чтением Евангелия: «Больше, чем любой

¹⁰⁴ Мелизмы // Большая Российская энциклопедия: В 30-ти т. Т. 19: Маниковский-Меотид. М.: Большая Рос. энциклопедия, 2011. С. 671.

¹⁰⁵ Rockstro W. S. *Melisma* // A Dictionary of Music and Musicians / ed. George Grove. London: Macmillan and Co. 1900. Vol. 2. P. 248.

¹⁰⁶ Weinbuch I. *Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs: ethnologische und interkulturelle Perspektiven*. Mainz; Berlin: Schott, 2010. S. 392.

другой Отец Церкви, Августин свидетельствует о настоящей страсти к музыке. Для него она была мощным носителем эмоционального “смысла”, порой даже лучше, чем слова, подходящим для выражения религиозного экстаза. Самым восторженным описанием музыки любым христианским теологом до Лютера, по сути, является описание Августином юбилаций, длинной мелизмой на последнем слоге слова *Alleluia*, исполняемых перед чтением Евангелия на мессе, которая иногда продолжается до тридцати или сорока нот. Далекие от просто “декоративного” украшения, юбилации были для Августина наиболее мистически значимой частью песнопения»¹⁰⁷. В данном эпизоде понятие «мелизма» автор применяет как к небольшим украшениям, так и к пассажной технике.

Подобная трактовка *melisma* встречается и у вокального методолога, педагога, композитора Иоганна Адама Хиллера. В своем руководстве по фигуративному пению *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange: mit hinlänglichen Exempeln* (1780) он указывает, что «пение нескольких нот на один слог называется мелизматическим, а любой короткий или длинный слог, содержащий более одной ноты, — мелизмой»¹⁰⁸. И далее уточняет, что учителя пения нередко используют греческое слово «мелизма» для обозначения как орнамента, так и пассажа¹⁰⁹.

И все же, каково отличие мелизмы от орнамента? Исчерпывающий ответ на этот вопрос дает знаменитый австрийский музыковед Роберт Лах, указывая, что мелизма является одним из структурных элементов основной мелодики, в то время как орнамент представляет собой самостоятельный элемент, на который мелодия может опираться при сохранении целостности своей структуры. «Самое существенное и глубокое, чисто эволюционное различие между мелизмой и орнаментом заключается в том, что мелизм — это совершенно органически сплетенный с основной мелодией элемент, живущий в ней и с ней. Он абсолютно не может быть вырван из этого контекста, не разрушив тем самым структуру

¹⁰⁷ Weiss P., Taruskin R. *Music in the Western World: a history in documents*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1984. P. 30.

¹⁰⁸ Hiller J. A. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780. S. 30.

¹⁰⁹ Ibid. S.78.

мелодики. Орнамент же, по крайней мере в самом строгом смысле этого слова, как он исторически употреблялся, представляет собой часть мелодии, которая также первоначально органически возникла из мелизма, но затем постепенно все больше обособлялась и формировалась в самостоятельную форму, постепенно вытесняясь и устранившись из живого, пульсирующего потока мелодии. Он настолько утратил с ней связь, что теперь может не употребляться, или снова, вливаясь в нее, лишь опираться внешне, без малейшего изменения мелодической структуры», — поясняет Лах¹¹⁰.

Мы присоединяемся к мнению исследователей, трактующих термин «мелизма» в старинной музыке как совокупность пассажей и отдельных небольших орнаментов, интонируемых на одном слоге, органично встроенных в мелодическую канву. По сравнению с орнаментом, мелизмы обеспечивают больше свободы для самовыражения. Их поступенное и интервальное мелодическое движение формирует структуру мотива и фразы.

Фигуративное пение в XVIII веке отмечалось в демонстрации умения и навыка фигурирования мелодической линии. Этому мастерству учились как певцы-кастраты, так и обладатели натуральных голосов, однако длительная вокальная подготовка кастратов и их превосходное управление дыханием позволили достичь им невиданных высот в техническом и художественном отношении.

В эпоху барокко орнаментика играла важнейшую роль и выполняла разнообразные функции. Подчеркивая ее важность, Роберт Донингтон отмечает декорационную функцию украшений с ее «изменчивой необходимостью», которая должна быть в нужном количестве¹¹¹. Орнаментация как сложная система художественных и интерпретационных средств, реализуемая определенными средствами музыкального выражения, находила применение в исполнительской практике, и, разумеется, влияла на специфику обучения того времени.

¹¹⁰ Lach R. Studien zur entwicklungsgeschichte der ornamentalen melopöie: Beiträge zur geschichte der melodie. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1913. P. 85.

¹¹¹ Donington R. Baroque Music: Style and performance: a handbook. New York: W.W. Norton & Company, 1982. P. 91.

В трактатах и наставлениях старинных мастеров пения импровизационные украшения четко разделяются на два вида. Одним из первых классификацию, разграничивающую мелодические украшения и пассажи (“*vaghezze, fioretti*” и “*passaggi*”) предложил Цаккони. Несколько позже Каччини усовершенствовал эту классификацию, указывая на орнаментальные эффекты в музыке и пассажи. Таким образом, исследуя фигуративное пение, важно учитывать, что уже в период раннего итальянского барокко музыкантами активно применялись два типа украшений, как пишет исследователь: «Небольшой локализованный декор (*effetto, accento*) и расширенные виртуозные пассажи (*passaggio* или *gorgia*), применяемые в вокальной и инструментальной музыке. *Effetti* могли быть нотированными, включая обозначения специальными символами или свободно импровизируемые исполнителем; *passaggi*, за исключением каденций, чаще всего были выписаны композитором»¹¹². Назовем такие украшения «фигурационной» орнаментикой [термин наш. — Е. К.], содержащей две разновидности — «пассажное» и «пассажно-мелизматическое» орнаментирование мелодии.

С течением времени эти два типа украшений все больше стали отличаться друг от друга, их начали выписывать мелкими нотами или обозначать специальными графическими символами. Композиторы делали эти обозначения с целью сохранения основной мелодической линии и для того, чтобы орнаменты не превращались в бессмысленные колоратурные фигурации. Их значение как первостепенного элемента для аффектированного воспроизведения сочинений сохранялось до конца эпохи барокко.

Постоянная миграция музыкантов на протяжении XVII – первой половины XVIII века позволяла им знакомиться с разными национальными стилями в музыке и особенностями ее исполнения. Сфера применения орнаментации конкретизировалась. Количество украшений, в том числе обозначенных знаками и символами постоянно варьировалось и увеличивалось. Приумножалось число

¹¹² Hammond F. Girolamo Frescobaldi. P. 240.

трактатов и наставлений музыкантов по вопросам орнаментации, а эволюцию украшений можно проследить вплоть до конца XVIII века.

В результате в середине XVIII века, благодаря выдающемуся композитору, флейтисту И. И. Кванцу, огромная область украшений, называемых в немецком музыкальном искусстве «манерами», условно была разделена на две большие группы: «основные» или французские украшения (нотированный вид) и «импровизационные», «произвольные» или итальянские, что, однако, не означает принадлежность и ограничение применений этих украшений только в этих двух странах.

Орнаментация во Франции была исключительно нотированной. Как отмечает в своем исследовании И. А. Хрулева, по сравнению с выразительными и порой широкими импровизационными мелодическими итальянскими украшениями, призванными усилить эмоциональный смысл слов, французская орнаментация выглядела значительно скромнее, представляя собой небольшие по протяженности и диапазону мелодические обороты¹¹³.

Значительная разница между эстетикой итальянских и французских украшений в музыке и национальными стилями пения ощущалась на протяжении всего XVIII века и, в определенной степени, сохраняется до сегодняшнего дня. Эти различия имеют определенные эстетические и музыкальные причины. Ярким объяснением этого явления могут служить слова Кванца: «...итальянская манера пения утонченна и полна искусства, она трогает слушателей и в то же время вызывает восхищение, она приятна, очаровательна, выразительна, богата вкусом и чувствами и приятно переносит слушателя от одной страсти к другой. Французская манера пения более проста, чем художественна, она скорее декламационна, чем вокальна; в выражении страстей и (подаче) голосе более преувеличенна, чем естественна»¹¹⁴.

¹¹³ Хрулева И. А. «Метод пения» Парижской консерватории Бернардо Менгоцци в контексте развития французской вокальной школы конца XVIII – начала XIX века: дис. ... кан. иск.: 5.10.3. Ростов н/Д., 2024. С. 57.

¹¹⁴ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 323.

К. Ф. Э. Бах, разделяя манеры, аналогично Кванцу, на две группы, считал, что в исполнении украшений важно «соединить блеск и чувство меры французов с ласкающей певучестью итальянцев»¹¹⁵. Спустя более тридцати лет немецкий композитор, органист, педагог Д. Г. Тюрк подчеркнул импровизационность как основу исполнительства того времени, указывая, что «кроме... основных украшений имеются еще более крупные орнаменты, которые, однако, нередко предписываются самим композитором, но чаще всего придумываются самим также исполнителем»¹¹⁶.

Некоторые музыканты XX века иначе именуют эти две области орнаментации. Родольфо Челлетти подразделяет орнаментику в итальянской вокальной практике эпохи *bel canto* на два вида — *diminuzione minuta* (небольшие украшения) и *intermedia* (колоратуру)¹¹⁷.

Роберт Донингтон характеризует их как «специфические» и «свободные». Собственную интерпретацию последней разновидности он описывает как некое «расширение мелодических линий, написанных композитором»¹¹⁸. Схожее мнение встречаем и у всемирно известного американского гобоиста, композитора, выдающегося педагога Рональда Розмэна, который разделил эти два вида украшений в музыке на «стандартные» и «свободные»¹¹⁹.

Несмотря на стремление музыкантов разных эпох разделить два этих типа украшений, они имеют тонкие границы, которые нередко размываются.

Орнаментика итальянского барокко служила для придания большего изящества, элегантности, плавности и разнообразия музыкальным текстам, став

¹¹⁵ Цит. по: Захваткин А. Н. Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2007. С. 209.

¹¹⁶ Цит по: Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. Ин-т истории искусств; СПбГК. Т. 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / М.С. Друскин; ред.-кол.: И. В. Розанов и др. СПб: Композитор. 2007. С. 503.

¹¹⁷ Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2008. С. 40.

¹¹⁸ Donington R. Baroque music: style and performance: a handbook. P. 91.

¹¹⁹ Roseman R. Baroque Ornamentation // The Journal of The International Double Reed Society Number 3, 1975. URL: <https://web.archive.org/web/20080420072643/http://idrs.colorado.edu/publications/journal/JNL3/baroque.html> (дата обращения: 14.05.2024)

важнейшей частью для выразительной передачи чувств, эмоций, аффектов, заложенных в произведениях.

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, обозначив данную дихотомию понятием «*фигурационная*» орнаментика [термин наш. – Е. К.].

Решение вопросов применения орнаментики в итальянской вокальной музыке рассматриваемого времени связано прежде всего с певческими исполнительскими стилями того времени, о которых пойдет речь в следующем параграфе диссертации.

§ 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 взаимодействии певческого стиля и украшений выдающийся певец и вокальный педагог Мануэль Гарсиа (сын). В рамках предложенной им классификации было выделено три стилевых типа: *Canto spianato* — простой стиль, *Canto fiorito* — витиеватый стиль и *Canto declamato* — декламационный стиль¹²⁰.

Canto spianato — самый благородный стиль, преимуществами которого являются безупречная интонация, ровность голоса красивого чистого тембра, четкая и выразительная артикуляция, различные изысканные эффекты,

¹²⁰ Garcia M. Hints on Singing / Trans. Beata Garcia / ed. H. Klein. London: E. Ascherberg; New York: E. Schuberth. 1894. P. 75.

разрешение на использование апподжиатуры, группетто и медленных трелей. Блестящие пассажи здесь неуместны¹²¹.

Canto fiorito — отличается обилием орнаментации, включающей всевозможные рулады, быстрые пассажи. Искрящееся исполнение, наполненное силой и страстью, образует «бравурный стиль» (*bravura style*). Гарсиа также указывал на модификацию этого стиля — *Canto di Maniera*. Эта элегантная, утонченная разновидность *Canto fiorito* была создана певцами, обладающими небольшими, но достаточно гибкими, легкими и подвижными голосами для исполнения мелких украшений и арпеджированных пассажей, часто разделенных слогами и интонациями¹²².

Canto declamato — декламационный стиль, который маэстро описывает как драматическое пение, «почти всегда односложное и почти полностью исключает вокализацию»¹²³. Гарсиа делит его на серьезное и комическое — «эти названия отражают суть пьесы и способ исполнения»¹²⁴. При этом характерными для *Canto declamato* могут быть апподжиатуры, группетто, завершающие мелодические фразы.

Отмеченные Гарсиа стили стали отражением вокальной практики 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.

Истоки певческих стилей барочного периода можно обнаружить в монодическом григорианском церковном пении, созданном при участии Папы Римского Григория I Великого, который отбирал и редактировал певческие тексты.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

Григорианское пение или, как его еще называли по своему происхождению, «римское пение», кратко определяется как *canto plano*, что в переводе с итальянского языка означает «простое пение» или «ровное пение», подразумевая свободную манеру молитвословий. В этом пении различаются три основных стиля: *силлабический* (на один тон приходится один слог), *невматический* (до пяти тонов на слог) и *мелизматический* (продолжительные распевы тонов на слог). Граница между стилями условна и определяется преобладанием соотношения тонов и текста. По своей сути указанные стили григорианского пения можно считать определенными 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 «поющей речи». Так, в начале XVII века в вокальном 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.

Сегодня нередко в музыкальной практике первые два стиля объединяются. Речитативный стиль — *stile recitativo* (разработанный Я. Пери), или *recitar cantando* (определение Э. де Кавальери) — представляет собой драматический стиль, который подчиняется законам речевого метра.

Пери в предисловии к «Эвридике», поясняя это исполнительское направление в музыке, писал: «Принимая во внимание <...> манеры и акценты, которые служат нам в выражении горя, радости и подобных состояний, я заставил бас двигаться <...> то быстрее, то медленнее, в зависимости от аффекта. Я

удерживал его в ложных и в правильных пропорциях [интервалах. — *Е. К.*], пока голос, интонируя разные ноты, как и в обычной речи, создавал бы новое созвучие»¹²⁵.

В предисловии к первой духовной опере (оратории) «Представления о Душе и Теле» Кавальери отмечал важность наличия у певца красивого, хорошо настроенного голоса, «чтобы он пел с аффектом, изменяя динамику, без пассажей, и в особенности чтобы он хорошо выражал слова, так, чтобы они были понятны, и сопровождал их жестами и мотивами не только рук, но и шагов, которые очень эффективны для передачи аффектов»¹²⁶.

В этих условиях звучание голоса артиста отражает содержание поэтического предмета, а не становится демонстрацией виртуозных приемов.

Сформулированный выше метод Пери направлен на формирование вокального стиля, который соответствует риторике, обеспечивает ясное произношение текста и сохраняет определенную степень структурной связности. Будучи весьма декламационной, эта ранняя форма вокальной речитации также была тонко экспрессивной.

Любопытны в этой связи рассуждения современных итальянских исследователей Лоренцо Бьянкони и Джорджо Паганноне, которые ставят под сомнение ремарку *recitar cantando* в подзаголовке на титульном листе «Представления о Душе и Теле» Кавальери. Они предполагают, что эта фраза может не указывать на исполнение в определенном певческом стиле, а подразумевать «сценическую постановку с пением», то есть указывать на жанр спектакля, а не на технику или стиль исполнения¹²⁷.

Пояснение сути выразительного стиля — *stile espressivo* — дает австралийский музыковед, специализирующийся на музыке позднего Возрождения и итальянского барокко Тим Картер, лаконично

¹²⁵ Peri J. L'Euridice. P. 3.

¹²⁶ Cavalieri E. Rappresentatione di Anima e di Corpo. Rome: Nicolò Mutij, 1600. P. 2.

¹²⁷ Recitar cantando. Recitativo // Bianconi L., Pagannone G. Piccolo glossario di drammaturgia musicale, in Insegnare il melodramma. Lecce-Iseo: Pensa Multimedia, 2010. P. 247.

характеризуя его как «скорее возвышенный речитатив, чем отдельный стиль»¹²⁸. На это указывал еще Джованни Баттиста Дони в своем «Трактате о сценической музыке» (*Trattato della musica scenica, 1635–1647*): «Некоторые (люди) хотят, чтобы под *stile espressivo* понимали то, что лучше всего выражает смысл слов и аффекты, при этом не проявляя какую-либо конкретную характеристику, которая могла бы образовать собственный вид мелодии. Поэтому его следует рассматривать скорее как качество и особое совершенство пения, а не отдельный вид»¹²⁹. Из слов Дони делаем вывод о том, что *stile espressivo* — так называемый выразительный речитатив, но не отдельный стиль.

Объединение же стилей *recitativo* и *rappresentativo*, нередко это отмечают музыковеды¹³⁰, видится некорректным.

Пение в приподнято-драматическом стиле (*il canto in stile rappresentativo*), как сообщает граф Джованни де' Барди, было представлено Винченцо Галилеи¹³¹. Однако все возможности этого стиля, по оценке Барди, открыли Я. Пери и Дж. Каччини, которые смягчили некоторую грубость, ощущаемую у Галилея, и сделали этот стиль способным вызывать человеческие страсти¹³².

Термин *stile rappresentativo* впервые появился у Каччини на титульном листе его «Эвридики» (1600). Однако, как и в случае с обозначением *stile recitativo* у Кавальери, он не ограничивается лишь указанием стиля или манеры исполнения. В 1620 году Франческо Рази пишет свои *Dialoghi rappresentativi*, а в 1638 году Монтеверди на титульном листе своей восьмой книги Военных и любовных мадригалов указывает на *genere rappresentativo*.

Термин *stile rappresentativo* имеет более широкое значение, охватывающее как характер музыки, так и жанр (*musica rappresentativa, genere rappresentativo*), в котором текст передавался особенно драматично или эмоционально.

¹²⁸ Carter T. *Stile rappresentativo* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edn. / ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. Vol. 24. P. 391.

¹²⁹ Doni G. B. *Lyra Barberina amphichordos...* P. 30.

¹³⁰ Buelow G. J. *A History of Baroque Music*. Indianapolis: Indiana univ. press, cop., 2004. P. 35.

¹³¹ Bardi P. de' conte di Vernio. Lettera a G. B. Doni sull' origine del melodramma (1634) // *Le origini del melodrama* / ed. Angelo Solerti. Torino: Fratelli Bocca, 1903. P. 144.

¹³² Ibid. P. 145.

Выдающийся британский дирижер и клавесинист, яркий интерпретатор старинной музыки, обладатель премии «Грэмми» Рэймонд Леппард, анализируя сцену битвы Танкреда и Клоринды Монтеверди, поясняет *genere rappresentativo* как указание к «драматическому отношению к исполнению»¹³³. Тим Картер подчеркивает особенность исполнения музыки в стиле *rappresentativo*: музыкальный текст звучит «от первого лица, а не посредством некоего третьего.... [певец] разыгрывает, а не рассказывает историю»¹³⁴. Таким образом, яркая драматичная манера пения была свойственна как стилю *recitativo (espressivo)*, так и *rappresentativo*, и это обстоятельство нередко приводит музыкантов к отождествлению этих стилей. Разъяснить возникающую путаницу позволяют слова Дони, который, порицая взаимозаменяемость терминов, пояснял самостоятельность каждого из них. «Сначала хочу предупредить, — пишет Дони, — что стиль *recitativo, rappresentativo* и *espressivo* — это не совсем один и тот же стиль»¹³⁵. Согласно Дони, стиль *recitativo* — ориентирован на ясность текста. Исполняемый под аккомпанемент, он допускает грации и акценты. Virtuозные пассажи служат, по его мнению, для демонстрации мастерства певца и услаждения публики. В противовес ему, стиль *espressivo* Дони понимает, что было отмечено выше, как более совершенное пение, максимально точно передающее смысл слов и человеческих эмоций. Наконец, стиль *rappresentativo* — это сугубо драматический стиль, целиком подчиненный сценическому действию. «Я предпочитаю называть этот стиль, — пишет Дони, — адаптированным к сцене, *rappresentativo* или сценическим, а не речитативным, потому что актеры <...> не действуют, а изображают, подражая человеческим поступкам и нравам»¹³⁶. Таким образом, он поясняет, что указанные певческие стили призваны служить для передачи содержания сочинения. В выразительном и приподнято-драматическом стилях возможен ввод небольших орнаментов, в то

¹³³ Leppard R. Raymond Leppard on Music: An Anthology of Critical and Personal Writings. White Plains, NY: Pro/Am Music Resources, 1993. P. 232.

¹³⁴ Carter T. The stile rappresentativo // The Cambridge history of seventeenth-century music / ed. by T. Carter, J. Butt. Cambridge; New York: Cambridge University Press. 2005. P. 190-191.

¹³⁵ Doni G. B. Lyra Barberina amphichordos ... P. 29-30.

¹³⁶ Ibid.

время как речитативный стиль может не применять их, сосредоточившись вместо этого на словесных ударениях.

О том, что одним из главных атрибутов сольного выразительного пения начала XVII века был именно приподнято-драматический (*rappresentativo*) стиль, свидетельствуют различные письма и отзывы музыкантов. Так, Монтеверди в письме герцогу Гонзаге в Мантуе от 28 июля 1607 года отметил, что «певцу было очень трудно драматически исполнить арию, которую он раньше не практиковал»¹³⁷. Спустя месяц, друг композитора, придворный поэт и богослов Керубино Феррари пишет (22 августа 1607) ему же, что «поэт и музыкант безупречно, как никто более, воплотили душевные аффекты <...> Поэзия прекрасна по изобретательности, по исполнению превосходна — собственно, от такого прекрасного гения, как синьор Стриджио, ничего другого и ожидать было нельзя. Музыка также исполнена достойно и так хорошо служит поэзии, что вряд ли можно услышать что-то лучшее»¹³⁸. В другой переписке — с герцогом из Модены (март 1608) — он упоминал о певцах, способных петь сольно и приподнято-драматически воплощающих душевные страсти¹³⁹. Но в письме синьору Стриджио, от 6 января 1617 года, Монтеверди сообщает о песнях Сирен, улучшенных сложным стилем фигуративного пения, используя термин «*cantar di garbo*, т. е. «с тиратами и трелями» («*nel cantar di garbo, cioè in tirate e trill*»)¹⁴⁰.

Это не было первым случаем, когда композитор упоминал об орнаментальном стиле пения. Еще в 1607 году в одном из писем Монтеверди записал слова герцога Гонзага, который сообщал своему брату Фердинандо, страстному поклоннику музыки и поэзии, что «...Дж. Гуальберто [Мальи] выступил настолько успешно, что за короткое время своего пребывания здесь он не только выучил всю свою партию наизусть, но и исполнил ее с множеством

¹³⁷ Monteverdi C. Correspondance, préfaces et épîtres dédicatoires. Ed. A. Russo, J. Navarre. Sprimont: Mardaga, 2001. P. 28.

¹³⁸ Цит. по: Whenham J. Claudio Monteverdi: Orfeo. Cambridge: Cambridge University Press. 1986. P. 172.

¹³⁹ Fabbri P. Monteverdi. Torino: EDT/Musica, 1985. P. 224.

¹⁴⁰ Цит. по: Carter T. Winds, cupids, little zephyrs and sirens: Monteverdi and “Le nozze di Tetide” (1616-1617) // Early Music. 2011. No. 39(4). P. 496.

украшений и эффектов (“*con molto garbo e con molto effetto*”), что меня очень радует»¹⁴¹.

Письма Монтеверди свидетельствуют о популярности в то время еще и орнаментального стиля пения. В качестве образцов витиеватого стиля композитора выделим мадригалы из пятой книги мадригалов (1605), монолог Орфея из одноименной оперы и его же *Salve Regina* в «Вечерне» (1640/1641) (Рисунок 2, 3).

Рисунок 2. К. Монтеверди. Фрагмент мадригала “*E così a poco a poco*” из пятой книги мадригалов



¹⁴¹Цит. по: Fabbri P. Monteverdi. P. 96.

Рисунок 3. К. Монтеверди. Фрагмент *Salve Regina* из “*Selva morale et spirituale*” (1640/1641)

22

Dic, dic quae-so, dic quae - so, dic quae - so mi - hi quae

Solo

28

est i - sta, quae est i - sta quae con sur - gens qua - si au - ro - ra

33

ru - ti - lans ut be - ne - di -

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

Так, Монтеверди рассматривал вокальную орнаментику как составную часть своей композиционной техники, своеобразный риторический инструмент, способствующий созданию настроения и характера героя. Композитор умело использовал сопоставление различных стилей для достижения драматических

целей. Например, в восьмой сцене первого акта оперы «Возвращение Улисса на родину» чередующиеся речитативные монологи Улисса и Минервы, переодетой в пастушку, по случаю их встречи, противопоставляются прозрачной по фактуре песне Улисса “*Vezzoso pastorello*”, которая сменяется виртуозным соло богини Минервы.

Нужно отметить, что сцены с участием божественных персонажей отличались пышной, виртуозной вокальной мелодикой. Витиеватый стиль пения демонстрировал их характерный язык. По этому поводу Монтеверди отзывался: «Мне нравится слышать, как виртуозно поют божества»¹⁴² (Рисунок 4).

Рисунок 4. К. Монтеверди. Фрагмент соло Минервы из 1 акта оперы «Возвращение Улисса на родину»



Такой подход, требовавший корректного интонирования исполняемой орнаментики, ставил новые задачи перед исполнителями.

Отражением популярных певческих стилей в итальянской практике XVII века становится сборник Адриано Банкьери «Третья книга новых духовных размышлений» (*Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*, 1614) с одноголосными и двухголосными мотетами, которые он называет «концертами» и разделяет на три вида: *passaggiati*, *accentuate* и *affectati* (Рисунок 5). К сожалению, композитор никак не описывает их, но, по сути, это яркая иллюстрация певческих стилей,

¹⁴² Цит. по: Carter T. Winds, cupids, little zephyrs and sirens... P. 490.

существовавших в начале века. Музыкальное содержание этих «концертов» демонстрирует, насколько широко применялись украшения в каждом из указанных видов (Рисунок 6, 7, 8).

Рисунок 5. А. Банкьери. Фрагмент содержания сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*

T A V O L A	
DEGLI CONCERTI A' VNA, ET DVE VOCI	
Contenuti nel Terzo Libro di Nuoui Penfieri Ecclesiastici	
DEL R. P. D. ADRIANO BANCHIERI BOLOGNESE.	
A' VNA VOCE.	A' DVE VOCI.
A Vdi Domine } Passaggiati.	6 O Dulcis Amor } In Dialogo. 24
Mifericordias }	8 Intonuit de celo } 68
In leſulo meo } Accentuati	10 Guſtate & videte } Inricercata. 34
Vidi ſpetioſam }	12 Beati immaculati } 58
Duo vbera }	14 Conſonante Bordone } 1. Tuono. 13
Aduerſum me } Affettati.	16 Conſonante Bordone } 1. Tuono. 14
Ardens eſt cor meū }	18 Conſonante Bordone } 8. Tuono. 63
Anima mea liqueſc. }	20 Magnificat à verſi. } 1. Tuono. 48
In voluntate }	22 Magnificat à verſi. } 8. Tuono. 51
Ego dormio }	26
Gloria tua }	28
O Amantiſſime Ieſu.	30
	32
	GHIRLANDETTA
	DONATA DA CINQUE ORGANISTI

Анализ нотного материала позволяет провести параллель между ранее обозначенными певческими стилями начала XVII столетия и указаниями Банкьери, сравнив их следующим образом:

- *recitativo — espressivo — affectati*;
- *rappresentativo — accentuate*;
- *cantar di garbo — passaggiati*.

Рисунок 6. А. Банкьери. Фрагмент Пятого концерта (*affectati*) из сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*



Рисунок 7. А. Банкьери. Фрагмент Третьего концерта (*accentuate*) из сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*



Рисунок 8. А. Банкьери. Фрагмент Первого концерта (*passaggiati*) из сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*



Наиболее важным теоретическим источником по итальянской практике орнаментирования середины XVII века считается трактат К. Бернгарда «Певческое искусство или Манеры» (*Von der Singe-Kunst oder Manier*, ок. 1650)¹⁴³. В этой емкой работе нашли отражение те знания об итальянских певческих стилях, которые автор, вероятно, получил на уроках у певца-виртуоза Агостино Фонтаны и во время двух поездок в Италию.

¹⁴³ Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2020. P. 105.

Бернгард, транслируя традиции своих итальянских коллег, выделяет три стиля пения, которым дает названия и связывает с конкретным регионом. Это римский певческий стиль — *cantar sodo*, неаполитанский — *cantar d'affetto* и ломбардский — *cantar passaggiato*. Все стили отличаются использованием украшений, которые способствуют усилению смысла поэтического текста.

Римский певческий стиль (*cantar sodo*) означает простое, ровное пение. Однако, согласно итальянской практике, орнаментация ограничивается небольшими грациями в виде небольших акцентов и итальянских репетиционных трелей. Бернгард перечисляет девять типов таких украшений: 1) *fermo*, 2) *forte*, 3) *piano*, 4) *trillo*, 5) *accento*, 6) *anticipazione della syllaba*, 7) *anticipazione della nota*, 8) *cercar della nota*, 9) *ardire*.

По Бернгарду, неаполитанский певческий стиль — *cantar d'affetto*, как следует из названия, отличается особым вниманием к музыкальному выражению аффектов — точнее, к яркому донесению значения слов.

Пение *d'affetto* для композитора достигается воплощением аффекта через правильно понятое слово посредством интонаций певческого голоса. И здесь уместно вспомнить об известной установке о преобладании текста над музыкой, высказанной не только Каччини (1601), но и другими музыкантами-флорентийцами. Так, Марко да Гальяно в предисловии к своей «Дафне» (1608) подчеркивал важность хорошей декламации слов, определяя ее главной целью в певческом искусстве. «Произнести слоги, — писал композитор, — сделать слова хорошо понятными — это всегда должно быть главной целью певца в пении, особенно в актерской игре, и убедите себя, что истинное наслаждение исходит от понимания слов»¹⁴⁴.

В классификации Бернгарда прослеживается параллель со стилями, отмечаемыми ранее итальянцами: *recitativo* — *espressivo* — *affectati*.

Заслуга немецкого музыканта состоит в уточнении и конкретизации нюансов аффеktированной речи, которая воплощается с помощью верных

¹⁴⁴ Gagliano M. La Dafne. Firenze: Cristofano Marescotti, 1608. P. 2.

интонаций человеческого голоса и возможных включений минимальных орнаментальных эффектов.

И наконец, третий, ломбардский стиль или *cantar passaggiato*, который, как ясно из его названия, подразумевает использование всевозможных виртуозных пассажей, мелизмов, варьирующих нотный текст. Невзирая на то, что Каччини и Монтеверди считали пассажное пение старомодным, поскольку терялась вся выразительность слов, все же в практике исполнения отголоски этого стиля можно проследить и далее, на протяжении последующих столетий.

Певческие стили настолько деликатно и естественно вплетались в практику, что перед музыкантами не возникало никакой необходимости описывать в своих трактатах и руководствах подробные правила по исполнению. Без какого-либо труда певцы применяли соответствующую музыкально-выразительную атрибутику. Однако значительное внимание уделялось самому искусству фигуративного пения — *canto figurato*. Его правила и принципы рассматривали в своих работах многие музыканты XVII века: Адриано Банкьери — *Cartella musicale* (1614), Дэниэль Фридеричи — *Musica figuralis* (1618), Сильвериио Пичерли — *Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare di canto figurato e fermo...* (1630), Лоренцо Пенна — *Li primi Albori musicali per li Principianti della Musica Figurata* (1656), Джованни д'Авелла — *Regole di musica, divise in cinque trattati con le quali s'insegna il canto fermo, e figurato, per vere, e facili regole...* (1657).

По мере развития искусства пения певцы все чаще стали прибегать к импровизационным украшениям. Композиторы, в стремлении добиться блестящего успеха своих произведений, все больше уступали требованиям певцов, что отчасти может объяснить череду бесконечных пассажей и изящных орнаментов, которые переполняют партитуры лучших итальянских мастеров второй половины XVII — начала XVIII столетия.

В XVIII столетии важнейшими трудами были трактаты Пьера Франческо Този *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto*

figurato (1723) и Джованни Баттиста Манчини *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774). Оба влиятельных руководства, написанных с разницей чуть более пятидесяти лет, имели решающее значение для вокального искусства и исполнительства. Их неоднократно переиздавали на разных языках. Работа Този вышла на английском (1743) и немецком языках (1757), а руководство Манчини выдержало несколько изданий, в том числе было переведено на французский язык (1776), переиздано на итальянском (1777).

Новый подход к композиции и ее мелодике, нацеленный прежде всего на вокальную виртуозность, в сочетании с воплощением аффекта, определил особенности певческих стилей первой половины XVIII века.

Справедливо отмечает С. В. Решетникова: «Характер и тип вокальной орнаментики в XVIII веке определялся содержанием текста, темпом и особенно — аффектом, выражению которого посвящалась ария. Този рассуждал об уместности того или иного стиля пения, в зависимости от предназначения музыки: камерный стиль пения — богато орнаментированный (расцвеченный), церковный — строгий (кантиленный, не орнаментированный, исполняемый в строгом соответствии с записанным текстом), театральный — смешанный»¹⁴⁵. 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.

Уже позже, в XIX веке, благодаря М. Гарсиа формируется определенная система, связывающая типы арий с аффектом и певческим стилем. «Классификация Гарсиа, — пишет А. Е. Хоффман, — может быть соотнесена с тремя основными типами арий XVIII в. Ария *di bravura* — бравурная, виртуозная, напористая, служит для передачи аффекта мести, страсти — соответствует *canto*

¹⁴⁵ Решетникова С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2020. С. 112-113.

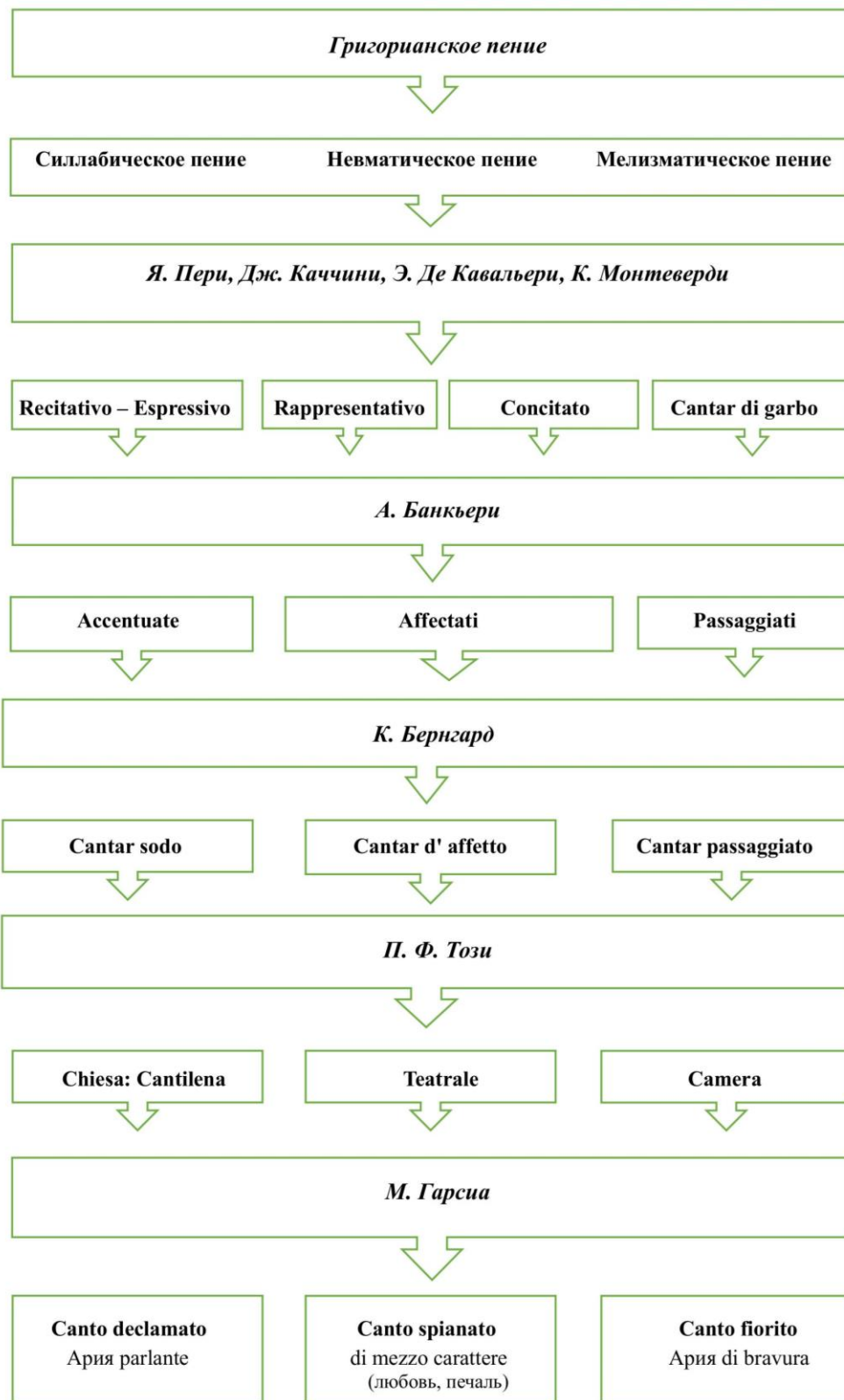
fiorito у Гарсиа; *di mezzo carattere* — сольный номер «среднего характера», спокойный, выражает любовь, боль, искренность — отчасти перекликается с *canto spianato*; ария *parlante* — разговорная — соответствует *canto declamato* у Гарсиа»¹⁴⁶. Подробнее классификацию арий XVIII столетия рассматривают П. В. Луцкер и И. П. Сусидко¹⁴⁷.

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. В качестве иллюстрации представим подготовленную нами таблицу соотношения стилей и рекомендуемых старинными мастерами украшений (см. *Таблицу 1*).

¹⁴⁶ Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. иск. С. 26.

¹⁴⁷ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазии: научное издание. М.: Классика-XXI, 2004. С. 450-462.

Таблица 1. Таблица соотношения вокально-исполнительских стилей и рекомендуемых старинными мастерами украшений



§ 1.3. Пассажное пение: теория и практика¹⁴⁸

Музыканты рубежа XVI–XVII веков очень ценили беглость певческого голоса. Камилло Маффей писал, что подвижный голос является отправной точкой для постижения певческого мастерства¹⁴⁹. В начале XVII века Адриано Банкьери охарактеризовал такой голос великим даром¹⁵⁰.

Вокальная орнаментация в эпоху барокко выполняла важную функцию и применялась не только как декоративное средство, но прежде всего как способ интенсивного эмоционального выражения. Разнообразные импровизируемые певцами украшения требовали контроля мельчайших колебаний голосовых связок для создания четких выразительных мелодических движений. В этой связи одной из главных проблем точного воспроизведения барочной орнаментации является голосовая артикуляция (не путать с вокально-речевой артикуляцией). Голосовая артикуляция как индикатор вокального мастерства занимала важные позиции в выработке высокотехнических орнаментальных фигураций.

Старинные мастера пения в своих руководствах с самых первых шагов в обучении акцентировали внимание на необходимости развития четкого интонирования различных типов колоратуры, а для наиболее удобной и наилучшей ее вокализации рассматривали вопросы применения определенных гласных звуков, предлагая порой противоположные решения. Еще Маффей в своих письмах (*Delle lettere... Libri due*, 1562) писал о неприемлемой вокализации пассажей на гласный звук «у», напоминая ему «страшный гром в ушах» и сравнивая такое пение с «воем волка»; пение украшений на «и» ассоциировалось у него со «скулящим маленьким зверьком, потерявшим мать». Лучшей гласной он считал «о», поскольку она позволяет сформировать округлый звук в соединении с

¹⁴⁸ В данном параграфе использованы материалы статьи: Круглова Е. В. Историческая реконструкция техники пения быстрых пассажей в музыке эпохи барокко // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47). С. 31–39. https://doi.org/10.48201/22263330_2024_47_31

¹⁴⁹ Parr S. M. *Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera*. New York: Oxford University Press, 2021. P. 5.

¹⁵⁰ Banchieri A. *Cartella overo regola utilissima*. Venice: Giacomo Vincenti, 1601. P. 55.

певческим дыханием¹⁵¹. Заметим, что и сегодня в вокальной педагогике гласный «о» применяется для выработки округлого звука.

Дж. Каччини и позже Ф. Роньони писали, что для пения украшений наиболее удобна гласная «а». Приемлемой вокализацию пассажей на гласные «е», «о», «а» признавал О. Дуранте, тогда как пение украшений на «и» и «у» отрицал и называл в первом случае «ржанием», а во втором, подобно Маффеи — «воем»¹⁵². В 1614 году А. Брунелли, солидарный с мнением О. Дуранте, призывал певцов к вокализации диминуционных пассажей на гласные «а», «е», «о»¹⁵³. Подобные рекомендации были у С. Пичерли (1630) и И. Донати (1636). При этом Пичерли, высказываясь против гласных «и» и «у», которые, по его мнению, «создают некрасивый звук», сделал важное замечание, указав на их предрасположенность к редуцированию в пении, когда «и» переходит в «е», а «у» в «о»¹⁵⁴. Заметим, что и сегодня в пении важно следить за чистотой звучания гласных, не допуская их искажения.

Показательно, что П. Ф. Този в XVIII веке, как и Каччини, ратовал за чистую гласную «а». Об использовании других гласных он, в частности, писал: «Каждый наставник знает, что на гласных “и” и “у” пассажи звучат отвратительно. Не все, однако, знают, что хорошие учителя никогда не позволят петь их на “е” и “о”, если эти гласные произносятся темно»¹⁵⁵. Важным дополнением к словам Този стали комментарии И. Ф. Агриколы о недопустимости в процессе исполнения пассажа искажения гласной «а» и перехода на «о»: «Еще одна ошибка — когда посреди исполняемого пассажа путают гласный и превращают, например, «а» в «о». Именно тот гласный, которым пассаж начинался, должен сохраняться неизменным до самого его

¹⁵¹ Maffei G. C. Delle lettere di G. Camillo Maffei da Solofra. Libri due. Napoli: R. Amato, 1562. P. 60–61.

¹⁵² Цит. по: Sanders D. C. Vocal Ornaments in Durante's "Arie devote" (1608) // Performance Practice Review. 1993. Vol. 6. No. 1. Article 3. P. 73.

¹⁵³ Brunelli A. Varii esercitii. Op.11. Florence: Zanobi Pignoni, 1614. P. 3.

¹⁵⁴ Picerli S. Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare di canto figurato e fermo ... Napoli: per O. Beltrano. 1630. P. 73.

¹⁵⁵ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения: учебное пособие / пер. с нем. Дмитрия Зубова. СПб: Лань: Планета музыки, 2022. С. 129.

конца»¹⁵⁶. Становится очевидным, что для развития подвижности голоса старинные педагоги отдавали предпочтение открытым гласным, чьи артикуляционные и акустические характеристики, связанные с работой резонаторов, напрямую влияли на формирование вокальной техники.

В этом контексте показательным замечание профессора М. Р. Маниатес о том, что, выступая против злоупотребления пассажами и относя их к инструментальной сфере, Каччини, вероятно, «явно лукавил, отстаивая свои реформы». Тем не менее его замечания указывают на то, что чрезмерная орнаментация была широко распространена в практике¹⁵⁷. Критика итальянского маэстро отражала общее недовольство музыкантов-флорентийцев чрезмерной орнаментацией, которая, по словам музыковеда А. Эйнштейна, превращала певца-виртуоза с «ловким горлом» в «смертельного врага творческого музыканта», главной целью которого была выразительность¹⁵⁸.

Идеальное воплощение вокальной техники того времени заключалось в *disposizione della gorga* (или *disposizione della voce*) — элегантности и точности голосовой артикуляции в орнаментике. Это мастерство позволяло создавать быстрые, но чеканные и ясно артикулированные украшения. 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.

Более того, упомянутый в параграфе 1.1. этой главы термин *gorgia* (сокращенно *gorga*), под которым понималось пение пассажей и мелизматики, в переводе с итальянского означает «глотка», что еще раз указывает на использование особой техники артикулирования звуков для виртуозного пения. Указанная техника прежде всего была свойственна пению, но также высоко ценилась и имитировалась всеми инструментами.

¹⁵⁶ Там же. С. 130.

¹⁵⁷ Maniates M. R. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina press, 1979. P. 543.

¹⁵⁸ Einstein A. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press. 2019. Vol. II. P. 842.

Первые теоретические осмысления техники горловой артикуляции встречаются у Вичентино (1555). Так, вокальные украшения он называет терминами *cantare con la dispositione* и *della gorga*, подчеркивая их взаимосвязь¹⁵⁹. Требуя от певцов не только демонстрации их виртуозности, но и смысловой обоснованности украшений, Вичентино призывал соотносить импровизационные диминуции с намерением композитора и поэта, чтобы продемонстрировать слушателям техническое мастерство и художественную рассудительность. По его словам, певцы должны исполнять существующие разностилевые композиции, используя разнообразные техники в пении. Тем самым они «продемонстрируют изобилие и богатство своих многочисленных певческих техник, а также талант к *gorgia* или диминуированию, объединенным в пассаж в композиции»¹⁶⁰.

Впервые идея горловой артикуляции как элемента вокальной техники была озвучена в 1562 году в учении Джованни Камилло Маффеи. Возникает вопрос: каков принцип данной техники?

Доктор философии Колумбийского университета, певец и дирижер Шон М. Парр, ссылаясь на Салли Сэнфорд, отмечает: «Метод артикуляции Маффеи аналогичен ударам по воздуху с повторяющимися движениями горла, наблюдаемым при смехе и кашле <...>. Идеальный певец Маффеи обладает податливым и гибким горлом, приспособленным к пению диминуций»¹⁶¹. Сам Маффеи по этому поводу писал: «Истинным признаком благородного пения, услаждающего слух, является пение пассажей горлом»¹⁶². Таким образом, становится очевидным, что основой виртуозного пения стало искусство *disposizione della gorga*, подразумевающее полную свободу и гибкость голосового аппарата для исполнения быстрых пассажей и различной мелизматики.

Сегодня термин *disposizione di voce* довольно широко трактует Э. Р. Симонова, подразумевая под ним ряд близких друг другу понятий: от

¹⁵⁹ Vicentino N. L' antica musica ridotta alla moderna prattica. P. 94.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Parr S. M. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera. P. 5.

¹⁶² Цит. по: Wistreich R. "Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewöhnen": the trillo and the migration of Italian noble singing // *Analecta Musicologica*. 2013. No. 49. P. 144.

природной предрасположенности певческого голоса к обучению, непосредственно колоратуре до наличия у певца колоратурного голоса и навыков виртуозного пения¹⁶³. Исследователь отмечает трактовку этого термина разными издателями авторитетных трактатов П. Ф. Този — Э. Гальяр (Лондон, 1743) и Дж. Каччини — У. Хичкок (Мадисон, 1970), которые переводят словосочетание *dispositione di voce* английским словом *command*, что дословно означает «владение», т. е. «владение голосом»¹⁶⁴. Нам же представляется, что уместнее был бы перевод «управление голосом». Это словосочетание подчеркивает необходимость верно настроенной механики пения.

Еще не связывая технику пения с диспозицией, Андриан Пети-Коклико, обучая мальчиков-певцов приемам орнаментации (*Compendium musices*, 1552), давал конкретные рекомендации с учетом физиологии голоса и отмечал, что горловая артикуляция непроста в освоении¹⁶⁵. «Поначалу, — пишет музыкант, — трудно петь эти [пассажи] горлом, если только мальчик усердно не упражняется и не старается изо всех сил <...>, пока не добьется практики в этом искусстве исполнять горлом правильно и изящно»¹⁶⁶.

Искусство колоратурной подвижности певческого голоса достигало все большего совершенства. Продолжая мысль Маффеи о важности быстрой вокализации для успеха в певческой профессии, Цаккони отмечал: «Есть много людей, которые из-за своих посредственных голосов живут заурядно, но с добавлением *gorgia* они живут как принцы»¹⁶⁷. В рекомендациях певцам он подчеркивал необходимость ясного интонирования, контроля дыхания и скорости в исполнении *gorgia*. Заметим, что работа Цаккони стала одним из первых важных методических напутствий исполнителям для отработки подвижности голоса, связанной с координированной работой певческого дыхания. Предлагая

¹⁶³ Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2006. С. 129.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ См.: Colbus J., Hébert B. Les outils de la connaissance: enseignement et formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715. France: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006. P. 211.

¹⁶⁶ Ob. cit.

¹⁶⁷ Zacconi L. *Prattica di musica*. P. 75.

ученикам определенную систему упражнений, Цаккони начинал занятия с довольно простых последовательностей каденционных фигур, о чем писал: «Все эти вещи требуют способностей, ловкости и скорости, без которых они не могут быть выполнены»¹⁶⁸.

Обучение певцов овладению диспозицией начиналось с итальянской трели XVII века, которую на протяжении долгого времени разные музыканты называли то трилло, то тремоло. Одним из путей в достижении горловой артикуляции Цаккони указывал дрожащий голос, понимая под этим пение тремоло, характеризуя украшение как «дверь для входа в пассажи»¹⁶⁹. Любопытное суждение, которое, вероятно, несколько позже стало методической основой исполнения трилло¹⁷⁰, высказал Дж. Каччини. Интересно, что последний упоминал о диспозиции в пении как об исполнении колоратуры — *essercitare la disposizione*¹⁷¹. А название его украшения *ribattuta di gola* (в переводе с итальянского — «удар горлом») определяет технику исполнения¹⁷² (Рисунок 9).

Рисунок 9. Дж. Каччини. Нотный пример *Ribattuta di gola* в труде *Le nuove musiche*



Ribattuta di gola часто встречается в произведениях XVII века, однако музыканты этого времени не освещают его в своих наставлениях. Яркое проявление *ribattuta di gola* находим у Монтеверди в духовном концерте «Два Серафима перекликались» (*Duo Seraphim clamabant*, 1610), где она сочетается в серии виртуозных пассажей (Рисунок 10).

¹⁶⁸ Ibid. P. 62.

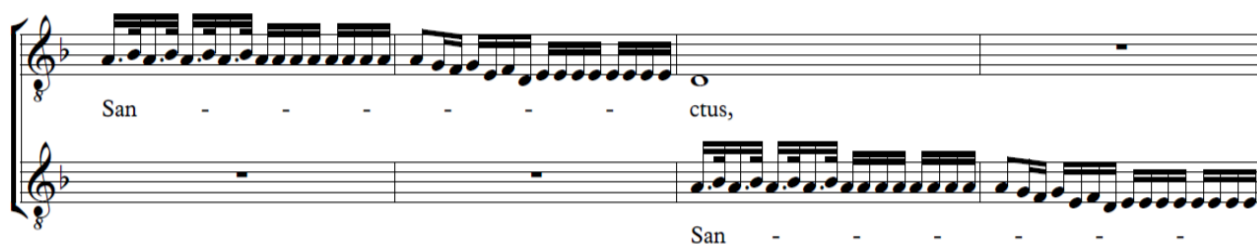
¹⁶⁹ Ibid. P. 60.

¹⁷⁰ Подробнее техника исполнения трилло будет рассмотрена в параграфе 2.3. данной диссертации.

¹⁷¹ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7.

¹⁷² Ibid. P. 8.

Рисунок 10. К. Монтеверди. Фрагмент духовного концерта «Два Серафима перекликались»



Ribattuta di gola Каччини можно рассматривать как предшественницу осцилляционной секундовой трели, начинающейся с основной ноты. В исполнении она часто ускорялась. Судя по всему, излюбленный на практике орнамент не имел общепринятого названия. Например, в таблице украшений Кавальери аналогичное чередование основного звука с верхним появилось под названием *Zimbelo* (в переводе с итальянского языка — «смеющийся»). Композитор не пояснял звучание какими-либо методическими комментариями, да и само название не помогало певцу найти верный способ исполнения (Рисунок 11).

Рисунок 11. Э. Кавальери. Нотный пример *Zimbelo* во Введении к *Rappresentazione di Anima e di Corpo*



Отметим, что *ribattuta di gola* не упоминается в трактатах Преториуса и Бернхарда, но ей уделяется значительное внимание в работах Хербста и Фалька. Это украшение можно считать основой конфигурации при построении пассажей, так как именно пунктирное дробление крупной длительности технически подготавливало вокализацию трели и пассажей. *Ribattuta di gola* также самостоятельно использовалась для придания выразительности более длинным нотам. Хербст и Фальк не приводят никаких уточнений и комментариев относительно исполнения украшения, однако оба музыканта показывают развернутые примеры украшений двух видов: *ribattuta di gola* — простой

пунктирный ритмический рисунок и *ribattuta di gola doppia* — двойной, исполняемой в два раза быстрее (Рисунок 12, 13).

Рисунок 12. И. А. Хербст. Нотный пример *Ribattuta di gola* и *ribattuta di gola doppia* в труде *Musica practica*



Рисунок 13. Г. Фальк. Нотный пример *Ribattuta di gola* и *ribattuta di gola doppia* в труде *Idea Boni Cantoris*



Взгляды Антонио Брунелли на горловую артикуляцию схожи с позицией Каччини. «Восьмые следует петь с точками и отбивать горлом, а не ртом, как это делают многие», — писал Брунелли в своем руководстве *Vari esercitii* (1614)¹⁷³. Он утверждал, что «основа управления голосом [*disposizione*] заключалась в этом отбивании в горле, и на это следует обратить внимание начинающих учеников при обучении»¹⁷⁴.

¹⁷³ Цит. по: Rogers N. *Voices // Companion to Baroque Music* / ed. Julie Anne Sadie. Germany: Oxford University Press. 1998. P. 354.

¹⁷⁴ Op. cit. P. 355.

Дискуссионным на протяжении рассматриваемого периода был вопрос дидактического характера: можно ли научиться искусству горловой артикуляции или это сугубо природное дарование? Музыканты выражали подчас противоположные мнения.

Важной мыслью в учении Маффеи было признание роли природной одаренности. Он утверждал, что технику *gorgia* может освоить далеко не каждый певец, поскольку для этого необходима врожденная предрасположенность — «мягкое и податливое горло»¹⁷⁵.

Аналогичного мнения придерживался и Банкьери, который, подчеркивая необходимость наличия подвижного характера голоса как важного аспекта пассажного пения, отмечал: «Желающим исполнять *gorga* [украшения. — Е. К.] необходимо выполнить три условия: первое — дар, данный благословенным Богом, а именно голос, способный развивать большую скорость...»¹⁷⁶.

Почти все итальянские трактаты по диминуциям (начиная с трактата Дж. Б. Бовичелли в 1594 году) сходятся во мнении об исполнении трилло как горловой артикуляции, и все подчеркивают необходимость четкого разделения нот (*spiccate bene*).

Подобное суждение старинных учителей в некоторых случаях сохранялось и во второй половине XVII века. Так, Бертран де Басийи в своих ремарках (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668) писал, что диспозиция — это прежде всего природное дарование¹⁷⁷.

Между тем Дж. Каччини и его последователи М. Преториус, Ф. Роньони описывали конкретные приемы и способы овладения быстрой пассажно-мелизматической техникой. Например, Каччини наставлял певцов отрабатывать горловую артикуляцию на украшениях трилло и группю. Преториус рекомендовал ученикам артикулировать исполняемые диминуции горлом. А Роньони утверждал, что обучение пению *gorgia* возможно эмпирическим путем, при этом

¹⁷⁵ Цит. по: Wistreich R. "Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewehnen"... // *Analecta Musicologica*. S. 144.

¹⁷⁶ Banchieri A. *Cartella overo regola utilissima*. P. 55.

¹⁷⁷ Bacilly B. de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris: Guillaume de Luyne, 1671. P. 48.

акцентировал внимание на дыхании: «Есть некоторые, вызывающие всеобщее неудовольствие певцы, которые иногда исполняют украшения [*gorgheggiare*] в мавританском стиле, отбивая пассажи определенным образом, напевая “a-a-a” так, что кажется, будто они смеются. Эти люди напоминают эфиопов или мавров, о чем рассказывает “Путешествие из Венеции в Иерусалим”: эти люди поют в такой манере на своих религиозных службах, что кажется, будто они смеются, показывая, сколько у них зубов во рту. Из этого следует, что украшение [*gorga*] должно быть на груди, а не на горле»¹⁷⁸. Последние слова цитаты еще раз подтверждают мысль, что данная техника никак не была отражением горлового пения. В данном случае указание Роньони на вокализацию украшений «на груди» можно трактовать как рекомендацию использовать грудной тип дыхания и уделять особое внимание опоре звука.

Популярность горловой артикуляции продолжала расти. Музыканты все подробнее описывали основные компоненты этой техники. Довольно содержательно процесс выработки подобной артикуляции изложил Вольфганг Каспар Принц в трактате *Musica modulatoria vocalis...* (1678). Рекомендую певцам мягко и естественно, без какого-либо нажима «отбивать» горлом каждое украшение, он указывал на необходимость при этом держать рот слегка приоткрытым, щеки в естественном положении, язык свободным, а челюсть неподвижной¹⁷⁹. Примечательны также уточнения автора о том, что «удар по горлу» должен быть «очень нежный, но такой, чтобы голос нисколько не ослабевал»¹⁸⁰.

Анализируя методы развития навыков горловой артикуляции, можно заметить тонкую грань между врожденным талантом и приобретенными навыками, позволяющими развить природную предрасположенность голоса к беглости.

¹⁷⁸ Rognoni F. *Selva de Varii Passaggi*. P. 3.

¹⁷⁹ Printz W. C. *Musica modulatoria vocalis: oder manierliche und zierliche Singkunst in welcher alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich ... gelehret wird*. Schweidnitz: Christian Okel, 1678. S. 43.

¹⁸⁰ Ibid. S. 45.

Особая вокальная техника, отличающаяся удивительной утонченностью и грацией, вырабатывалась в том числе благодаря строгому режиму тренировок. В результате в вокальном искусстве главенствующее место стали занимать певцы-виртуозы. Их выдающиеся достижения не смогли превзойти музыканты ни одной последующей эпохи.

Яркие описания процесса обучения виртуозов XVII века искусству диспозиции представил Джованни Андреа Анджелини Бонтемпи. Довольно подробно излагая в *Historia Musica* (1695) распорядок занятий молодых певцов капеллы Св. Петра в Ватикане под руководством Вирджилио Маццокки, он указал, что каждый день с самого утра ученики часами пели сложные песни, отрабатывали трилло, пассажи, изучали литературу, обучались ловкости голоса, практиковались пению в присутствии учителя и перед зеркалом, чтобы не допускать различных гримасс лицом; далее изучали теорию, снова литературу, импровизационный контрапункт *canto fermo*, контрапункт *canto cartella*, а в завершении дня занимались игрой на клавесине и сочинением псалма или канцонетты¹⁸¹. Подчеркнем, что под изучением литературы, вероятнее всего, подразумевалась работа над дикцией и произношением, которым старинные мастера уделяли особое внимание.

В процессе обучения *gorgia* важное значение имела работа над интонационной точностью. Писатель и музыкант королевской капеллы в Неаполе Пьетро Чероне, наблюдая небрежное исполнение пассажей, сетовал на смазанную колоратуру у неких певцов, которые из-за отсутствия техники не исполняют фигуры четко и ясно¹⁸². О соблюдении скорости и интонационной точности вокализации гаммообразных украшений писал Михаэль Преториус: «Чем быстрее и четче будут исполнены эти пассажи, тем лучше и приятнее они будут звучать, но при этом каждая нота должна быть отчетливо слышна»¹⁸³.

¹⁸¹ Bontempi G. A. *Historia Musica*. Perugia: Costantini, 1695. P. 170.

¹⁸² Cerone P. *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica*. Naples: G. B. Gargano, L. Nucci, 1613. P. 548.

¹⁸³ Praetorius M. *Syntagma Musicum*. B. III. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619. P. 236.

Учитывая мнения старинных учителей, ошибочно было бы утверждать, что пение *con la gorga* относится к начальному этапу развития более совершенной колоратурной техники. Становится очевидным, что рассматриваемая горловая артикуляция представляла собой осознанно применяемую технику исполнения выразительных, отчетливых пассажей и орнаментов.

Подчеркивая важность техники диспозиции в пении, Басийи писал: «Диспозиция — это определенная легкость в исполнении всего, что связано с украшениями в пении, которые зависят от горла»¹⁸⁴.

В XVIII веке музыканты продолжают транслировать идеи коллег предшествующего столетия об исполнении различного вида орнаментации. Този призывал к точному и чеканному исполнению украшений¹⁸⁵. «Вся красота пассажа, — писал он, — заключена в идеальной интонации, чеканности, точности, ровности и быстроте»¹⁸⁶. Несколько позже об идеальной интонации каждого тона говорил Джованни Баттиста Манчини. Заметим, что, в отличие от своих предшественников, П. Ф. Този не давал прямой отсылки к диспозиции в пении. Эпоха техники *gorgia* с ее принципом горловой артикуляции постепенно теряла свое преимущество в искусстве, уступая место новым вокальным приемам. Однако отголоски этой традиции совершенно четко прослеживаются в учении Този об исполнении пассажей. Маэстро не только предложил их классификацию, разделив на четкие, «артикуляционные» (*battuto*) и плавные, «скользящие» (*scivolato*), но и разработал конкретные методические рекомендации. Он подчеркивал, что чеканное исполнение *battuto* значительно сложнее и требует более упорной работы, нежели *scivolato*. Ключом к освоению этой техники, по словам Този, является тренировка, направленная на достижение легкого движения голоса и ровного, четкого интонирования каждой ноты¹⁸⁷.

Чарльз Берни, ссылаясь на рассуждения Манчини о важности выдержки и неспешности в освоении украшений, указывал на необходимость «движений

¹⁸⁴ Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. P. 48.

¹⁸⁵ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 35.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid. P. 31.

горла» при исполнении пассажей¹⁸⁸. Данное наставление рассматриваем как обращение к горловой артикуляции. «В девяносто девяти случаях из ста ее [трель. — *Е. К.*] губят излишнее нетерпение и поспешность учителя и ученика; и многие из тех, кто может исполнять пассажи, требующие таких же движений горла, что и трель, все же ею не овладевают», — отмечал Манчини¹⁸⁹.

В начале XIX века Доменико Корри уже пишет о важности отчетливого произнесения слов и звуков для большей выразительности смысла и чувств. В «Наставлениях для певцов» (*The Singer's Preceptor*, 1810) он практически пересказывает идеи Този, подразделяя пассажи на два вида: «артикулированные» и «скользящие»¹⁹⁰.

Возвращаясь к мысли о дидактике, любопытно отметить, что учителя пения XVIII века делают акцент на мыслях своих коллег, утверждавших, что подвижность голоса — это природный дар, который можно развить, с помощью регулярного тренинга. О соотношении факторов колоратурной одаренности певца и обучения указывал Манчини: «Подвижность голоса — это уникальный дар природы, и если в ней отказано, то ее никоим образом нельзя приобрести.

<...> Ложное представление имеют певцы, думающие, что невозможно понравиться или приобрести репутацию, если они не будут петь с ловкостью, и поэтому стремятся достичь подвижности любым способом.

<...> Невозможно, чтобы ученику, обладающему тяжелым и резким голосом, благодаря лишь небольшой практике сделать его совершенно подвижным и гибким.

<...> Если опытный учитель заметит у ученика диспозицию к подвижному пению, он должен своевременно упражнять его, развивая его способности и стиль, который уже формируется»¹⁹¹.

¹⁸⁸ Берни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Ленинград: Музыка, 1967. С. 133.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Corri D. *The Singer's Preceptor*. London: Chappell & Co., 1810. P. 33.

¹⁹¹ Mancini G. B. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Ghelen, 1774. P. 130-133.

Суждение о выработке подвижности голоса в сочетании двух факторов — дарования и приобретенного навыка — убедительно прослеживается в вокальной школе XIX века.

Воспитанный на традициях старой итальянской школы пения, Мануэль Гарсиа (сын) утверждал, что способность к ловкости голоса проистекает из сочетания обоих элементов, как взаимовлияющих друг на друга. Певец, имеющий природное дарование к подвижности голоса, без приложенного труда не раскроет свой потенциал в полной мере. В этой связи Гарсиа (сын) полагал, что природные способности в сочетании с постоянными упражнениями играют важную роль в приобретении подвижности и гибкости голоса. Как и учителя пения XVII века, он считал трель отправной точкой для изучения орнаментов и предлагал практиковаться в умеренном темпе, постепенно ускоряя его.

На этом этапе развивались слуховые навыки, а также приобреталось умение эффективно управлять дыханием. Сначала певцов учили делать необходимое количество вдохов для выполнения упражнения, но по мере того, как приобретался устойчивый навык, для исполнения целой фразы требовалось все меньшее количество вдохов, что указывало на правильное использование механизма певческого дыхания.

В отличие от предшествующих методик старинных мастеров пения, Гарсиа (сын) довольно подробно описал физиологические процессы горловой артикуляции для успешного выполнения украшений и повторяющихся нот. В его учении можно увидеть параллель с наставлениями Каччини. Так, если Каччини для выработки трилло рекомендовал чеканить горлом гласную *a*¹⁹², то Гарсиа развил этот принцип, предлагая певцам атаковать звук на «гласную А во всей ее чистоте с помощью легкого сухого удара голосовой щели», подчеркивая необходимость отсутствия малейшего напряжения как в голосовом аппарате, так и во всем теле¹⁹³.

¹⁹² Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 9.

¹⁹³ Гарсиа М. (сын). *Полный трактат об искусстве пения: учебное пособие* / пер. с ит. М. К. Никитина. 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2023. С. 49.

Повторяющиеся звуки в трилло Каччини предлагал исполнять с придыханием. Гарсиа (сын) рекомендовал петь также с придыханием фигурации, состоящие из повторения одного и того же звука, которые назвал *ribattimento*, а также быстрые пассажи с повторяющимися нотами, именуя прием «фиоритура с придыханием». Способ исполнения, по словам маэстро, заключался «в легком выдохе перед началом повторения каждой из нот. Подобный выдох исходит из голосовой щели, которая выпускает небольшую частичку воздуха между двумя нотами в унисон, в результате чего ноты звучат довольно отчетливо»¹⁹⁴.

Интересен детально и точно описываемый Гарсиа (сыном) процесс самой фонации: «Нужно подготовить артикуляцию голосовой щели, закрыв ее, — это мгновенно собирает и уплотняет воздух у его выхода: затем, как если бы производили прорыв посредством спуска курка, надо открыть голосовую щель отрывистым и коротким движением, похожим на действие губ, произносящих букву “п”»¹⁹⁵.

Концепция М. Гарсиа (сына) состоит в осознанной работе смыкания голосовых мышц в результате легкого удара *coup de glotte*, что в переводе с французского означает «удар голосовой щели». Этот известный прием до настоящего времени вызывает огромное количество дискуссий и споров среди певцов, вокальных педагогов и врачей. Между тем, получив крепкий вокальный фундамент и став зрелым, высокообразованным специалистом, Гарсиа (сын) вряд ли стал бы рекомендовать губительные для голоса методики и приемы. Исследователи предполагают, что недоразумения в трактовках его теоретических работ возникли из-за того, что труды написаны не на родном языке. Вероятнее всего, Гарсиа (сын) и сам понимал возможность возникновения недопониманий, а посему вновь обратился к толкованию термина *coup de glotte* в своей поздней работе «Советы по пению» (*Hints on Singing*, 1895), где девяностолетний он подводит итог своему многолетнему опыту. При внимательном изучении труда становится понятно, что мастер, говоря о «кашле» и вводя слово «слегка»,

¹⁹⁴ Там же. С. 126.

¹⁹⁵ Там же. С. 21.

подчеркивает применение точной атаки звука, которая предполагает бережную фонацию голоса. «В отсутствие образца следует помнить, что при легком покашливании мы начинаем осознавать наличие и положение голосовой щели, а также ее закрывание и открывание. Удар по голосовой щели в чем-то похож на кашель, хотя и отличается от него тем, что для этого требуется только деликатное движение (голосовых) складок, а не выдыхание воздуха. Легкость движений значительно облегчается, если делать это с закрытым ртом. После того, как вы почувствуете это, его можно исполнить с открытым ртом на любую гласную. Цель этого процесса состоит в том, чтобы в начале звуки были свободны от невнятного произношения вплоть до ноты или шума дыхания», — пишет Гарсиа¹⁹⁶.

Весьма ценными представляются комментарии его ученика, певца и педагога Хермана Кляйна, касающиеся термина *coup de glotte* и опубликованные в том же издании. «Крайне важно, — пишет Кляйн, — чтобы эти наблюдения были тщательно изучены и правильно поняты. Значение термина *coup de glotte*, изобретенного автором (по-французски: *coup de la glotte*), было серьезно искажено, и его неправильное использование нанесло большой вред. Для ученика это означает описание физического процесса, который должен быть просто ментальным восприятием, а не реальным физическим ощущением»¹⁹⁷. Важными видятся и в определенной степени полемичные рассуждения профессора Джеймса Ричарда Джойнера, изложенные в его диссертации, которые наводят на размышления: «Гарсиа, возможно, применяет <...> термин *coup de la glotte* в значении, которое сегодня известно как “мягкая атака”. Пытаясь объяснить, Гарсиа фактически использовал неточное объяснение. В современном понимании “кашель” не может относиться к тому же действию, что и “нежное действие губ

¹⁹⁶ Garcia M. Hints on Singing. P. 13-14.

¹⁹⁷ Ibid. P. 13.

[голосовых связок. — *Е. К.*], а не толчок воздуха”, поскольку кашель — это сильный удар, требующий крайней степени активности голосовых связок»¹⁹⁸.

Последователь школы Гарсиа (сына), Юлиус Штокхаузен в руководстве «Вокальный метод» (*Gesangs-Methode*, 1884) для исполнения повторяющихся нот применял подобный по значению прием, называя его «вокализация с придыханием» или «двойные ноты» (*Vocalizzazione aspirata*, или *Note raddoppiate*), который поясняет следующим образом: «Здесь важно четко повторить две ноты одинаковой высоты, что можно сделать лишь с помощью немого звука *h*»¹⁹⁹. Штокхаузен, в свою очередь, высоко ценил этот прием для развития техничного интонирования, утверждая, что вокализация с придыханием открывает самый безопасный и быстрый путь к превосходному владению горлом и отточенной певческой технике²⁰⁰.

Предвосхищая объяснение этого приема, Штокхаузен предупреждал певцов: «Мы знаем, что добавление придыхания облегчает новичкам вокализацию. Этот факт побудил многих учителей предписывать беззвучное дыхание, придыхание, для исполнения каждой фигуры на легато, т. е. выпускать воздух между нотами <...> Вместо того чтобы учиться пению на гласной, учитель позволяет упражняться и повторять *ha ha ha, hé hé hé, hi hi hi*. Но этот тип вокализации ошибочен и даже неприятен: он разрушает всякое легато»²⁰¹. Подобное указание на ошибку в пении пассажей отмечал и Този: «...очень скверны ошибки тех певцов, кто и не связывает пассажи, и не разделяет их, — ведь такой певец не поет, а воеет.

Еще смешнее, когда певец поет пассажи слишком громко, с такой мощностью ударяя дыханием, что, когда мы, к примеру, должны были бы услышать пассаж на “а”, нам кажется, будто он все время произносит “га”, “га”, “га”»²⁰².

¹⁹⁸ Joiner J. R. The Vocal Principles of Garcia as Represented by His Pupils: Bataille, Marchesi, and Stockhausen. Diss., Louisiana state university and agricultural & mechanical college, 1979. P. 33.

¹⁹⁹ Stockhausen J. Ch. *Gesangs-Methode*. Leipzig: C. F. Peters, n.d. [1884]. S. 50.

²⁰⁰ Ibid. S. 51.

²⁰¹ Ibid. S. 50.

²⁰² Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 130.

В XIX веке виртуозным пением быстрых колоратур из повторяющихся нот славились знаменитые Дженни Линд и Аделина Патти. Таким образом, вплоть до конца XIX века прослеживается влияние старинной техники вокализации быстрых пассажей и украшений.

В настоящее время современные зарубежные ученые в поисках методов горловой артикуляции проводят различные исследования. Так, основой лабораторных исследований американских ученых Джоя Шермана и Лоуренса Р. Брауна (1995) послужили три области изучения техник артикулирования пассажей. Это обзор исполнительской и педагогической практик по данным исторических источников, сравнение интенсивности звука, смыкания голосовых складок и характеристик дыхания в четырех различных артикуляционных техниках, а также проведенный исследователями педагогический эксперимент, в котором участники четырех любительских ансамблей прошли обучение данной артикуляции. Как выяснилось в результате проведенного исследования, данная техника наиболее эффективно способствует реализации исполнительских идеалов. Ученые указали на различие между ударом гортани, который может повредить голос, и горловой артикуляцией, при которой дыхание должно быть равномерным, а брюшная мускулатура — оставаться относительно расслабленной²⁰³.

Для более ясного представления о рассматриваемой технике артикуляции любопытны комментарии одного из певцов. В ответ на вопрос крупнейшего английского музыкального издателя XVII века Джона Плейфорда, как у него получилось добиться такого качества звучания повторяющихся звуков, последовало утверждение, что, обучаясь петь, он имитировал «тот прерывистый звук в горле, как *he/he/he/he/he*, который люди используют, когда приманивают своих ястребов: сначала он имитировал медленно, а затем быстрее, на несколько нот выше и ниже по звучанию, пока не достиг в этом совершенства»²⁰⁴.

²⁰³ Sherman J., Brown L. R. Singing *Passaggi*: Modern Application of a Centuries-Old Technique // Choral Journal. 1995. Vol. 36. No. 1. P. 33.

²⁰⁴ Цит. по: Rogers N. Voices // Companion to Baroque Music. P. 362.

Вопросы горловой артикуляции, забытой сегодня техники исполнения виртуозных пассажей и мелизматики поднимаются специалистами также на научных симпозиумах и форумах. Укажем на состоявшийся в марте 2023 года крупнейший международный симпозиум, посвященный старинной технике диспозиции при пении украшений XVI–XVII веков (мероприятие было организовано Высшей национальной консерваторией музыки и танца в Лионе при партнерстве с Высшей музыкальной школой Женевы и Базельской певческой школой).

Современный исследователь Салли Сэнфорд, ссылаясь на Роберта Гринли, пишет, что прекрасная диспозиция означает умелое использование определенного вида артикуляции горлом для исполнения интонационно точных виртуозных пассажей²⁰⁵.

Техника современных исполнителей иная, в результате чего пассажи звучат тяжело. Это подтверждает и нидерландский пианист, профессор, эксперт в области исторического исполнительства Барт ван Оорт, подчеркивая, что в учебных заведениях зачастую акцентируют внимание на «мощной игре», пренебрегая гибкостью. В итоге у студентов все движения и звуки становятся «жесткими, как бетон»²⁰⁶. Это замечание можно пояснить справедливым рассуждением Ричарда Вистрайха — певца, педагога, авторитетного специалиста в области исторического исполнительства. «Способность контролировать быстрое открывание и закрывание голосовой щели, — пишет ученый, — для очень быстрой и точной артикуляции нот противоречит обычной современной вокальной технике, поскольку последняя зависит от давления на гортань»²⁰⁷. В этой связи очень точны наблюдения отечественного исследователя Г. С. Заитова, который отмечает, что в настоящее время звучание «женского голоса существенно утяжелилось. Усилилась роль грудного резонанса. Это значит, что

²⁰⁵ Sanford S. *National Singing Styles // A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. Second Edition. Indiana University Press, 2012. P. 52.

²⁰⁶ Бургова О. С. Нужна ли детям музыкальная аутентика? // *Играем с начала. Da capo al fine*. С. 8.

²⁰⁷ Wistreich R. *Reconstructing pre-Romantic singing technique // The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press., 2000. P. 186.

певицы стали использовать большее подсвязочное давление и более глубокие типы дыхания»²⁰⁸. Отметим данную тенденцию не только в отношении женских голосов, но и мужских. В результате этого трудно достичь легкости исполнения любого из видов орнаментальной техники.

Современному певцу, исполняющему барочный репертуар, желательно овладеть в пении искусством диспозиции, под которым подразумевается управление горловой артикуляцией для четкого исполнения виртуозных пассажей и мелизматики.

Ярким представителем такой техники в XX веке является британский певец (тенор), мировой авторитет в области исторически информированного пения Найджел Роджерс. Дирижер, профессор Базельской певческой школы и Королевского музыкального колледжа в Лондоне, основатель вокального ансамбля *Chiaroscuro*, он одним из первых певцов воссоздал старинную технику пения сложных барочных украшений, которая согласуется с описаниями старинных мастеров о принципе горловой артикуляции. Его имя в мировом вокальном исполнительстве ассоциируется с Орфеем, главным героем одноименной оперы К. Монтеверди, партию которого Роджерс с триумфом исполнил и записал в 1974 и 1984 году. Эти поистине уникальные версии и сегодня звучат свежо с точки зрения орнаментальной техники пения.

Исполнителям барочной музыки важно понимать, что определенное влияние на подвижность голоса оказывает гибкость гортанно-глоточных механизмов и легкое фонационное дыхание. Гортань, являясь генератором голоса, образует связующее звено между дыханием и головными резонаторами. Она окружена многочисленными мышцами, которые могут изменять ее положение, высоту звука, резонанс и тембральное качество звучания. 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

²⁰⁸ Зайтов Г. С. Резонансные стратегии в оперном вокальном исполнительстве: теория и практика: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Екатеринбург, 2021. С. 144.

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.

Рассматриваемая многовековая техника исполнения быстрых пассажей и мелизмов может быть достигнута путем кропотливой слаженной работы свободного горла, податливой гортани, без какого-либо давления в согласованном воздействии легкого фонационного дыхания с хорошей его регуляцией.

Итак, рассмотрев основные термины, характеризующие орнаментику в Италии конца XVI — первой половины XVIII века, проанализировав технику пения быстрой мелизматикой и пассажей, а также изучив нюансы в интерпретации, связанные с ней специальной терминологией, особую значимость приобретает верное толкование и их соответствующая расшифровка. В свою очередь, помимо верного прочтения терминов, необходимо учитывать, что применение украшений в вокальной музыке этого периода связано с конкретным певческим стилем, включая принадлежность видов орнаментики к конкретной школе и географическое расположение населенного пункта. Важную роль играет проведенный в историческом ракурсе сравнительный анализ взаимовлияния стилей пения и украшений, а также попытка решения существенного и актуального для вокалистов-практиков вопроса о воспроизведении пассажей эпохи барокко, заключающаяся в применении иных, по сравнению с современными, приемов в вокализации. Все вышеперечисленное позволяет нам в конечном итоге сделать конкретные и достаточно определенные выводы об особенностях вокальной орнаментики в итальянском барокко.

Глава 2. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ «НОВОЙ МУЗЫКИ» XVII ВЕКА И УКРАШЕНИЯ

Важным стимулом развития монодии как основы сольного пения в XVII веке стало стремление музыкантов к яркой и ясной передаче текста, чья смысловая функция была утрачена в сложной полифонической фактуре. Дополнительным фактором явилась возможность для певца продемонстрировать в рамках одноголосной мелодии техническое мастерство и искусство импровизации.

Основоположник этого стиля Джулио 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 к 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?

Разобоченность 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. Что же следует считать стилистически верным? Эта проблема усугубляется скудостью исторических источников, а также зачастую некорректной интерпретацией самих наставлений композиторов, оставленных ими для певцов.

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. Этому посвящена данная глава.

§ 2.1. Эстетика «новой музыки»²⁰⁹

Джулио Каччини традиционно оценивают как «музыкального революционера XVII века»²¹⁰. Он фактически стал основоположником вокальной школы, которой восторгались многие музыканты того времени. Новую манеру его пения особо отметил Михаэль Преториус в девятой главе третьей части трактата *Syntagma Musicum* (1619)²¹¹. Аббат Анжело Грилло в письме своему другу Торквато Тассо называл композитора «отцом речитативного пения»²¹². Монах, композитор, органист, теоретик музыки, руководитель церковного хора, Северо Бонини восхвалял Каччини как истинного изобретателя нового стиля, указывая при этом, что почти каждый музыкант того времени становился известным только благодаря подражанию ему²¹³. По словам К. М. Мазурина, ссылавшегося на мнение Ф. Ж. Фетиса, «Каччини стоял выше Монтеверди в смысле выражения страсти и был превзойден только Кариссими»²¹⁴.

Репутация Каччини как композитора-новатора сохранилась до наших дней. Профессор музыки в Университете Калгари Виктор Коэльо, со ссылками на характеристики ведущих специалистов по старинной музыке, отмечает его роль как творца новой эпохи (Оливер Странк), создателя монодии (Манфред Букофцер) и нового стиля пения (Дональд Граут)²¹⁵. В своей статье он, правда, также приводит мнения исследователей 1980–90-х годов, считающих, что

²⁰⁹ В данном параграфе использованы материалы статьи: Круглова Е. В. Вокальная орнаментация в Каччини: от теории к практике. Современные проблемы музыкознания. 2024. № 8(3). С. 104-120. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>; Ее же. Выразительные и изобразительные функции орнамента в вокальной музыке XVII века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2023. Т. 19. № 6. С. 129-140. <https://doi.org/10.36340/2071-6818-2023-19-6-129-140>; Ее же. Слово и музыка: об интонационной выразительности в ариях эпохи барокко // Манускрипт. 2025. Том 18. Вып. 4. С. 1527-1533. <https://doi.org/10.30853/mns20250214>

²¹⁰ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. С. 1.

²¹¹ Praetorius M. *Syntagma Musicum*. В. III. S. 230.

²¹² Мазурин К. М. Методология пения. С. 3.

²¹³ Bonini S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica // Solerti A. L'origine del melodramma. Torino: Bocca, 1903. P. 134–135.

²¹⁴ Мазурин К. М. Методология пения. С. 3.

²¹⁵ Coelho V. A. The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for Le Nuove Musiche // *Journal of Seventeenth-Century Music*. 2003. Vol. 9. No. 1. URL: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/coelho.html> (дата обращения: 29.11.2025). См. также Source Readings in Music History / ed. O. W. Strunk. New York: W. W. Norton, 1950. P. 370; Bukofzer M. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach / M. F. Bukofzer. New York: Norton & co., 1947. P. 29; Grout D. J. A History of Western Music. 2nd ed. New York: W. W. Norton, 1960. P. 278.

Каччини использовал опыт исполнительской импровизации более ранней эпохи, то есть не был в полном смысле изобретателем монодии²¹⁶. Однако это все же не отменяет роли итальянского музыканта как центральной фигуры раннего итальянского барокко.

Известный как Джулио Романо (т. е. уроженец Рима), Каччини уже в молодые годы стал членом Флорентийской камераты, где познакомился с идеями графа Барди и Винченцо Галилеи, не без влияния которых критиковал контрапункт, называя его «разрушителем Поэзии»²¹⁷. В самом начале XVII столетия Каччини заявил о новом, изобретенном им стиле музыки. Вначале — в Предисловии к опере «Эвридика» (1600), где, обращаясь к читателям, рассказал о благородном способе пения, лучшем, по его мнению, «в котором другие могли бы практиковаться»²¹⁸. Затем — в опубликованном во Флоренции сборнике арий и мадригалов «Новая музыка» для голоса и basso continuo (1601)²¹⁹.

Не вызывает сомнений огромное влияние Каччини на композиторов своего времени. Об этом свидетельствуют многочисленные факты сходства в области композиции, проявившегося в творчестве целого ряда музыкантов, работавших в первые десятилетия XVII века. В 1605 году Энрико Радеска из Фоджи издал в Турине первую книгу своих «Канцонетт, мадригалов и арий в римской манере» (*Canzonette, madrigali et arie alla romana*). На следующий год Доменико Брунетти в Болонье представил собрание мадригалов, канцонетт и арий под названием «Эвтерпа» (*L'Euterpe*), а в 1607 году во Флоренции был напечатан сборник камерной вокальной музыки Северо Бонини — «Мадригалы и духовные канцонетты» (*Madrigali e canzonette spirituali*), в предисловии к которому автор отметил, что его сочинения являются лишь подражанием изящному стилю

²¹⁶ Коэльо ссылается на работы К. Палиски (Palisca C. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations. New Haven: Yale University Press, 1989), Г. М. Брауна (Brown H. M. The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad // Early Music. 1981. No. 9. P. 147-168), Дж. В. Хилла (Hill J. W. Realized Continuo Accompaniments from Florence ca. 1600 // Early Music. 1983. No. 11. P. 194-208) и др.

²¹⁷ Caccini G. Le nuove musiche. P. 4.

²¹⁸ Caccini G. L'Euridice. P. 1.

²¹⁹ Здесь и далее использован традиционный русский перевод названия данного сборника. Грамматически более точный вариант — «Новые музыки» (имеются в виду новые музыкальные сочинения). Сборник был напечатан в начале 1602 года, однако на его титульном листе (в соответствии с особенностями календаря, принятого во Флоренции того времени) значится еще 1601 год.

выдающегося композитора Каччини. Оттавио Дуранте сравнил свою работу *Arie devote...* (Рим, 1608) с «маленьким ручейком, взятым из его (Каччини) школы»²²⁰. Вскоре аналогичные сборники сочинений в новом монодическом стиле опубликовали многие итальянские композиторы, в том числе Я. Пери, М. да Гальяно, Д. Белли, Д. Висконти, Р. Ронтани, Ф. Витали, Ф. Каччини, А. Фальконьери и др.²²¹.

Широкую известность Каччини получил также в амплуа певца-виртуоза и вокального педагога. Он прославился как исполнитель сложных мадригалов, украшенных пассажами, его пение отличалось особой выразительностью и четкостью дикции²²². О выступлении певца во флорентийском соборе Святого Духа по случаю приезда Кристины Лотарингской, супруги Великого герцога Тосканского Фердинандо I, рассказывал Бонини: «Приветствуя входящую Кристину Лотарингскую, первым запел Джулио Каччини, известный как Романо, со словами “O benedetto giorno” (в переводе с итальянского – «О, благословенный день»). За великое наслаждение, которое он дал бесчисленному множеству собравшихся там, его долгое время называли *Benedetto giorno*»²²³.

Исполнительское мастерство Каччини оценили иностранцы, посещавшие Флоренцию: «Человеческий язык не может выразить того, как маэстро был принят и осыпан похвалами и почестями не только его Величества, но и всех главных герцогов и баронов Франции, которые здесь оказались»²²⁴. Среди его учеников были такие прославленные исполнители, как Виттория Аркилеи, Адриана Базиле, Франческо Рази, Северо Бонини, Антонио Брунелли, Джованни Гуальберто Мальи и др. Созданная флорентийская вокальная школа вскоре также заявила о своем влиянии в музыкальном искусстве других европейских стран. В

²²⁰ См.: Ehrichs A. Giulio Caccini: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig: Hesse & Becker, 1908. S. 75.

²²¹ Заметим также, что стиль сольного пения и тип орнаментирования, актуальный в первом десятилетии XVII века, достаточно скоро стал образцом выразительности не только в сольном пении, но и в сольной инструментальной игре.

²²² Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы: учебное пособие по курсу истории вокального искусства. 2-е изд. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. С.11.

²²³ Bonini S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica // Solerti A. L'origine del melodramma. P. 130.

²²⁴ Ibid. P. 135.

частности, в Германии к методике Каччини обращались Генрих Шютц, Михаэль Преториус, Иоганн Андреас Хербст.

Изучение произведений Джулио Каччини нередко приводит певцов к размышлениям о правильной в стилистическом отношении интерпретации. Современные исполнители либо точно придерживаются нотного текста, либо применяют незначительные украшения. Возникает вопрос о стилистически наиболее верных решениях.

Введение орнаментации в сочинения Дж. Каччини в основном обсуждается в зарубежных публикациях²²⁵. В работах отечественных музыковедов²²⁶ украшения, предусмотренные композитором, и их использование в практике пения освещаются обзорно, акцент сделан на теоретическом рассмотрении проблемы, значение новой орнаментики Каччини трактуется как своего рода «протест ренессансной традиции»²²⁷.

В настоящее время назрела необходимость переосмысления некоторых важных особенностей вокальной орнаментации композитора и определения возможных путей ее введения в исполнительскую практику.

Сборник Каччини *Le Nuove Musiche* был не только публикацией конкретных сочинений, но и своеобразным методическим руководством, в котором освещались особенности вокального исполнения. Ранее другие мастера, как правило, передавали свои знания лишь эмпирически. По этому поводу сам Каччини писал: «Не то чтобы это [вокальное искусство. – Е. К.] до определенного момента не осваивалось в какой-то мере посредством длительной практики <...>, но изложенная в данном пособии теория необходима для достижения

²²⁵ См.: Carter T. Caccini's *Amarilli, Mia Bella*: Some Questions (And a Few Answers) // Royal Musical Association. 1988. Vol. 113. No. 2. P. 250-273; Reiter W. S. "The Noble Manner of Singing": Caccini's *Le nuove musiche* (1602) // The Baroque Violin & Viola. Vol. II: A Fifty-Lesson Course. New York: Oxford Academic, 2020. P. 22-30. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>; Hitchcock H. W. Vocal Ornamentation in Caccini's "Nuove Musiche" // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56. No. 3. P. 389-404; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2020. 630 p.

²²⁶ См.: Верин-Галицкая А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 14-25; Фомина В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. №3 (46). С. 41-48.

²²⁷ Верин-Галицкая А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 14-25.

мастерства»²²⁸. Таким образом, как указал специалист по итальянской музыке XVII века Найджел Форчун, Предисловие к «Новой музыке» стало «манифестом нового стиля» итальянской сольной песни²²⁹. Каччини выступил с острой критикой в адрес певцов за излишнее колорирование мелодии, в результате которого терялось понимание слова. По его мнению, из-за обилия длинных пассажей мало кто понимал слова даже у прославленных певцов²³⁰.

В этой связи важно напомнить, что обучение певца во времена Каччини, по сути, сводилось к выработке красивого звука, а также виртуозному пению пассажей и украшений, при этом без всякого понимания их применения. Витиеватое пение занимало лидирующие позиции в ущерб художественной выразительности. Это было отражением ренессансной практики орнаментирования. В отличие от устремлений музыкантов к художественной выразительности в флорентийской вокальной школе, стиль пассажного пения культивировался в Риме, на что неоднократно указывали композиторы и певчие папской капеллы в своих трактатах и дидактических пособиях вплоть до 1620 года. Например, виртуоз Джованни Джироламо Капсбергер опубликовал богато орнаментированные мотеты и арии в издании *Mottetti passeggiati* (1612) и *Arie passeggiate* (1612, 1623, 1630). А в 1615 году Франческо Севери, певец-кастрат Сикстинской капеллы, в Предисловии к своему сборнику *Salmi passaggiati* указал, что пассажи были частью певческого стиля, практикуемого в Риме²³¹.

Каччини ратовал за музыку, не только имеющую красивые мелодии, но и выражающую аффект, способную затронуть душу человека. Провозглашая концепцию выразительного пения, он опирался на идею Платона, согласно которой музыка – это речь, ритм и лишь потом звук²³². В новой вокальной манере была переосмыслена роль украшений. Необычайно важным представляется отказ Каччини от длинных диминуционных рулад, которые, по его мнению,

²²⁸ Caccini G. Le nuove musiche. P. 6.

²²⁹ Цит. про: Hitchcock H. W. Vocal Ornamentation in Caccini's "Nuove Musiche" // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56. No. 3. P. 389.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Severi F. Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma. Roma: Nicolò Borboni, 1615. P. 2.

²³² Caccini G. Le nuove musiche. P. 4.

противоречили такой манере. Он первым в музыкальной практике того времени тщательно фиксировал в нотном тексте все пассажи и украшения. Особого внимания заслуживают слова композитора: «Если нужно использовать эти пассажи, следовало бы сделать это в соответствии с правилами, описанными в моих сочинениях, а не случайно <...>, так что их нужно было бы заранее приготовить для включения в сочинение»²³³. Каччини совершенно очевидно призывал певцов к возможно бережному орнаментированию мелодий. В сборнике 1614 года подчеркнул, что собственную манеру сольного пения он зафиксировал в нотном тексте²³⁴. В этой связи точна характеристика, которую дала новаторским идеям Каччини А. Д. Верин-Галицкая: «Решение Каччини издать собственные произведения с записью всех импровизаций — идея, немислимая для предыдущих поколений музыкантов. Фиксирование пассажей в нотном тексте — ограничение, вынужденно наложенное Каччини на устную традицию, стремление ее “обуздать” и навязать исполнителям собственную композиторскую волю. Это не противоречит его негативному отношению к пассажам. Скорее вытекает из мысли: если певцы неизбежно будут украшать музыку, то пусть они поют пассажи, задуманные автором. <...> После Каччини украшения начали записывать и другие авторы, и на протяжении всей эпохи барокко эта практика стала все увереннее переходить из области устного музицирования в сферу письменного»²³⁵.

Для верного понимания слов Каччини важно обратиться к исполнительской практике его времени. Нотный текст сольного сочинения, как известно, служил тогда лишь своеобразным каркасом монодической композиции, оставляя на усмотрение исполнителя возможность орнаментировать мелодию различными декоративными элементами. Певцы могли не придерживаться строго авторского текста, а изменение отдельных музыкальных фраз и мелодических построений считалось показателем виртуозности. Теоретики и практики, таким образом, все

²³³ Ibid. P. 5.

²³⁴ Caccini G. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Firenze: Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614. P. 3.

²³⁵ Верин-Галицкая А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой. С. 23.

больше сходились во мнении о бессмысленности выписывать нотами диминуции и пассажи. Характер, скорость их исполнения воспринимались и заучивались эмпирически. Американский музыковед Говард Майер Браун сообщает, что усилиями Каччини импровизированные до этого времени украшения стали выписывать в стремлении «контролировать их количество и вид и примирить две крайности: экспрессию и орнамент»²³⁶.

Подробная запись композитором пассажей позволила ограничить безудержную импровизационную орнаментацию певцов. Каччини прекрасно понимал силу виртуозного искусства и его магическое воздействие на слушателей, в связи с чем достаточно гибко подходил к самому вопросу колорирования музыки. К примеру, восхищаясь виртуозным мастерством Виттории Аркилеи, называл ее превосходной певицей²³⁷.

Как правило, Каччини использовал пассажи на длинных слогах и в заключительных каденциях, рассматривая их не как основу стиля, а для придания большей изящности и «щекотания слуха», и были уместны лишь в маловыразительных местах²³⁸. Многие из этих пассажей состоят из цепочек мелизматических украшений. В отличие от них, небольшие украшения («эффекты» по Каччини) напрямую зависели от содержания текста. Совершенно ровное, «одинаковое» исполнение композитор признавал ошибочным и объяснял непониманием смысла. Вместе с этим он решительно выступал против любых преувеличений. В стремлении к оживлению мелодии на коротких слогах, Каччини прибегал к украшениям «длиною не больше четверти или половины всего такта»²³⁹. Находим важным его замечание, что указанные украшения — не пассажи в полном смысле слова, но они придают некое изящество. Более того, часто общие правила могут допускать определенные исключения²⁴⁰. Все это

²³⁶ Brown H. M. *Embellishing Sixteenth-Century Music*. P. 76.

²³⁷ Подробнее см.: Круглова Е. В. Исторический портрет первой оперной примадонны эпохи барокко: Виттория Аркилеи // *Человек и культура*. 2023. № 4. С. 129-140. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43644>

²³⁸ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 5.

²³⁹ Caccini G. *Le Nuove Musiche* / ed. H. Wiley Hitchcock. Madison: A-R Editions, 1970. P. 47.

²⁴⁰ Ibid. P. 7.

позволяет предположить, что наставления композитора имеют не догматический, а скорее рекомендательный характер.

«Монодия осталась бы голым скелетом, — пишет М. Букофцер, — если бы не эмоциональная подача певца и его украшения, которые выполняли здесь не просто декоративную, но и структурную функцию»²⁴¹. Витиеватая мелодическая линия в сочинениях Каччини подчеркивает и еще раз подтверждает особенный почерк композитора и одновременно певца-виртуоза и педагога. То был совершенно новый тип композиционного письма и вокального искусства, о котором композитор писал: «Это искусство не терпит посредственности, и чем больше изысканных деталей существует для его совершенства, тем больше труда и прилежания мы должны вкладывать в каждое произведение»²⁴².

Чарльз Берни, обращая внимание на некоторое сходство стилей Каччини и Люлли, достоинствами которых были простота мелодий, поэзия и выразительность, писал: «Хотя сейчас мы склонны задаваться вопросом, с помощью каких приятных эффектов могли бы быть исполнены такие простые, ничем не украшенные и почти без сопровождения мелодии; однако, когда мы задумываемся какие восторги, спустя долгое время, вызывала подобная музыка во Франции в операх Люлли, наше удивление утихнет; особенно если мы вспомним о пристрастии к пассажам и украшениям, которые сейчас устарели и вульгарны, а тогда были новыми и элегантными; и что выразительность музыки этого периода в Италии настолько полностью утрачена, что, подобно мертвому языку, никто не знает, как она исполнялась»²⁴³. Эти слова, высказанные еще в конце XVIII столетия, во многом актуальны и в настоящее время.

Современным певцам может показаться, что привычная ныне система нотации обеспечивает точную фиксацию музыки, однако, для стилистически верной интерпретации она требует верной расшифровки, понимания и соответствующей культуры чтения.

²⁴¹ Bukofzer M. F. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach. P. 27.

²⁴² Caccini G. Le Nuove Musiche / ed. H. Wiley Hitchcock. P. 48.

²⁴³ Burney Ch. A General History of Music. London: Printed for the Author, 1789. Vol. IV. P. 136.

Показательны становятся слова самого Каччини: «Действительно, есть много вещей, используемых в хорошем стиле пения, которые написаны одним способом, но, чтобы быть более грациозными, исполняются совсем по-другому, поэтому говорят, что одни [исполнители. — *Е. К.*] поют с большим изяществом, а другие с меньшим»²⁴⁴. В любом случае, обязательным условием является усиление выразительности и более точная передача содержания поэтического текста.

Слово и украшение

Модель выразительного пения применялась намного ранее эпохи барокко. Греческие мыслители занимались изучением страстей, стремились классифицировать их по группам, а также определить их этическое значение. В эпоху Возрождения ученые высказывали новые идеи, формировали различные подходы к данной области исследования, в частности обращаясь к теории Платона, установившего тесную связь между душевными аффектами и музыкальными движениями.

Значительное влияние на развитие драматической музыки в Италии оказало учение о воздействии аффектов одного из самых ярких мыслителей эпохи Возрождения, флорентийского гуманиста и философа Марсилио Фичино.

По словам современного исследователя Сабины Эрманн, если в XVI и XVII веках музыканты цитировали самого Платона, то сегодня в качестве источника платоновской теории возможно обращение исследователей к переводам и комментариям Марсилио Фичино²⁴⁵. Изучение трудов Платона позволило философу занять место одного из выдающихся теоретиков, единомышленников по практическому возрождению античной музыки. Являясь первым музыкальным теоретиком эпохи Возрождения, Фичино попытался выдвинуть

²⁴⁴ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7.

²⁴⁵ Ehrmann S. Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musictheoretischen Diskussion in Italien um 1600. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1991. Heft 3. P. 234.

рационалистически обоснованную теорию о влиянии аффектов, в которой он подчеркивал особую роль произнесенного слова, отмечая при этом важное значение интонационного воспроизведения слова в звучащей речи, которое может имитировать не только душевные переживания и физические движения, но и человеческие страсти²⁴⁶.

Композитор и певец, автор первого печатного немецкого вокального пособия «Школа пения» (*Ars canendi*, 1540) Зебальд Хейден в восьмой главе второй книги указал, что «тон — это аффект пения. Подобно душевным аффектам, звуки бывают то веселые, то серьезные, то печальные и плачущие; так и вокальная мелодия должна различаться по впечатлению, которое она производит»²⁴⁷. На важность выбора адекватных музыкальных средств для выражения аффекта в соответствии с текстовым содержанием сочинения обращал внимание регент венецианского монастыря, теоретик музыки, педагог, композитор Джозеффо Царлино. По его мнению, неуместно добавлять грустную гармонию к веселому тексту или для грустных текстов использовать безмятежные гармонии и легкие, быстрые ритмы. Он отмечал, что «веселый текст должен быть спет весело и живо, грустный текст — грустно»²⁴⁸. За усилением эмоционального воздействия поэтического текста в музыке, его декламационной выразительности последовало переосмысление функции ренессансного свободного орнаментирования мелодии.

Концепция музыки, сформировавшаяся в Италии на рубеже XVI–XVII веков, была призвана изображать и пробуждать аффекты через выразительно проинтонированное слово. Музыканты эпохи барокко ставили своей задачей максимально эффективное воздействие на психику и чувства слушателя.

Важнейшую роль в развитии орнаментального искусства сыграла итальянская опера. Как отмечал Северо Бонини, именно в этот период зародилось сольное пение, которое волновало и услаждало слушателей сильнее, чем звучание

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Цит. по: Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II. С. 49.

²⁴⁸ Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. Venezia: Pietro da Fino. 1558. P. 204.

ансамблей²⁴⁹. Музыка отводилась функция усиления эмоциональной силы слова, а передача чувств напрямую зависела от отношения к поэтическому тексту. Это повысило художественную значимость украшений, роль которых свелась к тому, чтобы сделать пение более выразительным.

Господство поэзии над музыкой отразилось в новом речитативном стиле, как упоминалось в параграфе 1.2, созданном музыкантами-гуманистами Флорентийской камераты. В результате мелодическая линия стала звучать экспрессивнее и ярче, а введение импровизируемой мелодической орнаментации было ограничено. «Самая благородная функция, которую может выполнить певец — это придать правильное и точное выражение канцоне, задуманной композитором, а не подражая тем, кто стремится только прослыть умным (нелепая претензия) и кто так портит мадригал своими неупорядоченными пассажами, что даже сам композитор не признал бы в нем свое творение», — писал руководитель камераты, граф Барди в своем развернутом письме (1580) молодому композитору и певцу-виртуозу Дж. Каччини²⁵⁰.

Свободное произнесение текста приближало певца к оратору, а само искусство сравнивалось с риторическими приемами экспрессивной речи. Музыка воспроизводила эмоциональный тонус, содержащийся в словесных текстах, по аналогии с аффектированной речью. О важности значения передачи осмысленного и эмоционально окрашенного текста исполняемого произведения свидетельствуют требования педагогов вокала того времени, ученых-практиков, предъявляемые к исполнителям. Так, на рубеже XVI–XVII веков Бовичелли в своем трактате «Правила [исполнения] музыкальных пассажей» (*Regole Passaggi di Musica*, 1594) обращал внимание исполнителей на то, что «в пении необходимо как можно больше подражать словам; то есть печальные слова не стоит украшать

²⁴⁹ Bonini S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica // Solerti A. L'origine del melodramma. P. 132.

²⁵⁰ Цит. по: Source Readings in Music History. P. 299.

пассажами, а следует сопровождать их акцентами и тихим голосом; если же слова радостные, использовать пассажи, придав им выразительность»²⁵¹.

В искусстве XVII века музыкальный язык значительно обогатился, способствуя усилению выразительности в передаче широкой палитры различных чувств человека. Рекомендации музыкантов этого периода основывались на естественном произнесении слов и четкости дикции. Ввиду такой реформации виртуозная орнаментация становилась строго ограниченной, чтобы не мешать хорошей декламации и не исказить выразительное донесение текста. Об этом утвердительно наставляли Пери, Кавальери.

За идею о восприятии музыки как выразительного языка, способного передавать различные аффекты, эмоции и чувства, ратовал Джулио Каччини. Его новая манера пения была основана на передаче определенного аффекта и экспрессии, выражении смысла текста и отдельного слова. Будучи певцом-виртуозом, Каччини изобрел пассажи, отличительные от безудержных ренессансных колоратур. В наставлениях музыкантам он упорствовал на необходимости сочинения импровизационных украшений в соответствии с их предназначением: «<...> не произвольно, а целенаправленно, как важное объяснение аффектов»²⁵². Верно пишет А. Д. Верин-Галицкая, что для Каччини поэтический текст занимал первостепенное положение, «<...> из которого истекают идеи “подражания слову” и “аффекированного пения”»²⁵³.

Идеи Каччини развивает монах францисканского ордена, композитор Лодовико Виадана. В предисловии к своим «Ста духовным концертам» (*Cento concerti ecclesiastici...*, 1602) он указывает на необходимость «петь мягко, сдержанно, легко, разумно используя украшения и размеренно в надлежащих местах пассажи»²⁵⁴. И даже принимая во внимание, что духовной музыке свойственна строгость и размеренность, рекомендации Виадана совпадают с

²⁵¹ Bovicelli G. B. Regole Passaggi di Musica. P. 15.

²⁵² Caccini G. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. P. 2.

²⁵³ Верин-Галицкая А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффекированной музыкой. С. 23.

²⁵⁴ Viadana L. Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo. Venice: Giacomo Vincenti, 1602. P. 3.

наставлениями Каччини и его последователей. Любопытно, что указания Виадана относительно «разумного» и «размеренного в надлежащих местах» применения импровизационных украшений соответствуют устремлениям флорентийских гуманистов об их возможности исполнения лишь в случае сохранения ясной декламации. Главной задачей исполнителей было «*растрогать слушателей*», а требованием — «*петь говоря*».

Вскоре стремительно развивающаяся итальянская оперная традиция первого десятилетия XVII века, оказавшая повсеместное влияние, делает новый виток в своем развитии. Музыкальное начало постепенно выходит из сферы подчинения слову. Для оживления речитативной статичности все чаще применялись мелодические фигуры и небольшие пассажи. При этом главными принципами верного определения места для орнаментальных включений оставался соответствующий текст.

О воплощении главного аффекта и пении «как написано» пишет в послесловии к «Духовным концертам» (*Concerti ecclesiastici*, 1610) композитор, органист Джованни Паоло Чима. Вместе с этим звучат следующие его рекомендации: при желании расцвечивать мелодию, следует ограничиваться введением акцентов и трелей, а при исполнении пассажа интонировать его в соответствии с текстом. «Если прекрасные певцы захотят немного их [концерты. — *Е. К.*] улучшить, пусть они добавляют только акценты и трели. <...> Если же встретится какой-нибудь свободный пассаж, то следует обратиться к тексту или аффекту в музыке, которая написана с этой целью», — акцентирует Чима²⁵⁵. Подобное внимание и рекомендации Чима подчеркивают тесную взаимосвязь между различными мелизматическими фигурациями и содержанием текста.

Концепцию соотношения музыкальной орнаментики, риторики, ораторского искусства представляет выдающийся теоретик музыки, философ Иоганнес Липпиус. В своей работе «Синописис новой музыки» (*Synopsis of New Music*, 1612) он сравнивает мелодию с речью, которая может быть как простой,

²⁵⁵ Cima G. P. *Concerti ecclesiastici*. Milan: Heirs of Simon Tini & Filippo Lomazzo. 1610. P. 34.

так и декорированной, и зависеть в этом от характера ее текста²⁵⁶. Под декорированным стилем композиции музыкант понимал более расцвеченную композицию за счет использования красивых орнаментов, уточняя при этом, что «в этом стиле обычные музыканты часто приукрашивают базовую часть, когда это уместно, используя приятную элегантность, аналогичную тщательно продуманному сюжетному росчерку»²⁵⁷. И далее он сравнивает музыканта с искусным оратором, который использует эти украшения для формирования своей гармоничной речи в соответствии с характером текста²⁵⁸.

Продолжая идею неразрывности орнамента и слова, Пьетро Чероне в своем объемном трактате «Мелодия и маэстро» (*El melopeo y maestro*, 1613) отмечает важность отчетливого, ясного слова без включения длинных пассажей²⁵⁹. Аналогичные установки находим у Франческо Роньони, который в 1620 году в *Selva de varii passaggi* сообщает о функциях орнаментов: «Украшения (*vaghezza*) песни состоят главным образом в том, чтобы хорошо и отчетливо выразить слово, которое поется»²⁶⁰. Музыкант остерегал исполнителей от колоратур в словах, означающих «страдание, тревогу, мучение и тому подобные вещи, потому что [в этих случаях] вместо пассажей принято использовать грации, акценты и восклицания, то поющие тише, то громче, с нежными движениями, а иногда голос печальный и скорбный, соответствующий смыслу текста»²⁶¹. Наставления Роньони подчеркивают не только значимость связи между украшениями и аффектом арии, но и акцентируют внимание на необходимости соответствующих интонаций в голосе.

Иную позицию по отношению к флорентийской школе демонстрирует основатель венецианской оперной школы — певец, вокальный педагог Клаудио Монтеверди, введивший в свои сочинения большое количество, по сравнению со

²⁵⁶ Lippius J. Synopsis of New Music (*Synopsis musicae novae*) / transl. by Benito V. Rivera. Colorado Springs: Colorado College Music Press. 1977. P. 44.

²⁵⁷ Ibid. P. 49.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Cerone P. D. *El Melopeo y maestro* ... P. 307.

²⁶⁰ Rognoni F. *Selva de Varii Passaggi*. P. 54.

²⁶¹ Ibid.

своими современниками, сложных колоратурных фигураций. В основе его реформаторских решений было стремление изобразить в пении противоположные человеческие страсти. Для создания выразительного образа композитор сочетал декламационную выразительность текста с музыкальными средствами, стремясь передать аффекты с помощью мелодических фраз. Основу опер Монтеверди составляла уже драматическая мелодия. «Образцом для воспроизведения является не слово, а психика <...>. Музыка не связывается исключительно с текстом; она лежит в основе мысли; она хочет выразить даже значительно больше, чем чувства действующего лица в настоящий момент», — писал Р. Роллан²⁶².

В этих реформаторских условиях замысел композитора осуществлялся только при наличии целого комплекса технического оснащения певца: от красивого льющегося звука, логично выстроенной выразительной музыкальной речи до исполнения блестящей, порой изобилующей колоратурой, требующей владения виртуозными вокальными приемами, выразительного интонирования, правдиво передающего различные эмоциональные состояния. Метафорой стиля Монтеверди может стать выражение «*говорить пением*». Об этом показательно упоминал Р. Роллан: «Это было совершенно новое по сравнению с покоившейся исключительно на вокальной декламации оперой Пери. <...> Монтеверди всегда хочет мелодическими фразами выражать характеры и страсти»²⁶³.

В отличие от своих современников, Монтеверди часто самостоятельно выписывал достаточное количество украшений в партитурах. Виртуозная орнаментация первой половины XVII века стала характерной чертой вокального исполнительства. Певцам разрешалось разумно, в соответствии с текстом, расцвечивать свои арии. Установки Каччини о том, что орнаментацию надо применять лишь для усиления музыкального высказывания, были актуальны и в музыке Монтеверди.

Для иллюстрации литературных текстов использовались хроматические последовательности, диссонансы, гармонические контрасты, внезапные паузы и

²⁶² Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии. М.: Гос. Муз. Изд., 1931. С. 29.

²⁶³ Там же.

изменения темпа. Все это было средством самовыражения и преследовало высшую цель — растрогать слушателя. Орнаментация была ярким выразительным средством, способствующим акцентированию определенных слов из общего контекста, а вокальная виртуозность выполняла как изобразительную, так и выразительную функцию.

В первой четверти XVII века орнаментирование мелодии зачастую являлось *изображением* (символом) какого-либо волшебства и магии. Свободная орнаментация певцов, различные пассажи и украшения не только позволяли солистам демонстрировать вокальные способности, поражая слушателей своим искусством, но также способствовали созданию ярких мифологических, сказочных образов, характерных для искусства эпохи барокко. В этой связи технически сложными фигурациями насыщались как партии главных героев, так и второстепенные роли. Ярким примером является монолог Орфея из одноименной оперы Монтеверди. Композитор выписывает две строки вокальной партии: орнаментированную и в обычной нотации, представляющей простой каркас сочинения. Орнаментированная версия содержит массу колоратурных распевов. Рисуя музыкальными средствами мифологический образ певца Орфея, побеждающего своим искусством злые чары, композитор использует орнаментацию, подчеркивая определенные фрагменты текста и привлекая внимание слушателей к наиболее важным словам. От певца требуется высокое техническое мастерство.

Другим примером укажем соло Нептуна из первого акта третьей сцены оперы «Возвращение Улисса на родину» К. Монтеверди, в котором показана вся мощь грозного бога морей. Ровное мелодическое движение, словно раскаты грома, чередуется с нисходящими октавными скачками, достигая своей кульминации каскадой на слове *fulmine* [«молния»]. Певцу следует предельно внимательно выполнять все ремарки композитора («сильно, в умеренном движении», «более оживленно», «снова более умеренно», «усиливая», «расширяя»), направленные на

выражение разных эмоциональных настроений героя, используя соответствующие интонации в звуке при произнесении текста.

К середине XVII века в музыке формируются новые исполнительские тенденции. Из сюжетов венецианской оперы исчезают магические персонажи, божества. Демонстрация виртуозности исполнителей утрачивает лидирующие позиции. В музыке повышается роль выразительного кантиленного пения.

Ф. Кавалли, А. Чести, последователи и преемники Монтеверди стремятся к сочетанию плавного голосоведения и яркой колоратуры, подчеркивая важность включения в исполнение лишь незначительных украшений. Музыкальная речь могла состоять из сочетания различных мелизматических фигур, наполненных при этом соответствующим смыслом.

Определенный орнамент передавал конкретное эмоциональное состояние. Вышесказанное можно отнести к партии Плутона и Венеры в опере «Золотое яблоко» А. Чести.

Монологи Плутона из третьей сцены первого акта оперы подчеркивают, как напевный характер интонирования сменяют различного рода мелизматические распевы, акцентирующие смысл ключевых слов.

Партия Венеры аналогичным образом построена на сочетании кантилены и мелизматики, иллюстрирующей слова. Например, статичность вокальной партии сменяется четырехтактным распевом слова *guerra* [«война»], интонируемым сначала в пунктирном ритме и переходящим в восходящие пассажи ровного движения, характеризует вокальное интонирование соло Венеры в четвертой картине первого акта оперы.

Требованием в пении была особая выразительность и искусное владение декламацией как выражение ярких эмоций. Перед певцами возникали новые задачи, диктующие умение использовать определенный тембр голоса в зависимости от аффекта сочинения. Музыканты в своих трактатах описывали правила, которые гласили, что, согласно риторическим принципам, тот или иной аффект необходимо передавать соответствующей интонацией голоса. О такой

взаимосвязи еще писал итальянский аристократ, музыкант П. Делла-Валле в работе «Беседа о музыке нашего времени» (*Discorso sulla musica dell'età nostra*, 1640), рекомендуя певцам «отчетливо передавать слова и их смысл, придавать голосу веселое и печальное выражение, делать его жалобным или страстным»²⁶⁴.

Так, в арии Армиды из десятой сцены первого акта оперы «Освобожденный Иерусалим» К. Паллавичино цепочки восходящих триолей на словах *dalla gioja* («радость») во второй части арии подчеркивают аффект радости. Использование на заключительном слове *l'allegro* [«весело»] на протяжении трех тактов украшения *ribattuta di gola* [или *zimbelo*], создает имитацию смеха.

Не только итальянские вокальные мастера XVII века требуют выразительного изложения, но и в целом, учение об аффектах приобретает в философском смысле всеобщую форму²⁶⁵. Обозначим лишь кратко, что в музыкознании эта теория получает свое классическое выражение на французской почве. Ее рационалистическое обоснование заложил Рене Декарт, который в своем раннем сочинении — трактате «Компендиум музыки» (1618) — заявил, что главная ценность музыки заключается в способности вызывать разнообразные аффекты, передаче которых особенно способствует человеческий голос²⁶⁶. Его последователь Марен Мерсенн в работе «Всеобщая гармония» (1636) подчеркнул уже значение интонационной организации, тембра и музыкальных интервалов для выражения страстей. По мнению ученого, пение представляет собой «набор звуков, организованных в соответствии с правилами, предписанными музыкантами, с помощью которых выражаются страсти души»²⁶⁷. Все это составляет основу для интерпретации и понимания музыки эпохи барокко.

²⁶⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков: Сборник переводов / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 87.

²⁶⁵ Аффекты в барочном вокальном искусстве подробнее рассмотрены в нашей кандидатской диссертации и учебно-методическом пособии: Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): дис. ... канд. иск. М., 2007. 288 с.; Ее же. О теории аффектов в вокальном исполнительстве эпохи барокко: учебно-методическое пособие. М.: Литера Скрипта, 2017. 51 с.

²⁶⁶ Descartes R. *Musicae compendium*. Amstelodami: Apud Joannem Janssonium Juniore. 1656. P. 34.

²⁶⁷ Mersenn M. *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. Vol. 1. P. 13.

Итальянская манера пения, приобретая популярность в различных странах, сохраняла лидирующее положение. Показательно, что Михаэль Преториус IX главу третьей книги трактата «Устройство музыки» (*Syntagma Musicum*, 1619) называет «Мальчикам, которые раньше других проявляют желание и любовь к пению, прививать нынешнюю итальянскую манеру и преподавать ее». Композитор пишет, что музыка должна возбуждать и волновать сердца слушателей²⁶⁸.

Значительный интерес в музыке того времени представляют выразительные свойства фигур, которые высоко ценились теоретиками прошлого и осознавались в прямой связи с приемами ораторского искусства. «Вы согласитесь со мной, что именно фигуры придают музыкальному стилю наибольшую выразительность и огромную силу. <...> Это одинаково как для риторики, так и для поэзии. Оба эти искусства не сохранили бы ни своего огня, ни способности трогать, если бы их лишили использования фигур. Можно ли без них в самом деле возбуждать и выражать страсти? Нисколько», — пишет крупнейший музыкальный критик XVIII столетия, органист, композитор Иоганн Адольф Шайбе²⁶⁹.

Музыкально-риторические фигуры входили в обширную сферу барочной эмблематики. Основное положение занимали фигуры слова. В тексте отмечались ключевые слова, которые могли нести либо функцию репрезентации идеи, подчеркивая определенный аффект, либо имели изобразительный характер. Само же понятие аффекта, страсти в это время было связано больше с подражанием переживанию.

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. Как пишут исследователи

²⁶⁸ Praetorius M. *Syntagma Musicum*. B. III. S. 229.

²⁶⁹ Scheibe J. A. *Der critische Musicus*. Hamburg: Rudolph Beneke, 1740. Vol. 2. S. 383.

итальянской оперы П. В. Луцкер и И. П. Сусидко: «Изысканным предаркадским пасторалям аффектация была принципиально чужда»²⁷⁰.

В итальянской музыкальной теории, в отличие от французской и немецкой науки, проблема музыкальной риторики научного обоснования не получила²⁷¹. Между тем в развитии итальянской оперы она играла определенную роль. Влияние музыкальной риторики на тематизм и форму в опере отмечает Сусидко: «По крайней мере, некоторые приемы родственны тем, которые предписывались риторикой. Один из них — “украшение”, то есть выделение при помощи колоратуры или фиоритуры слова, наделенного особым эмоциональным, смысловым значением, что дает повод для звукоизобразительности. <...> Такое отношение к отдельным словам восходит к “*elocutio*” — разделу риторики, посвященному украшению и произнесению речи»²⁷². В этой связи важно отметить, что выделенные орнаментацией отдельные слова в итальянских ариях не несли какой-либо смысловой нагрузки. Вокальная мелизматика, опевания и гаммообразные пассажи, распеваемые певцами на словах *gioire* [«радоваться»], *glorie* [«слава»], *immortale* [«бессмертный»] и др. 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.

Итальянская опера XVII века прошла путь развития лирико-идиллической эмоционально-образной сферы, нашедшей претворение в оперном искусстве римской традиции, до героической венецианской оперы начала XVIII века²⁷³. С 1670 года 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 сглаженностью

²⁷⁰ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. М.: ГИИ, 1998. Ч.1: Под знаком Аркадии: научное издание. С. 288.

²⁷¹ Круглова Е. В. О теории аффектов в вокальном исполнительстве эпохи барокко: учебно-методическое пособие. М.: Литера Скрипта, 2017. С. 18.

²⁷² Сусидко И. П. Опера *seria*: генезис и поэтика жанра: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2000. С. 118.

²⁷³ См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1.

становятся эталоном сольного пения. Выразительный замысел, стоящий за виртуозностью, теперь стал менее проявляться.

Итак, 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. Не последним аргументом этого являются слова теоретика музыки, органиста и композитора Андреаса Веркмейстера (1645–1706), который в 1691 году сравнивал выразительное пение с ораторским искусством²⁷⁴.

Особое значение в этом приобретает учение о музыкальной риторике, которое в итальянском музыкальном искусстве нашло лишь косвенное отражение и соотнесено было скорее с определением «подражания речи».

Современным певцам, исполняющим старинную музыку, важно учитывать, что в вокальной музыке XVII века орнаментация является не просто декором или украшением. Она выполняет *выразительную и изобразительную* функции, которые меняются в зависимости от контекста сочинения. Выразительная функция призвана оживлять мелодическую линию и связывать ноты, смягчающие строгость речитативного стиля, усиливать общий характер арии и передачу ее эмоционального тонуса, а также подчеркивать выразительность слова в исполнении по аналогии с ораторским искусством. Изобразительная функция связана со звукоподражанием, благодаря которому рельефно и ярко выделяются отдельные ключевые слова, что способствует более точной передаче смысла текста.

²⁷⁴ См.: Альгаротти Ф. Материалы и документы по истории музыки XVIII века / сост. М. В. Иванов-Борецкий. М.: Издательство Юрайт, 2023. С. 14.

§ 2.3. Орнаментальные «эффекты»²⁷⁵

В новом стиле художественного пения, представленном флорентийцами, для достижения художественной ценности и драматической выразительности, продолжительные витиеватые диминуционные фигуры предлагалось заменить небольшими орнаментами, которые Дж. Каччини называл «эффектами». Даже учитывая рекомендации композиторов рассматриваемого времени исполнять сочинение «как написано», добавление подобных «эффектов» певцами в композицию было обычным делом. Следовательно, не возникало никаких потребностей в их детальном указании. Такая практика сегодня создает немало сложностей для исполнителей в понимании и верной расшифровке подобных украшений.

Трилло

Trillo (далее — трилло) — один из самых сложных вокальных «эффектов» эпохи барокко. Его исполнение определяет не только технический и художественный уровень певца, но создает необходимую техническую платформу для освоения колоратурной техники.

В настоящее время под этим украшением подразумевается быстрое чередование двух соседних тонов, полутонов или секундовую осцилляционную трель, однако в XVII веке она была иной. Дж. Каччини в своем авторитетном пособии (1601/1602) под термином трилло определяет трель, как постепенно

²⁷⁵ В данном параграфе использованы материалы статей: Круглова Е. В. Вокальная орнаментация в Каччини: от теории к практике. Современные проблемы музыкознания. 2024. № 8(3). С. 104-120. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>; Ее же. Выразительные и изобразительные функции орнамента в вокальной музыке XVII века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2023. Т. 19. № 6. С. 129-140. <https://doi.org/10.36340/2071-6818-2023-19-6-129-140>; Ее же. Природа и значение орнамента trillo в теории и вокальной практике эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 171-183. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2024.2.171-183>; Ее же. Термин “gruppo” и его музыкальная реализация // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 1(49). С. 105-113. https://doi.org/10.48201/22263330_2025_49_105; Ее же. Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнительстве эпохи барокко // Philharmonica. International Music Journal. 2022. № 6. С. 13-23. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.6.39508>

ускоряющееся повторение одного и того же тона без его повышения или понижения (*Рисунок 1*).

Рисунок 1. Дж. Каччини. Нотный пример Трилло в *Le nuove musiche*



Техническое выполнение этого орнамента в пении становится возможным только при обладании полной свободой голосового аппарата и, как указывал Каччини, является «необходимым переходом к эффектам [украшениям. — *Е. К.*] хорошего пения»²⁷⁶. Певец и прекрасный вокальный педагог, он не только описывает исполнительский характер украшения, но и, в отличие от своих современников, дает технические установки в овладении им. «Трилло, описанное мной только на одном звуке <...> начинать с первой четверти и бить горлом каждую ноту на гласную а до последней целой (ноты)», — пишет Каччини²⁷⁷.

Сегодня исполнение этого орнамента ставит перед музыкантами немало вопросов. Нередко двояко трактуя слова Каччини, они причисляют орнамент трилло то к вибрато голоса, то отводят ему роль исключительно важного украшения, способствующего передаче аффекта. Отдельную сложность в изучении трилло составляет и совершенно запутанная терминологическая картина, сложившаяся в XVI–XVII веках по отношению к орнаментам, поскольку трилло могло означать как повторение одного и того же звука, так и колеблющуюся секундовую трель. Схожие приемы воспроизведения украшений разными музыкантами зачастую именовались по-разному, иногда даже рассматривались как взаимозаменяемые.

В отечественном музыковедении этот вопрос еще не получил своего разрешения. И если в инструментальной практике при исполнении трилло как репетиционной трели в музыке эпохи барокко нередко возникало сравнение с тремоло, то в современной вокальной терминологии отсутствие такого термина

²⁷⁶ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 9.

²⁷⁷ Ibid.

вводит певцов в замешательство. В настоящее время зачастую музыканты дают обобщенную характеристику этому украшению²⁷⁸. Зарубежные ученые и практики продвинулись дальше в раскрытии данного вопроса, посвящая ему разделы глав и отдельные специализированные исследования²⁷⁹.

Фигуративное пение в Италии благодаря высокому искусству певцов — женщин, мальчиков, кастратов, обладателей высоких и низких естественных мужских голосов и фальцетистов — получает свое развитие в колоратурном стиле второй половины XVI века.

Процесс овладения виртуозным мастерством у певцов начинался с изучения трельной группы украшений. Цаккони рекомендовал исполнителям соблюдать ясность исполнения, контролировать дыхание и скорость²⁸⁰. Взгляды мастеров пения прошлого сформировали особые вокальные установки и приемы в исполнительстве орнаментальной техники раннего барокко. Сама же терминология украшений вплоть до середины XVII столетия не была унифицирована. Важно отметить, что трель по типу репетиционного повторения звуков не является собственным изобретением Каччини. Подобная практика украшения мелодии была известна еще в Средневековье.

В конце XIII века монах-доминиканец Иероним Моравский описывал орнаменты для голоса и органа, похожие на трели, при этом украшения для пения он сравнивал с сильным вибрато²⁸¹. Аналогия репетиционного вида трели с

²⁷⁸ Решетникова С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2020. 234 с.; Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2006. 371 с.; Фомина В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. № 3 (46). С. 41-48; Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2008. 225 с.

²⁷⁹ Beyschlag A. *Die Ornamentik der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 285 S.; Francisco P. *The seventeenth century trillo: historical practice for the 21st century singer*. Diss., Indiana University, 2022. 88 p.; Hakes J., Shipp, T., Doherty, E. T. *Acoustic Characteristics of Vocal Oscillations: Vibrato, Exaggerated Vibrato, Trill, and Trillo* // *Journal of Voice*. 1988. Vol. 1. Issue 4. P. 326-331; Neumann F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2020. 630 p.

²⁸⁰ Parr S. M. *Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera*. P. 5.

²⁸¹ Trill // *The Harvard Dictionary of Music* / ed. Don Michael Randel. 4th ed. London: Harvard University Press, 2003. P. 907.

вибрато или «дрожанием» голоса будет долгое время присутствовать в учениях и рассуждениях теоретиков последующего времени.

О дрожащем звучании голоса (*vox tremula*), сопоставимом со звучанием духовых инструментов трубы или рожка, писал в трактате (*De Musica*, 1331)²⁸² настоятель бенедиктинского монастыря Энгельберт Адмонтский²⁸³. Подобную характеристику быстрому повторению одного и того же звука уже в первой половине XVI века приводил Сильвестро Ганасси. Обращаясь в своем трактате (*La Fontegara*, 1535) как к флейтистам, так и к певцам, он объяснял тремоло как дрожание, указывая при этом несколько вариантов его исполнения: «в терцию, в один тон и в полтона, во всех случаях интервал может колебаться, чуть больше или чуть меньше»²⁸⁴ (Рисунок 2).

Такая вариативность, по мнению Ганассии, зависела от аффекта пьесы. Обратим внимание, это одно из первых обращений теоретиков, связывающих применение орнамента с аффектом сочинения.

Рисунок 2. С. Ганасси. Фрагмент диминуций из труда *La Fontegara*



Наставляя инструменталистов и певцов в верном употреблении орнаментирования, венецианец Джироламо Далла Каза называл артикулирование одного и того же звука в мелодии тремоло, а не трилло. В первой книге своего трактата об орнаментации (*Il vero modo di diminuir*, 1584) он приводит

²⁸² Трактат *De Musica* Энгельберта Адмонтского включен музыковедом, монахом-бенедиктинцем Мартинаом Гербертом в трехтомную антологию *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* («Церковные писатели о духовной музыке») в 1784 году.

²⁸³ Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. T. 2. [s. l.]: Typis San-Blasianis, 1784. S. 319.

²⁸⁴ Ganassi S. *Opera intitulata Fontegara*. Venice. P. 49.

дидактические примеры двух видов тремоло: а) *groppizati de le sorti* — «тремоло, сгруппированного по типам фигур по степени полубреве [целой ноты. — Е. К.]» и б) *groppizati de minima* — «тремоло, сгруппированного минимально»²⁸⁵ (Рисунок 3).

Рисунок 3. Д. Каза. Нотный пример двух видов Тремоло в труде *Il vero modo di diminuire*: а) *groppizati de le sorti*, б) *groppizati de minima*



Примечательно, что во второй книге того же трактата Далла Каза выписывает также репетицию одного и того же звука в вокальной мелодии, поясняя в разделе «Человеческий голос», что с целью «доставить удовольствие тем, кто поет» он «...взял на себя скромную работу по диминуированию нескольких мадригалов и продемонстрировал на этих примерах всем дилетантам, что им следует делать и как это делать, используя их в других местах»²⁸⁶.

Образец тремоло *groppizati de le sorti* находим в мадригале Далла Казы “*Non vide'l mondo*” (Рисунок 4), а пример тремоло *groppizati de minima* — в “*Pero piu ferm*” (Рисунок 5).

Рисунок 4. Д. Каза. Нотный пример Тремоло *groppizati de le sorti* из мадригала “*Non vide'l mondo*”



²⁸⁵ Casa dalla G. *Il vero modo di diminuir*. Libro I. Venice: Angelo Gardano, 1584. P. 5-6.

²⁸⁶ Ibid. P. 2.

Рисунок 5. Д. Каза. Нотный пример Тремоло *groppizati de minima* из мадригала “*Pero piu ferm*”



Музыканты при обращении к орнаменту — повторению одного и того же звука — постепенно начинали рассуждать о методе его воспроизведения. Цаккони, как и многие его современники, называл украшение тремоло, призывая певцов не форсировать и не утомлять голос. «Это тремоло, — пишет музыкант, — должно быть точным и красивым, потому что чрезмерное и форсированное [пение. — *Е. К.*] утомляет и раздражает; оно такого рода, что нужно его исполнять регулярно, чтобы превратить в привычку, потому что постоянное использование помогает голосу и легко побуждает к движению *gorgie* и чудесно облегчает исполнение пассажей»²⁸⁷. Словно вторя своим предшественникам, Бовичелли определил статичный орнамент как тремоло — «дрожание голоса на одной и той же ноте, которые всегда должны звучать последовательно ровно»²⁸⁸.

В 1593 году повторяющуюся артикуляцию звука одной и той же высоты именовал термином «трилло» выдающийся римский певец-виртуоз, композитор Джованни Лука Конфорта. Как о великом певце орнаментации, который «вознесся высоко, словно звезды», отзывался о нем Пьетро Делла Валле²⁸⁹. По словам католического епископа, филолога Томмазо Ачети (1732) Конфорта был не только прекрасным певцом, но «первым, кто открыл метод создания вокального тремоло при задержке дыхания и корректном его использовании в соответствии с правилами музыки»²⁹⁰.

²⁸⁷ Zacconi L. *Prattica di musica*. P. 60.

²⁸⁸ Bovicelli G. B. *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*. Venetia: Giacomo Vincenti, 1594. P. 12.

²⁸⁹ Della Valle P. *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (1640) // *Le origini del melodrama* / ed. Angelo Solerti. Torino: Bocca, 1903. P. 162.

²⁹⁰ Bradshaw M. C. Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: From Formula to Artful Improvisation // *Performance Practice Review*. 1995. Vol. 8: No. 1, Article 3. P. 6.

Примечательны соответствующие комментарии самого виртуоза: «Добавление [цифр. — *E. K.*] 3, указанных под объединенными шестнадцатыми или в конце каденции, есть ничто иное, как трель, которая удваивает количество украшений в пении и скрывает многие дефекты»²⁹¹ (*Рисунок 6*). Таким образом, Конфортто один из первых начал указывать на необходимость постепенного ускорения репетиционного звука в исполнении украшения.

Рисунок 6. Дж. Л. Конфортто. Нотный пример Трилло в труде *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*



Совершенно очевидно, что трилло Конфортто предвосхищает популярное вплоть до середины XVII века трилло Каччини. Между тем путаница в терминологии продолжалась и далее. В практике музыканты использовали оба термина: «трилло» и «тремоло». Трилло могло означать как повторение одного и того же тона, так и секундовую трель, а также комбинированную форму ее воспроизведения.

Музыканты предлагали и описывали орнаменты в предисловиях к своим трудам, при этом редко использовали символы. В такой ситуации единая коллекция терминов и символов не могла сформироваться. И снова возникала путаница в терминологии. У Дируты тремоло — это осцилляционная трель: чередование основного тона с верхним. Аналогичное украшение Кавальери в своей небольшой таблице орнаментов называет «трилло». Спустя два года Каччини под термином «трилло» понимает уже орнамент из повторения одного и того же тона с постепенным ускорением. Однако в следующем году Джованни Мария Трабачи под «трилло» подразумевал снова ровно колеблющуюся секундовую трель. В 1620 году Роньони — один из первых музыкантов рассматриваемого времени одинаково трактовал трилло и тремоло не только по

²⁹¹ Conforti G. L. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Rome: s.n., 1593. P. 25.

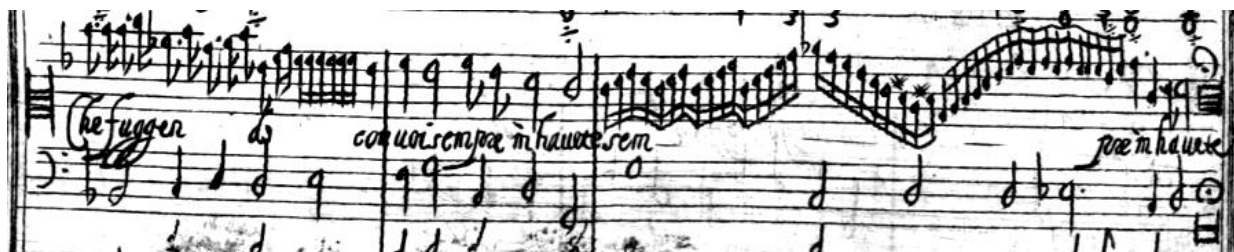
отношению к форме репетиции звука, но и по месту применения украшений, а именно в каденционных оборотах²⁹². Примечательно, что оба этих украшения композитор относил к горловой артикуляции. В четвертом пункте своих наставлений Роньони цитирует слова Каччини, рекомендуя «отбивать горлом» при исполнении этого украшения²⁹³. Вместе с этим он предостерегал от неверного исполнения трилло, которое сравнивает с «блеянием молодых козлят»²⁹⁴. В 1688 году Фальк делает аналогичное заявление, что трилло «исходит из горла и не должно исходить на манер козы»²⁹⁵. Подобные высказывания авторов свидетельствуют о недопустимости постоянного излишнего вибрирования певческого голоса в рассматриваемое время. Об этом позже будут писать немецкие, а в начале XVIII века и итальянские музыканты.

Практика применения украшений как независимо друг от друга, так и в комбинированной форме наглядно представлена в Фигуративных ариях и Фигуративных мотетах для одного голоса Дж. Дж. Капсбергера (Рисунок 7, 8).

Рисунок 7. Дж. Капсбергер. Фрагмент фигуративного мотета “*Ave sanctissima Maria*”



Рисунок 8. Дж. Капсбергер. Фрагмент фигуративной арии “*Se la mia vita*”



²⁹² Rognoni F. Selva de varii passaggi. P. 4.

²⁹³ Ibid. P. 3.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Falck G. Idea Boni Cantoris. S. 102.

Из приведенных примеров следует, что трилло применялось композитором не только в каденционных оборотах, но и в мелодических построениях фразы с целью придания большей смысловой выразительности. Комбинированную трель отмечает позже и Лоренцо Пенне (*Рисунок 9*).

Рисунок 9. Л. Пенне. Нотный пример Трилло в труде *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurate*



Практика исполнения трилло была популярна и активно распространялась не только в Италии, но и далеко за ее пределами. Опираясь на гуманистические идеи Каччини, французский теоретик музыки Марен Мерсенн в своей знаменитой «Всеобщей гармонии» (*Harmonie universelle*, 1636) констатировал, что во Франции итальянское трилло как украшение, полностью выдержанное на одной ноте, не признавалось.

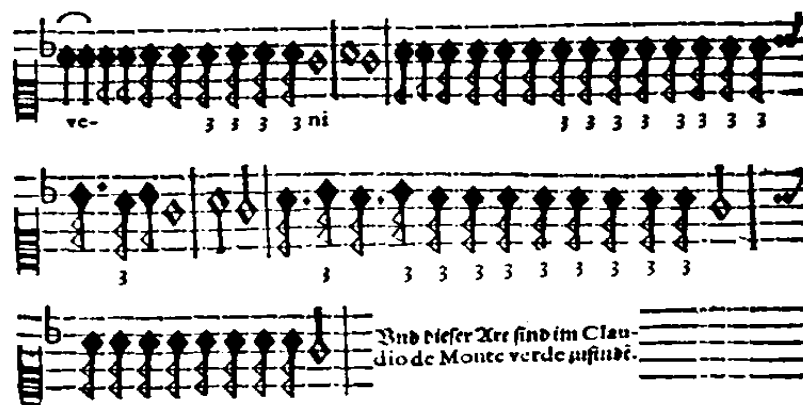
По этому поводу Мерсенн писал: «Следует также отметить, что вышеупомянутое колебание исполняется не на одной и той же ноте или струне <...> поскольку было бы ошибочно, если только кто-то не желает подражать итальянскому трилло; скорее они опускаются и повышаются на полутон или тон»²⁹⁶.

В отличие от французов, немецкие музыканты с огромным желанием перенимали итальянскую традицию. М. Преториус вводит оба термина: тремоло и трилло, при этом определяя тремоло как колеблющийся орнамент, а трилло как повторение ноты, согласно модели Каччини (*Рисунок 20*). В подобном значении употребляют данные термины И. А. Хербст (*Musica practica*, 1642), К. Бернгард

²⁹⁶ Цит. по: Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2003. P. 126.

(*Von der Singe-Kunst oder Maniere*, ок. 1650), И. Крюгер (*Musicae Practicae*, 1660), Г. Фальк (*Idea Boni Cantoris*, 1688) и др.

Рисунок 10. М. Преториус. Нотный пример Трилло в труде *Syntagma Musicum*



Музыканты рассматриваемого времени уделяли особое внимание украшениям и согласовывали их исполнение со смыслом текста, точнее с передачей аффекта сочинения. Джон Плейфорд, комментируя звучание трилло Каччини, отмечал: «Там, где на целой ноте выражается эскламация или страсть, там делают трель. Тому, кто однажды достиг совершенства в исполнении этой фиоритуры, — другие не будут представлять никакой сложности»²⁹⁷. В словах Плейфорда заложен глубокий смысл: трилло применяется на крупной длительности при выражении аффекта.

Интересен в этом отношении отзыв Монтеверди на пение одного из новых солистов на прослушивании для службы при мантуанском дворе. Отмечая умение певца воспроизводить прекрасную трель, композитор подчеркивал, что артист «не бьет хорошо горлом, когда в этом есть необходимость»²⁹⁸. Это подчеркивает значимую роль применения репетиционной трели при помощи горловой артикуляции для выражения определенного аффекта, от которого, выдвинем гипотезу, в свою очередь зависит форма артикулирования украшения: от легкой стаккатной, которая была весьма распространенной в исполнительской практике

²⁹⁷ Цит. по: Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дис. ... д-ра иск. С. 132.

²⁹⁸ Monteverdi C. *Lettere, dediche e prefazioni* / Edizione critica con note a cura di Domenico de' Paoli. Roma, 1973. P. 48-49.

того времени, до спокойной нон легатной. Интересен пример выписанного трилло из первой комической сцены Иро в третьем акте оперы «Возвращение Улисса на родину» Монтеверди, где после орнамента, согласно ремарке композитора, необходимо перейти в «естественный смех». Таким образом, форма исполнения украшения будет стаккатная (Рисунок 11).

Рисунок 11. К. Монтеверди. Фрагмент арии Иро из оперы «Возвращение Улисса на родину» (фрагмент рукописной партитуры)



Напротив, в нон легатной форме артикулирования, согласно аффекту, Монтеверди выписывает трилло в монологе Орфея “*Possente spiro*” из третьего акта одноименной оперы. Здесь композитор представил сразу две версии мелодии: простую и украшенную, предназначенную для исключительного виртуозного мастерства Франческо Рази (Рисунок 12)

Рисунок 12. К. Монтеверди. Фрагмент монолога Орфея “*Possente spiro*” из одноименной оперы



Яркие примеры применения трилло в соотношении с аффектом можно обнаружить в ариях из сборника арий и мадригалов (*Le musiche da cantar*, 1609) Сигизмондо д'Индия. Будучи последователем художественных идей Дж. Каччини, композитор с помощью орнамента иллюстрирует слова.

К примеру, в заключительной каденции арии “*La'tra le seilue*” («Там, в лесу») д'Индия на слове *core* [«сердце»], словно подчеркивая стук сердца, выписывает трилло, которое следует исполнять в стаккатной форме (Рисунок 13).

Рисунок 13. С. д'Индия. Фрагмент арии “*La' tra le seilue*”

Целая последовательность трилло представлена во второй части арии-плача “*Piange Madonna, & io*” («Плачет Мадонна, и я»), где композитор применяет интересный художественный прием включения трилло практически всегда на последнем слоге ключевых слов, имитируя тем самым легкие всхлипы плача: *godo* [«наслаждаюсь»], *pianto* [«плач»], *come* [«словно»], *del mio* [«мой»]. Следуя аффекту арии, трилло необходимо исполнять не спеша, нон легато (Рисунок 14).

Рисунок 14. С. д'Индия. Фрагмент арии “*Piange Madonna, & io*”

Аналогичное по форме исполнения трилло находим в арии “*Da l'onde del mio pianto*” («Волны моего плача»). Д'Индия оформляет трилло в средней части номера на слове *lamenti* [«стоны», «вопли»] (Рисунок 15) и в заключительной части на слове *morta* [«умирать»] (Рисунок 16).

Рисунок 15. С. д'Индия. Фрагмент средней части арии “*Da l'onde del mio pianto*”

Рисунок 16. С. д'Индия. Фрагмент заключительной части арии “*Da l'onde del mio pianto*”



Важно отметить, что большинство трилло, выписанных композитором, отличаются от предложенной Каччини версии своим заключительным оборотом — нахшлагом (короткие ноты в конце украшения при переходе к следующему звуку), который звучит непосредственно за трелью.

Влияние аффекта на вокализацию трилло отмечала композитор и певица Барбара Строщи. Довольно разнообразная картина использования трилло представлена в ее сборниках мадригалов и дуэтов. Опираясь на смысловое значение слов, она мастерски включала трилло в мелодическую линию вокальной партии. В качестве примера рассмотрим особенности исполнения данного орнамента во второй части дуэта “*Mercede di voi, mia fortunata stella*” («Спасибо тебе, моя счастливая звезда»), который открывает первый сборник «Мадригалов» (ор. 1), опубликованный в 1644 году. Здесь интонирование Трилло на слове *ride* [«смеется»], имитирует смех, подразумевая при этом легкую стаккатную форму исполнения (Рисунок 17).

Рисунок 17. Б. Строщи. Фрагмент дуэта “*Mercede di voi, mia fortunata stella*”



Напротив, в ариетте “*Donna di maesta*” («Женщина его Величества») из сборника «Кантаты, ариетты и дуэты» (ор. 2; 1651). Она была написана по случаю свадебного торжества австрийского императора Фердинанда III с сиятельной

Леонорой Мантуанской II и посвящена для исполнения «божественному голосу» (характеристика Б. Строцци) синьора Адама Франкию. Уже в самом начале на слове *tanto* [«много»] трилло должно звучать величественно, в нон легатной форме (Рисунок 18).

Рисунок 18. Б. Строцци. Фрагмент ариетты “*Donna di maesta*”



Аналогичным образом представлено трилло в дуэте “*La riamata da chi amava*” («Возрождение любви бывшего возлюбленного») из того же сборника 1651 года. Аффект любви диктует исполнение орнамента в нон легатной форме в первой фразе партии первого сопрано на словах *dormi* [«спишь»] и *dolore* [«боль»] (Рисунок 19).

Рисунок 19. Б. Строцци. Фрагмент дуэта “*La riamata da chi amava*”



Совершенно другая картина показана в средней части дуэта для двух басов “*Oh dolci*” («О нежная»), где трилло в партии первого баса звучит на распеве слове *furorì* [«фурор, триумф»] в стаккатной форме (Рисунок 20).

Рисунок 20. Б. Строцци. Фрагмент дуэта “*Oh dolci*”



Смысловое подчеркивание текста через трилло показано в ариях Св. Анны и арии Св. Петра из сборника Сакральных музыкальных аффектов (*op. 5, 1655*), где украшение на словах *miraculum* [«чудо»] и *tremuit* [«дрожание»] артикулируется в стаккатной форме (*Рисунок 21, 22*).

Рисунок 21. Б. Строцци. Фрагмент арии Св. Анны



Рисунок 22. Б. Строцци. Фрагмент арии Св. Петра



Связывая особенности исполнения трилло с аффектом пьесы, Дж. Б. Дони вносит важное замечание, объединяя понятия «вибрато» и «трилло», о чем сообщает: «...трилло представляет собой пульсацию (вибрато), словно пение соловья, не меняющего высоту тона, [украшение] усиливает живость и больше подходит для веселых, чем для грустных звуков; но тем не менее его можно исполнять почти везде, особенно в каденциях на длинных или пунктирных нотах»²⁹⁹. Дони акцентирует, что трилло подходит для выражения любого аффекта, но предпочтительнее больше для аффекта радости.

С конца XVII века усиливающаяся виртуозность в исполнительском искусстве и растущее влияние французских орнаментов внесли коррективы в огромную область украшений. Прежняя теория музыки, а именно ее риторическая основа, постепенно нивелировалась. От первоначальных связей аффекта с вибрато остались лишь общие установки, обусловленные эстетикой предыдущего исторического периода, что, вероятно, также «вызвано типичным звучанием

²⁹⁹ Doni G. B. *Lyra Barberina amphichordos...* P. 71-72.

вибрирующего тона, а не риторически представленными аффектами»³⁰⁰. Музыканты этого периода практически не упоминали это украшение в трудах. Между тем П. Ф. Този в своем трактате (1723) посвятил отдельную главу трилло, под которым, за исключением одного варианта репетиционного исполнения, понимал различные виды осцилляционного орнамента³⁰¹. Постепенно использование этого украшения сократилось, однако единичные источники свидетельствуют о применении его в рассматриваемый период. Сохранившиеся каденции известных певцов эпохи барокко позволяют рассмотреть трилло как излюбленный прием импровизируемой виртуозной орнаментации. Трилло, к примеру, постоянно присутствует в каденциях знаменитого Фаринелли. В частности, итальянской трелью XVII века пронизана ария Арбака из оперы «Артаксеркс» Р. Броски (*Рисунок 23*).

Рисунок 23. Р. Броски. Фрагмент оригинальной каденции Фаринелли к арии Арбака из оперы «Артаксеркс» (фрагмент рукописной партитуры)



Другим свидетельством являются отзывы музыкантов на певческое искусство рассматриваемого времени. Кванц восхищался мастерством примадонн Франчески Куццони, Фаустины Бордони-Хассе. О последней он говорил, что голос певицы схож с инструментом, свободно исполняющим любой технический элемент. «Пассажи, — акцентировал музыкант, — будь они поступенные или ломанные, состоящие из множества быстрых нот на одном звуке, в ее исполнении звучали искусно и с такой предельной скоростью, что подобное возможно сыграть только на инструменте»³⁰².

³⁰⁰ Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handb. zur Aufführungspraxis für Vokalisten u. Instrumentalisten. Graz: Akad. Druck-u. Verlagsanst. 1988. S. 149.

³⁰¹ Подробнее об осцилляционной трели см. в третьей главе диссертации.

³⁰² Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 319.

Берни, ссылаясь на Кванца, писал, что Фаустина «несомненно, была первой, кто с успехом ввел быстрое повторение одного и того же тона»³⁰³. Эти слова подтверждают факт того, что в XVIII веке трилло было уже не столь распространенным явлением.

И еще одним подтверждением присутствия трилло в практике пения можно считать то, что в блестящие импровизации своих примадонн композиторы добавляли флорентийские репетиционные трели в ариях. И если в раннем барокко трилло рекомендовалось к исполнению для акцентирования внимания на предпоследнем слоге слова в каденции, то в ариях Г. Ф. Генделя и А. Вивальди выписанные повторы нот использовались для волнующих, экспрессивных моментов. Чаще всего трилло было похоже на инструментальное тремоло и требовало от исполнителя метрически точного артикулирования повторяющихся нот.

Так, ария Констанцы “*Agitata, da due venti*” из второго акта оперы «Гризельда» Вивальди, написанная для виртуозной Маргареты Джакомаци, пронизана цепочками из репетиции одного и того же звука, что требует предельной точности вокализации (Рисунок 24).

Рисунок 24. А. Вивальди. Фрагмент арии Констанции из оперы «Гризельда» (фрагмент рукописной партитуры)



³⁰³ Ibid.

Гендель также выписывал флорентийские трели для своих примадонн Франчески Куццони, Фаустины Бордони-Хассе, Элизабет Дюпарк³⁰⁴.

В 1777 году Манчини наряду с Фаустиной Бордони-Хассе упоминает Агостино Фонтану и Катерину Висконти из Милана (по прозвищу Висконтиня) как одних из последних певцов, мастерски использовавших технику быстро повторяющихся нот, которую он назвал «мартеллато» (*martellato*) и охарактеризовал как самую большую трудность в певческом искусстве (Рисунок 25).

Рисунок 25. Дж. Манчини. Нотный пример Мартеллато в труде *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*



Манчини отмечал, что для овладения этим трудным видом ловкости необходимо обладать необычайно гибким голосом, усердием и настойчивостью. Важными факторами в достижении мартеллато являются, по его мнению, совершенный контроль над дыханием и чистейшая интонация каждой последующей ноты украшения. «Эти ноты, — пишет Манчини, — должны быть слегка обозначены и усилены только там, где этого требует мелодия (кантабиле), в противном случае... они делают мелодию похожей на радостное кудахтанье курицы, только что снесшей яйцо. Именно из-за того, что этот стиль сложен, он выходит из употребления»³⁰⁵.

Запутанная картина в отношении терминологии, связанной с трилло, создает и в настоящее время немало дискуссий в отношении способа воспроизведения этого распространенного орнамента эпохи барокко. Выдвигаются совершенно разные точки зрения на данный вопрос: от орнамента,

³⁰⁴ Подробнее об орнаментальном искусстве примадонн Генделя см. в третьей главе данной диссертации.

³⁰⁵ Mancini G. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. P. 156.

усиливающего смысловую функцию ключевых слов в исполняемом сочинении до вибрирования, тремолирования звука как акустического явления.

Размышляя о техническом аспекте исполнения трилло, американский исследователь Роланд Джон Джексон характеризует «трепещущий голос» («*voce tremante*» по Цаккони) как вибрато³⁰⁶. Уолтер Райтер — современный английский барочный скрипач, профессор барочной скрипки и альты в Королевской консерватории Гааги и Консерватории музыки и танца им. Тринити Лабана в Лондоне — трактует орнамент на одной ноте с точки зрения скрипичной техники, как «смычковое вибрато или *staccato*»³⁰⁷. Французский дирижер, клавесинист, музыковед, специализирующийся в аутентичном исполнении старинных произведений Жан-Филипп Наварра называет тремоло Ганасси быстрым повторением одного тона, дрожью или трелью, а колебания ниже полутона сравнивает с вибрато³⁰⁸.

Возможно, для инструменталистов в стремлении к подражанию человеческому голосу, достижению «живого» звука такие сравнения становятся понятными. Неким объяснением этого могут служить выводы исследований академика В. П. Морозова о том, что «природное вибрато, так же, как и трель, является результатом механического резонанса гортанно-глоточной системы, обеспечивающего легкость и непринужденность формирования вибрато»³⁰⁹. Безусловно, явление вибрато — это естественная составляющая здорового пения. В практике барокко термины «вибрато» и «тремоло» нередко использовались как взаимозаменяемые, что ко всему прочему отражено в Гарвардском музыкальном словаре: «...в пении существует некоторая неопределенность относительно того, что на самом деле означает вибрато, а также некоторая путаница с тремоло»³¹⁰.

³⁰⁶ Jackson R. *Performance Practice: A dictionary-guide for musicians*. New York: Routledge, 2005. P. 360.

³⁰⁷ Reiter W. S. "The Noble Manner of Singing": Caccini's *Le nuove musiche* (1602) // *The Baroque Violin & Viola*. New York: Oxford Academic, 2020. Vol. II: A Fifty-Lesson Course. Abstract. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>

³⁰⁸ Navarre J.-Ph. Introduction // Ganassi S., Navarre J.-Ph. *Oevres completes*. Vol. 1: *La fontegara* (1535) / ed. Christine Vossart. Belgium: Mardaga, 2002. P. 9-20.

³⁰⁹ Морозов В. П. *Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники*. М.: Институт психологии РАН, 2008. С. 389.

³¹⁰ *Vibrato* // *Harvard Dictionary of Music* / ed. Willi Apel. Cambridge: Harvard University Press, 1969. P. 900.

Однако соединять понятия трилло — быстрое повторение звуков и вибрато в современном его понимании с акустической точки зрения было бы ошибочно.

Вибрато в пении — это очень сложное явление, требующее полного контроля дыхания. Педагогические установки мастеров прошлого, от Каччини до Този и Манчини, сводятся к довольно четким указаниям, из которых следует, что при исполнении украшений каждый звук должен звучать отдельно благодаря применению точной атаки звука, в то время как тремоло в пении не имеет четкой артикуляции и, часто вследствие технической нестабильности певческого дыхания, приводит к дрожанию голоса.

О важности контроля дыхания говорил еще С. Ганасси, призывая флейтистов следовать в исполнении природе певческого дыхания. «В отношении дыхания вы должны ориентироваться на человеческий голос средней силы. Когда певец поет произведение с серьезными словами, он поет спокойно, но когда слова веселые, он поет живо. Когда исполнитель на блокфлейте желает подражать этим эффектам, он должен начинать играть с умеренным дыханием, чтобы иметь возможность увеличить его или уменьшить, если потребуется», — пишет музыкант³¹¹. Под рекомендацией «средней силы», которая может колебаться в зависимости от аффекта исполняемого произведения, мы понимаем важность контроля дыхания, что, в свою очередь, противоречит какому-либо проявлению вибрато. Более точно Ганасси указывает на контроль дыхания в двадцать пятой главе своего трактата: «Когда вы подражаете живости человеческого голоса, вы должны украшать соответственно. Если, напротив, вы желаете выразить его [человеческого голоса] изысканность и утонченность, ваши трели и диминуции должны быть мягкими и нежными. Вы должны управлять своим дыханием с особой осмотрительностью и сноровкой и, помимо всего, делать это с хорошим вкусом и разборчивостью, если хотите выразить каждую степень живости или учтивости»³¹².

³¹¹ Цит. по: Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц... С. 18.

³¹² Там же. С. 34.

Мастера пения в своих трактатах и руководствах предостерегали исполнителей от неустойчивого и неуверенного голоса, что считалось пороком. Цаккони предупреждал, что певцы, которые «трясут голосом и двигают головой», заблуждаются, думая, что они поют *gorgia* [колоратуру. — *Е. К.*]. Поддержание голоса ровным и устойчивым на всем его диапазоне — важный элемент хорошего пения. На это указывал К. Бернгард: «Фермо, или поддержание ровного голоса, требуется на всех нотах, за исключением тех, где используются трилло или ардире. <...> Тремоло — это дефект»³¹³. Бернгард сравнивает наличие тремоло в голосе с возрастными особенностями, присущими пожилым певцам, рассматривая его не как художественный прием, а скорее как неспособность удерживать звук стабильно ровным на одной высоте. В подтверждение этой мысли он указывает: «Если кто-то хочет получить дополнительные подтверждения о нежелательности тремоло, ему следует послушать, как пожилой человек поет сольно»³¹⁴.

Яркую характеристику итальянского трилло в рассматриваемую эпоху предлагает Себастьян де Броссар, который описывает украшение как многократно повторяющийся один и тот же звук, начинающийся в медленном движении и ускоряющийся к концу, «с такой живостью и скоростью, которые может произвести горло»³¹⁵ (*Рисунок 26*). Такое описание, думается, подразумевает соблюдение в исполнении ясной артикуляции каждого звука орнамента.

Рисунок 26. С. Броссар. Нотный пример Трилло в Dictionnaire de musique



Следует отметить, что вибрато, представленное в современной вокальной практике как «амплитудно-частотная модуляция певческого звука с частотой 6-7 колебаний в секунду»³¹⁶, в эпоху барокко не существовало.

³¹³ Цит. по: Alessandrini R. Performance Practice in the seconda prattica Madrigal // Early Music. Nov., 1999, Vol. 27. No. 4. P. 635.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Brossard S. Dictionnaire de musique. Paris: Christophe Ballard, 1703. P.57.

³¹⁶ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. С. 389.

Довольно удачно обходит спорный вопрос соотношения вибрато и трилло известная американская певица, профессор Принстонского университета Марта Эллиотт. В своем руководстве по исполнению старинной музыки термин «тремоло» она трактует двояко: как определенный орнамент и как качество вокального вибрато³¹⁷. В этой связи важны выводы исследования В. П. Морозова (1967) о вибрато в певческом голосе не только как о сложной форме модуляции звуковой энергии, но и как об очень важном украшении звука, способствующем передаче большей эмоционально-художественной выразительности³¹⁸. Согласимся с гипотезой профессора Г. Менс-Хэннен, утверждающей, что в рассматриваемый период вибрато относилось не к области звукообразования, а к сфере орнаментики. Подобно этому и старинное тремоло, по словам Менс-Хэннен, не принадлежало к группе видов естественного вибрато, а являлось пороком, проистекавшим из недостатка мастерства³¹⁹.

О трели как о «стилизованном вибрато» говорит и Х. Хэнхен — немецкий дирижер, профессор, известный специалист в области изучения музыки К. Ф. Э. Баха: «Трель, состоящая из ускоряющейся последовательности тонов одинаковой высоты, представляет собой стилизованное вибрато»³²⁰.

Сегодня важно понимать, что прежняя терминология была гораздо более гибкой, нежели современная. В «Оксфордском музыкальном словаре» приводится одна из наиболее точных характеристик термина вибрато: «Вибрато. Колебание высоты ноты, производимое на струнных инструментах контролируемой вибрацией пальца исполнителя и на духовых инструментах с помощью контроля дыхания. Это не то же самое, что тремоло. В пении требуется величайшее

³¹⁷ Elliott M. *So You Want to Sing Early Music: A Guide for Performers*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield Publishers, 2019. 252 p.

³¹⁸ Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1967. 204 с.

³¹⁹ Moens-Haenen G. *Das Vibrato in der Musik des Barock...* S. 273.

³²⁰ Haenchen H. *Vibrato: "Dies ist das schönste in der Musik"* (05.04.2012) // Hartmut Haenchen: [персональная страница]. URL: <https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Internetversion.pdf> (дата обращения: 29.11.2025).

мастерство в использовании вибрато, иначе оно может перейти в неконтролируемое колебание»³²¹.

Интересны в этом ракурсе выводы коллективной работы американских ученых (1988), посвященной скорости, частоте колебаний и продолжительности звучания украшений у певцов, исполняющих старинную музыку³²². Исследователи пришли к заключению о том, что частота колебаний для вибрато, усиленного вибрато (качания голоса) и трели были похожи, но частота трилло была намного быстрее. Объяснением этому является использование совершенно разного вокального механизма. Для получения вибрато и трели в действие вступают «колеблющаяся мускулатура, изменяющая высоту звука», тогда как воспроизведение трилло требует «более быстро действующих мышц приведения и отведения голосовых складок»³²³. Процесс воспроизведения трилло описывается учеными довольно эмоционально: «На слух это воспринимается как ритмическое прерывание или почти прерывание фонации, которое обычно начинается медленно с отдельных импульсов, разделенных коротким периодом молчания, а затем в нарастающем темпе, напоминающем вокальную имитацию стрельбы из автомата, хотя и без сопровождающей какофонии»³²⁴.

Другие американские ученые Лоуренс Браун и Рональд Шерер в своем исследовании высказали гипотезу о том, что основной характеристикой трилло является чередование приведения и отведения голосовых связок³²⁵. Они подчеркнули важность изучения украшения не только с вокально-исполнительской и педагогической точек зрения, но и с целью научного понимания фонаторного контроля.

Сегодня изучение и техническое освоение орнамента трилло важно рассматривать в свете наставлений Каччини как инструктивный материал с целью

³²¹ Vibrato // Kennedy, M., Bourne, J., Kennedy, J. B. The Concise Oxford Dictionary of Music. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004. P. 765.

³²² Hakes J., Shipp, T., Doherty, E. T. Acoustic Characteristics of Vocal Oscillations: Vibrato, Exaggerated Vibrato, Trill, and Trillo // Journal of Voice. 1988. Vol. 1. Issue 4. P. 326-331.

³²³ Цит. по: Francisco P. The seventeenth century trillo: historical practice for the 21st century singer: Diss. Indiana University, 2022. P. 46.

³²⁴ Цит. по: P. 47.

³²⁵ Brown L. R., Scherer R. C. Laryngeal adduction in trillo // Journal of Voice. 1992. Vol. 6. Issue 1. P. 27–35.

тренировки мышечной координации для создания быстрого украшения. Частота, скорость и форма артикуляции трилло зависят от воплощения аффекта. В соответствии с содержанием текста и его драматургией певцы могут использовать различную скорость исполнения данной трели: от более легкой, стаккатной и увеличивающей скорость для передачи радостного аффекта до сдержанной, нон легатной и, возможно, несколько уменьшающей скорость в передаче печальных настроений, главным при этом остается сохранение контроля над отчетливой вокализацией каждого последующего звука орнамента.

Вокально-технический прием воспроизведения украшения трилло связан с согласованной работой свободного горла и дыхательной опоры. Вокализация быстрых повторений нот станет результатом расслабления горла при сохранении постоянной поддержки диафрагмы.

Орнамент трилло — быстрое повторение одной и той же ноты — является высшим образцом певческой традиции эпохи барокко, способствующим смысловой выразительности и позволяющим продемонстрировать виртуозное мастерство исполнителя.

Группо

Среди орнаментальных «эффектов» итальянского барокко было украшение *gruppo* (далее — группо). Изучение этого популярного орнамента XVII века, без которого не обходилось практически ни одно сочинение и исполнение в эпоху барокко, вероятно, в силу терминологической запутанности до настоящего времени оказалось в тени в отечественном музыкознании и вокальной практике. Среди исследований, касающихся данного орнамента, следует отметить статью В. П. Фоминой³²⁶, в которой автор лишь упоминает о нем. Зарубежные коллеги, рассматривающие вопросы колорирования в старинной музыке и, в частности, вокальной орнаментации сочинений этого периода, уделяют внимание изучению

³²⁶ Фомина В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. №3 (46). С. 41-48.

групппо³²⁷. В то же время, разрозненные сведения формируют общее представление о рассматриваемом украшении, что в свою очередь приводит к возникновению множества вопросов у современных исполнителей барочного репертуара относительно его исполнения.

В 1602 году Дж. Каччини представил украшение под названием *групппо*, основу которого составило чередование основного тона с верхним вспомогательным и завершающим опевание того же главного тона в форме известного сегодня группетто (*Рисунок 27*).

Рисунок 27. Дж. Каччини. Нотный пример Групппо в труде *Le nuove musiche*



Композитор объединил два схожих орнамента, трилло и групппо, в единую систему. Это не случайно: оба украшения принадлежат к трельному виду. В вокальной практике барочного времени они являлись важными орнаментами, демонстрирующими техническое совершенство певца и, по утверждению Каччини, как ранее оговаривалось, выполняли роль своеобразного моста, ведущего к овладению различными украшениями в пении³²⁸. Между тем групппо, как и трилло, не являлось изобретением Каччини. Модель украшения была известна еще до того, как термин получил свое название в конце XVI века, однако оно отличалось от названия, которое позже предложил Каччини. В этом отношении нужно учитывать, что на рубеже XVI–XVII столетий в области украшений еще не существовало какой-либо системы в отношении терминов. Так же как и другие орнаменты, групппо часто меняло свое название. Однако, при всех различиях в написании термина, это был особый тип варьирования мелодии, совершенно не означающий в известном сегодня понимании украшение группетто.

³²⁷ Cyr M. Performing Baroque Music. Portland, Or.: Amadeus Press, 1992. 254 p.; Dickey B. Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music // A Performer's Guide to 17th-century Music / ed. Stewart Carter. New York: Schirmer, 1997. P. 245-268; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2020. 630 p.

³²⁸ Ibid. P. 8.

Еще в середине XIV века Иоганнес Флорентийский, известный как Иоханнес Кашиа, в своих мадригалах выписал мелодические группировки, схожие с формулой будущего групппо, которые служили определенной стереотипной начальной формулой всех композиций (Рисунок 28).

Рисунок 28. Иоханнес Флорентийский. Фрагмент мадригала (ок. 1360)³²⁹



В середине XV века выдающийся органист Конрад Пауман в трактате *Fundamentum organisandi* (1452) первым из музыкантов выписал витиеватые фигуры, напоминающие по форме будущее украшение — групппо. Любопытно, что Адольф Бейшлаг, рассматривая формулы украшений Паумана, приводит примеры, в которых ярко выражена форма известного нам сегодня группетто, что позволяет сформировать неточное представление. Внимательное изучение первоисточника позволяет убедиться, что в нотных примерах органиста встречаются довольно схожие мелодические фигурации с популярным на рубеже XVI–XVII веков орнаментом групппо (Рисунок 29).

Рисунок 29. К. Пауман. Фрагмент кадансовой формулы композиции из труда *Fundamentum Organisandi*



³²⁹ Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. P. 8.

В XVI столетии музыканты в большинстве сочинений стали отводить украшению новую важную функцию — оформление заключительной каденции, предлагая в качестве его модели повторяющуюся восходящую секунду от основного тона в разных вариантах каденционных формул диминуций.

Сильвестро Ганасси в девятой главе *La Fontagera* (1535) включил слово *gropetto*, подразумевая рассматриваемую нами форму. Уже к середине XVI века украшение приобрело известность в своем разнообразном применении, хотя все еще не было широко распространено. Музыканты активно включали секундовые фигуры в каденции различных диминуционных цепочек ричеркаров, при этом еще не называя украшения каким-либо термином.

Отражая типовые орнаментальные практики своего времени, Диего Ортис в римском трактате *Trattado de glosas* (1553) одним из первых продемонстрировал две модели данного украшения: 1) секундовое чередование основного тона с верхним вспомогательным и 2) секундовое чередование основного тона с нижним вспомогательным³³⁰. Такая вариативность оказала впоследствии существенное влияние на развитие и формирование формулы орнамента.

Свою популярность группо завоевывает лишь на рубеже XVI–XVII столетий. Музыканты уделяли украшению большое внимание, называя его разными однокоренными словами: «гроппо», «гропполо», «группетти», «группо» (*groppo, groppolo, gruppetti, gruppo*), при этом сама формула орнамента между исполнителями порой различалась.

Венецианский лютнист, корнетист и композитор Джиролама Далла Каза, известный также как Иероним Удинский (*Hieronimo de Udene*), во второй книге трактата о верном способе диминуирования (*Il vero modo di diminuir*, 1584) выделял различные виды украшения гроппо, из которых: *Groppo, Groppo battuto* и *Groppo battuto de minima*.

Первый, основной вариант под названием «Гроппо» представляет собой чередование основного тона с верхним вспомогательным и завершением его в

³³⁰ Ortiz D. *Trattado de Glosas*. L. 1. Rome: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553. P. 8.

виде группетто. Напротив, второй — «Гроппо баттутто» подразумевает чередование основного с нижним вспомогательным тоном и аналогичным основному варианту заключением. Третий вариант состоит из сокращенной версии предыдущего варианта с соответствующим названием «Гроппо баттутто де минима». Отличительной особенностью этого украшения у Д. Казы является возможность интонирования его сложной формулы, которая объединяет два украшения: гроппо и трилло, исполняемых подряд.

В качестве иллюстраций рассмотрим мадригалы из второй книги трактата Казы. Так, в заключительных каденциях мадригалов “*Non piu...*” (Рисунок 30), “*Vaga stel la che splendì*” (Рисунок 31), а также срединной каденции мадригала “*Vo piangendo*” (Рисунок 32) секундовые колебания основного тона с верхним вспомогательным завершаются последовательно звучащими двумя звуками, что направляет исполнителя к вокализации трилло.

Рисунок 30. Д. Каза. Фрагмент заключительной каденции мадригала “*Non piu...*”



Рисунок 31. Д. Каза. Фрагмент заключительной каденции мадригала “*Vaga stel la che splendì*”



Рисунок 32. Д. Каза. Срединная каденция мадригала “*Vo piangendo*”



В отличие от своих предшественников, Д. Каза расширил функцию гроппо, определяя его как вплетенную в музыкальную структуру композиции, а также как

составной элемент каденции. Заметим, что подобную роль украшению отводил в XIV веке Иоханнес Кашиа.

Другой венецианский корнетист, композитор Джованни Бассано в своем руководстве *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585) сделал групппо частью различных диминуционных цепочек, а также каденционных оборотов многих ричеркаров, где формой украшения является чередование основного тона с нижним вспомогательным. Заметим, что вокальное искусство рассматриваемого периода играло первостепенную роль по сравнению с инструментальным и оказывало на него заметное влияние. Одним из свидетельств этого можно считать правило, изложенное в трактате *Il Transilvano* венецианским музыкантом, органистом и композитором Джироламо Манчини, известного как Джироламо Дирута, гласящее, что органист должен реагировать на пение хора и подражать тому, что поется в фигуральной и обычной музыке³³¹. Оба венецианца — Дирута и Каза — используют фактически одинаковое название украшения «Гроппи» (*Groppi*), но разделяют на виды по-разному. Если Д. Каза предлагал три вида орнамента, то Дирута перечислял лишь два — *Groppi* и *Groppi Accadentia*³³².

Само название второго вида украшения Дируты подчеркивает роль «каденционной» функции. При этом он предлагает «новую» форму исполнения орнамента, которая представляет собой лишь один вид секундового колебания основного тона с нижним вспомогательным и завершающимся в виде группетто (*Рисунок 33*). Важной особенностью данного украшения является остановка на первой ноте перед чередованием тонов.

³³¹ Diruta G. *Il Transilvano*. L.1. P. II. Venice: Alessandro Vincenti, 1622. P. 21.

³³² Diruta G. *Il Transilvano*. Venetia: A. Vincenti, 1593. P. 10.

Рисунок 33. Дж. Дирута. Виды Гроппи в труде *Il Transilvano*



Еще одним нововведением Дируты отметим ввод специального буквенного символа — «G» — для обозначения украшения.

В отличие от венецианской школы пения, римская школа этого же времени демонстрировала более яркое применение рассматриваемого украшения, что подтверждают сохранившиеся трактаты и руководства по пению пассажей.

Выдающийся певец-виртуоз папской капеллы Лука Конфторто в трактате *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* (1593) наглядно продемонстрировал царившую в то время практику орнаментации. Стоит отметить, что аналогично своим коллегам он назвал рассматриваемое украшение «гроппо» и разделил его на три вида. Из них первый тип получил название *Grosso di Sopra*, представляя собой чередование основного тона с верхним вспомогательным и завершающимся группетто. Второй, названный *Mezzo grosso*, стал сокращенной версией первого. И, наконец, третий вид, в котором звучит чередование основного тона с нижним вспомогательным, Конфторто назвал *Grosso di Sotto*. Как и другие музыканты, он описывал функцию гроппо как

каденционную формулу, особенностью которой было введение небольшого пассажа перед орнаментом (Рисунок 34).

Рисунок 34. Л. Конфорто. Виды Гроппо в труде *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*



Широкое распространение этого украшения имело разную трактовку, быстро модифицируясь. Известный современный американский корнетист, исследователь исполнительской практики XVII столетия Брюс Дики отмечает, что до конца XVI века рассматриваемое украшение еще было известно как каденционный орнамент, к которому часто прибегали в вокальных импровизациях³³³.

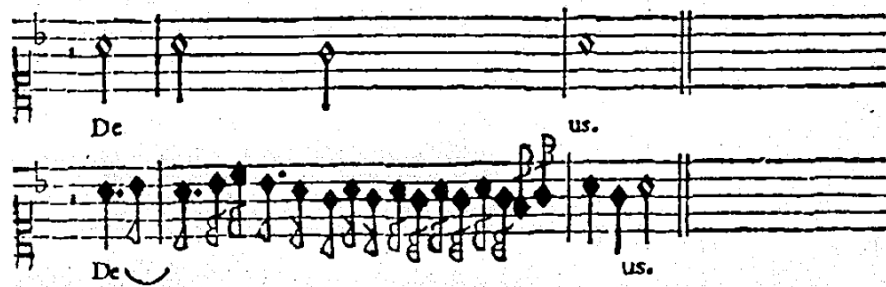
Отметим, что музыканты вплоть до начала XVII века использовали практически схожее название украшения и трактовали его как чередование основного и двух соседних тонов с последующим завершением. Однако значение и функцию орнамента музыканты подчас определяли по-разному: как каденционную формулу, как типичную фигурацию, способствующую тематическому развитию мелодии, или объединяя обе функции.

Спустя год после наставлений Конфорто, певчий Миланского собора Джованни Баттиста Бовичелли в предисловии к *Regole, Passaggi di Musica ...* (1594) рассмотрел украшение «гроппетто» (*groppetto*), акцентируя его роль в изящном выражении смысла слов и передаче аффектов (Рисунок 35)³³⁴.

³³³ Dickey B. Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music // A Performer's Guide to 17th-century Music / ed. Stewart Carter. New York: Schirmer, 1997. P. 245-268.

³³⁴ Bovicelli G. B. Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati. P. 7.

Рисунок 35. Дж. Б. Бовичелли. Нотный пример Гроппетто в труде *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*



С увеличением функции украшения расширились и правила его ввода. Как элемент виртуозной выразительности гроппетто разрешалось добавлять не только в каденциях, но и на протяжении всей композиции, на длинных нотах, ударных слогах. В отличие от его коллег, отмечает Фредерик Нейман, в произведениях Бовичелли украшение в большей мере используется для тематического развития мелодии и практически не встречается в каденционной формуле. «Создается впечатление, — пишет исследователь, — что он [Бовичелли. — Е. К.] старательно избегал их в пользу более разнообразных мелодико-ритмических образов. Лишь изредка он использовал *mezzo groppo* Конфорто»³³⁵. Одним из ярких образцов тематического развития мелодии с применением рассматриваемого украшения приведем фрагмент второй партии мотета Виктории из руководства певца (Рисунок 36).

Рисунок 36. Дж. Б. Бовичелли. Фрагмент второй партии мотета Виктории



В поисках убедительного звучания рассматриваемого орнамента Бовичелли впервые предложил два способа его завершения: исполнение нотами одинаковой длительности (*note seguenri* — с итальянского «равные ноты») и окончание украшения с замедлением (*raffrenato* — с итальянского «сдержанно»). В

³³⁵ Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music ... P. 290–291.

стремлении к яркому выражению аффекта, четкому произнесению текста и во избежание путаницы музыкант отмечал, что второй способ является более удачным. Но вместе с тем он добавлял, что если певец не ограничен словами, то возможен и вариант с равными нотами. «Везде, где есть пассажи, — писал Бовичелли, — с большим количеством нот, особенно в конце группетти, которые всегда заканчиваются шестнадцатыми или тридцать вторыми нотами, следует, насколько это возможно, избегать произнесения нового слога на ноте, следующей непосредственно за группетто, но действовать более умеренно, используя ноты чуть более длинного звучания»³³⁶.

К XVII столетию, казалось, орнамент приобрел устойчивую формулу. Однако в 1600 году Эмилио де Кавальери в небольшой таблице украшений, размещенной в предисловии к *La Rappresentazione di anima e di corpo*, продемонстрировал фигуры схожие с групппо, которые он разделил на два орнамента: трилло и групполо. Так, чередование основного тона с верхним вспомогательным Кавальери назвал «трилло». Напротив, нисходящее чередование соседних звуков с последующим завершением по форме группетто получило у него название «групполо» (*Groppolo*). Что касается трактовки последнего, то Кавальери словно цитирует концепцию каденционного групппо Дируты, рекомендуя начинать исполнение с первоначальной остановки основного тона перед нисходящим колебанием соседних звуков с постепенным их ускорением (*Рисунок 37*).

Практически в это время Дж. Каччини представляет иную концепцию украшения. В отличие от своих предшественников, он рекомендует исполнять групппо с постепенным ускорением и нарастанием интенсивности звука, причем в зависимости от содержания текста орнамент мог быть как простым, так и сложным.

³³⁶ Ibid. P. 11.

Рисунок 37. Сравнение украшений: верхняя строка — вариант Кавальери, нижняя строка — версия Дируты



Современный американский исследователь истории вокальной педагогики Джеймс Старк отмечает, что Каччини заменил ранее используемые термины «тремоло» и «гроппетто» на «трилло» и «групппо»³³⁷. Заслуга композитора и в том, что он не только акцентировал внимание на значении украшения для изящного пения, но и впервые из своих современников представил технические рекомендации для его вокализации (как и в случае исполнения трилло) — чеканить горлом каждую ноту³³⁸.

В нотных иллюстрациях к текстовым пояснениям Каччини проявил свое дидактическое мышление. Украшение показано композитором как в методическом виде — демонстрация модели самого орнамента, так и в практическом его применении — в композициях³³⁹.

В сочинениях Каччини эти орнаменты соединяются не только в завершении периодов, но и особенно в заключительных каденциях. В качестве примера выделим заключительную каденцию мадригала Каччини *“Filli mirando il cielo”* (Рисунок 38).

Выписывал групппо и К. Монтеверди, например, в монологе Орфея из третьего акта одноименной оперы.

В 1620 году Ф. Роньони, цитируя рекомендации Каччини, писал: «Мне кажется, что Групппо, так же как и Трилло написано таким образом, каким его

³³⁷ Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. P. 125.

³³⁸ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 9.

³³⁹ *Ibid.* P. 11.

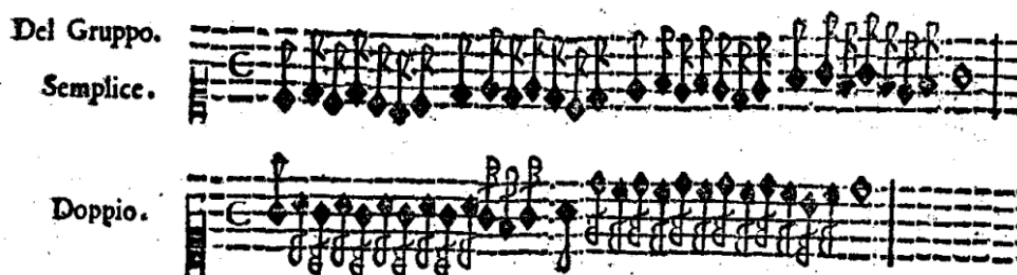
писали самые достойные люди. <...> Всем, кто хочет выучить Трилло или Группо, рекомендуется брать каждую ноту и отбивать ее горлом на гласной А, до последней целой ноты»³⁴⁰.

Рисунок 38. Дж. Каччини. Фрагмент заключительной каденции мадригала “*Filli mirando il cielo*”



Основной функцией украшения, по мнению Роньони, становится оформление каденций. Его разделение орнамента на два вида: *Del Gruppo Semplice* (простое групппо) и *Doppio* (удвоенное) практически соответствует концепции Конфорто (Рисунок 39).

Рисунок 39. Ф. Роньони. Виды Групппо в труде *Selva de varii passaggi*



Практически в то же самое время М. Преториус, описывая в *Syntagma Musicum* (1619) итальянскую практику, не классифицировал групппо по видам и не давал никаких пояснений. Между тем анализ его иллюстраций позволяет говорить о двух вариантах этого украшения. Первый — это небольшое групппо,

³⁴⁰ Rognoni F. *Selva de varii passaggi*. P. 3.

напоминающее по форме *Mezzo gruppo* Конфорто, второй представлен автором в виде модели Каччини (*Рисунок 40*).

Рисунок 40. М. Преториус. Нотный пример Группо в труде *Syntagma Musicum*



Ценными видятся указания Преториуса, касающиеся различий в интонировании двух схожих колеблющихся орнаментов того времени: тремоло и группо. Так, по словам композитора, группо требует четкой артикуляции и применяется в завершающих каденционных оборотах³⁴¹. Становится очевидным, что рассматриваемое украшение все больше применялось преимущественно в контексте каденционных формул, при этом возможными оставались варианты чередования основного с восходящим или нисходящим вспомогательным тоном. Это подтверждается в том числе и примерами каденций, приведенных Джованни Баттиста Спади в трактате *Libro de passaggi ascendenti et descendent* (1624) (*Рисунок 41*).

Рисунок 41. Дж. Б. Спади. Фрагменты каденций из *Libro de passaggi ascendenti et descendent*

а)



б)



Особого внимания заслуживают разъяснения Вольфганга Каспара Принца, который, используя старый термин «группо», привел интересное его определение:

³⁴¹ Ibid.

«Гроппо — это бегущая фигура, которая извивается как пуля, отсюда и название, которое она носит»³⁴². И далее уточнял, что украшение может быть как восходящим, так и нисходящим. Однако довольно неоднозначен в этом случае представленный пример автора, иллюстрирующий модель только с восходящим чередованием тонов. Особое значение приобретают наставления музыканта, в которых он указывает, что гроппо, после нарастающего продолжительного тремоло, сильно ослабевает, продолжая мелодическое движение в виде опевания основного звука, что создает впечатление единой звучащей композиционной фигуры³⁴³. Это указание представляет украшение как отдельный компонент каденционной формулы в сочинении.

Музыканты эпохи барокко уделяли особое внимание украшениям, согласовывая их исполнение со смыслом текста и передачей нежных чувств, выражающих аффект любви, счастья. В контексте этого особо значимыми находим рассуждения еще Марко да Гальяно о важности использования украшений для усиления эмоционального воздействия. «Многие заблуждаются, употребляя группы, трели, пассажи и эскалацию, не задумываясь о том, для чего и для какой цели они предназначены», — акцентировал Гальяно в предисловии к «Дафне»³⁴⁴. Этому следовал в своих сочинениях композитор и известный певец Бартоломео Барбарини (ок. 1568 — ок. 1617), известный как Пезарини.

Широко применяя групппо в подчеркивании аффекта, он выписывал украшения не только для развития тематизма мелодии, но и в каденциях. Таким образом, групппо служило для подчеркивания значения и выразительности текста, как в музыкальном тематизме композиции, так и в финале, выполняя своеобразную роль ее эпилога. Неудивительно, что современный исследователь Энн Смит, отмечает, что украшения трилло и групппо «предназначены были для усиления напряжения перед выходом на каденцию»³⁴⁵.

³⁴² Printz W. C. *Musica modulatoria vocalis* ... S. 48.

³⁴³ Ibid. S. 49.

³⁴⁴ Gagliano M. *La Dafne*. P. 3.

³⁴⁵ Smith A. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press. 2011. P. 147.

Сегодня музыканты все чаще рассматривают групппо как современную трель. Возможно, на это повлияли тенденции, возникшие еще в середине XVIII века, когда украшение распалось на составляющие его элементы, которые стали представлять собой отдельные орнаменты. Так, А. Эрихс отмечает, что форма групппо Каччини напоминает сегодняшнюю трель³⁴⁶. Эту мысль продолжает Г. М. Браун, анализируя различия между тремоло и групппо, и также называет последний орнамент секундовой трелью: «Функция *gropo*, <...> наиболее часто используемая на протяжении всего столетия, была гораздо четче, чем функция тремоло, поскольку *gropo* — это не что иное, как каденционная секундовая трель, обычно начинающаяся с верхней ноты, т. е. с тоники»³⁴⁷.

Тем не менее согласимся со словами Ф. Неймана, который подчеркнул, что в рассматриваемое время фигура, аналогичная современной трели с апподжиатурой и последующим опеванием тона в виде групппетто, не считалась трелью. Она воспринималась как «витиеватое групппетто», которое «было медленнее трели и более четко артикулировано и, по-видимому, исполнялось с определенной метрической регулярностью. Его никогда не относили ни к тремоло, ни к трели, а всегда классифицировали как групппо или групппетто»³⁴⁸.

Исторический анализ показывает, что групппо представляет собой отдельный вид украшения, служащий для усиления эмоционального воздействия в передаче аффекта. В исполнении этого орнамента возможны различные варианты секундовых колебаний, начинающихся с основного, верхнего или нижнего тона и завершающихся фигурацией в виде групппетто и финальным аншлагом к тонике. При этом украшение может быть как нотированным (в том числе и обозначенным специальным буквенным символом), так импровизационно вводиться исполнителем.

³⁴⁶ Ehrichs A. Giulio Caccini: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde ... P. 72

³⁴⁷ Brown H. M. Embellishing Sixteenth-Century Music. P. 8

³⁴⁸ Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music... P. 290.

Интонация

Каччини, как певца и вокального педагога, волновали вопросы воспроизведения звука. Это объясняет, что свои рассуждения о профессиональном пении он начинал с наставлений о необходимости вокализировать полным голосом красивого тембра с безукоризненной *интонацией голоса*³⁴⁹, под которой в целом понимал хорошую манеру интонирования.

Крупнейший американский музыковед Уайли Хичкок справедливо предполагает, что Каччини использует термин *intonazione* (далее — интонация) в двух смыслах, а именно для обозначения точности воспроизведения звука и его атаки³⁵⁰. «Первая и самая важная основа, по словам Каччини, — это вокальная интонация на всех нотах не только для того, чтобы избежать резкости, но и для того, чтобы иметь хорошую манеру»³⁵¹. Каччини указывает на три способа звукоизвлечения³⁵².

Атака звука с нижней терции

К первому из них относится взятие звука с нижней терции, что в рассматриваемое время было довольно распространенной практикой. Так, еще в 1594 году Бовичелли упоминал об атаке звука с более низкого интервала, о чем писал: «Чаще всего, в пении, для придания изящества голосу, вначале или в другом месте (обязательно при рассудительном подходе) начинают с нижней терции или кварты...»³⁵³.

М. Преториус, характеризуя итальянский термин «интонация», записал, что «интонация состоит в том, как начать пение. Есть разные мнения по этому поводу. Некоторые (певцы) стремятся начать с выписанного основного тона, другие

³⁴⁹ Caccini G. Le nuove musiche. P. 6.

³⁵⁰ Hitchcock H. W. Vocal Ornamentation in Caccini's "Nuove Musiche" // The Musical Quarterly... P. 392.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Bovicelli G. B. Regole Passaggi di Musica. P. 11.

секундой ниже, чтобы затем постепенно подняться к ноте; другие хотят начать с терции, прочие — с кварты»³⁵⁴.

Идею атаки звука с нижних тонов поддерживает ряд музыкантов XVII века. В пятом пункте предисловия к *Selva de varii* Роньони пересказывает Бовичелли, указывая, что для достижения элегантного движения голоса начинать ноту следует либо с нижней терции, либо с кварты, что, однако, требует от исполнителя особого внимания³⁵⁵. В 1642 году, освещая правила итальянского пения, Хербст приводит определение Преториуса³⁵⁶. Такое понимание термина и его цитирование музыкантами того времени способствовали дальнейшему распространению практики «интонации».

Аналогичные способы исполнения описывались в работах немецких музыкантов, пропагандирующих итальянскую манеру пения: К. Бернгарда, Г. Фалька, В. Милиуса.

Бернгард в середине XVII века, описывая итальянскую певческую традицию, один из первых ввел термин *cercar della nota*, который означал «поиск ноты... используемый в начале или в процессе исполнения фразы»³⁵⁷. Особенностью исполнения *cercar della nota*, как отмечал музыкант, было очень плавное скольжение к основной ноте. Указанная практика применялась вплоть до конца XVII века, о чем свидетельствуют размышления Милиуса, который спустя более двадцати лет цитировал Бернгарда³⁵⁸. Возможно, применение этого приема в эпоху барокко, как полагает американский исследователь Дж. Старк, было обусловлено «сходством с экспрессивной речью, когда голос находится в состоянии постоянной модуляции высоты тона и не стабилизируется на заданной высоте»³⁵⁹. Каччини с неприятием относился к этому способу. Заметим, что и сегодня атака звука «с подъездом» к ноте считается недостатком. И если

³⁵⁴ Praetorius M. Syntagma Musicum. B. III. P. 231.

³⁵⁵ Rognoni F. Selva de varii passaggi. P. 3.

³⁵⁶ Herbst J. A. Musica practica. P. 3.

³⁵⁷ Цит. по: Gebhard H. Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts. Frankfurt/M.; Leipzig; London; New York: Peters. S. 47

³⁵⁸ Mylius W. M. Rudimenta musices. Gotha: Johann Christoph Brückner, 1686. P.68.

³⁵⁹ Stark J. Bel Canto: a History of vocal Pedagogy. P.158.

Бовичелли подчеркивал: «Чем дольше держится первая нота, а вторая (исполняется) быстрее, тем большее изящества придается голосу»³⁶⁰, то Каччини, отмечая недостатки хорошего пения, указывал, что певцы слишком часто подолгу задерживаются на нижней терции, вместо того чтобы, едва коснувшись, легко подняться к основному тону.

Марен Мерсенн в 1637 году, как и Каччини, выступал за точную атаку звука и в пении, и в игре на инструментах. Его указания о точной атаке предложенного тона без его повышения или понижения, но с возможностью ослабления и усиления, подчеркивают практику начала звукообразования с основного тона второй половины XVII века³⁶¹. Подобный подход к точной организации основного тона в звукообразовании и чистоте интонирования отмечал уже в XVIII веке Този³⁶². С негодованием Агрикола указывал на ошибки, допущенные в том числе итальянскими певцами, которые даже исполняя небольшие интервалы, затрагивали один, а порой и два или три нижних звука, при этом атакуя их нечетко и даже с резким придыханием³⁶³. Важно отметить, что сам Каччини, критикуя начало звукообразования с нижних тонов, в особых случаях все же прибегал к вокализации первого тона во фразе с нижней терцией для достижения выразительности³⁶⁴.

Учитывая, что в барочной певческой традиции преимущественно действует называемый нами «треугольный принцип» динамики³⁶⁵, когда нижние ноты исполняются полнокровно, а верхние легко и мягко, то «интонацию» Каччини можно рассматривать еще и как динамический прием. Мадригал композитора “*Vedro il mio sol*”, где динамика страстной речи проявляется в восклицаниях *O mia* [«О, моя»], исполняемых в виде терцового восходящего хода в начальных фразах, — один из типичных образцов такого рода (Рисунок 42).

³⁶⁰ Bovicelli G. B. *Regole Passaggi di Musica*. P. 11.

³⁶¹ Mersenne M. *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1637. Vol. 2. P. 353.

³⁶² Tosi P. F. *Opinioni de'cantori antichi e moderni...* P. 35.

³⁶³ Agricola J. F. *Anleitung zur Singkunst*. Berlin: Gedruckt bey G. L. Winter, 1757. P. 20.

³⁶⁴ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 6.

³⁶⁵ Термин «треугольная динамика» получил свое обоснование в нашей кандидатской диссертации: Круглова Е. В. *Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ...* С. 74.

Рисунок 42. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Vedro il mio sol*”



Накал музыкальных высказываний подчеркивает «интонация» Каччини на словах *O miseria* [«О, несчастье»] в его мадригале Каччини “*Dovro dunque morire*” (Рисунок 43).

Рисунок 43. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Dovro dunque morire*”



Учитывая особенности итальянской исполнительской традиции в эпоху барокко, когда украшения в большей мере применялись импровизационно, основной проблемой «интонации» становились возникающие гармонические диссонансы. Вероятно, это было одним из оснований, по которому Каччини отказался от ее применения в вокальной практике.

«Усиление и ослабление голоса»

Второй способ атаки звука Каччини отмечал как *il crescere, e scemare della voce* (в переводе с итальянского — «усиление и ослабление голоса»), т. е. точное воспроизведение основного тона с постепенным усилением звучания голоса и последующим его ослаблением³⁶⁶. Эта выразительность исполнения открывала ранее недоступные композиторам художественные возможности.

Указанный вид атаки Каччини предлагал вводить на длинных нотах и считал наиболее благородным. Более того, такой прием можно считать одним из первых важных дидактических рекомендаций в XVII веке по воспитанию певческого дыхания. Упражнение, основанное на пении от тихого тона к громкому и обратно, от громкого к тихому (*crescendo — decrescendo*) развивает

³⁶⁶ Caccini G. Le nuove musiche. P. 6.

контроль дыхания. В практике XVIII века этот прием станет называться *messa di voce*³⁶⁷.

Тем не менее Каччини считал, что, при использовании этого способа, голос иногда звучит резко, особенно при пении фальцетом, и рекомендовал использовать на длинной ноте *diminuendo* для придания большей одухотворенности и демонстрации «хорошей манеры изящно передать голос с грацией»³⁶⁸.

Эти динамические украшения, применяемые певцами, вскоре стали использовать и музыканты-инструменталисты. Знаменитый трубач XVII века Джироламо Фантини, который состоял на службе великого герцога Тосканы Фердинанда II Медичи в качестве главного трубача, использовал в игре нот крупной длительности прием *crescendo — decrescendo*, исполняемый в быстром темпе. К подобной практике обращались композитор К. Монтеверди, виртуоз-виолист К. Симпсон, флейтист И. И. Кванц, клавесинист Ф. Куперен и др.

Эскламация

Наконец, третий способ начала звукообразования, который Каччини находит наиболее эмоциональным и самым лучшим для создания особой выразительности в передаче аффекта, — *esclamazione* (далее — эскламация), что в переводе с итальянского языка означает «возглас», «восклицание».

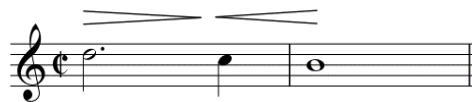
Особенность ее исполнения заключается в использовании приема *decrescendo — crescendo (forte — piano — mf)*, а именно: после яркого взятия звука следует перейти на *diminuendo (decrescendo)*, а при его ослаблении — на эскламацию, что подразумевает определенное усиление звука³⁶⁹ и создаст эффект восклицания (Рисунок 44).

³⁶⁷ Подробнее о *messa di voce* см. в параграфе 3.1. данной диссертации.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Caccini G. Le nuove musiche. P. 6.

Рисунок 44. Верное исполнение Эскламации Дж. Каччини³⁷⁰



Каччини направляет певцов на верное распознавание места в композициях для использования эскламации. Это динамическое украшение является одним из главных средств выражения и возбуждения аффектов.

Итальянский клавесинист, дирижер, признанный интерпретатор старинной музыки Альберто Бусеттини поясняет: «[Основа] этого украшения — ослабить и усилить голос. Важно спокойным голосом начать петь на *decrescendo*, далее переходя на *crescendo*»³⁷¹. Ценными являются выводы музыканта: «Эскламация может иметь несколько оттенков: медленной, подвижной, более подвижной, усиленной, что представляет собой суть спреццатуры Каччини»³⁷².

Сам Каччини указывал на два различных варианта этого приема, которые зависят от содержания текста: *esclamazione languida* (сентиментальная, томная) и *esclamazione più viva* (воодушевленная, оживленная) (Рисунок 45). Не объясняя словесно особенности исполнения, иллюстрации, приводимые им в «Новой музыке» (1601/1602), наглядно демонстрируют непосредственные отличия, связанные с ритмическим движением мелодии. Уместны здесь выводы Е. Долиншек о том, что эскламация — это «драматический эффект, который используется в начале фраз»³⁷³.

Рисунок 45. Дж. Каччини. Указание на исполнение Эскламации в труде *Le nuove musiche*



³⁷⁰ Аналогичная схема по исполнению эскламации Каччини приводится в работе Dolinšek E. "Plemeniti način petja": Giulio Caccini in *Le nuove musiche* // Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani. 2023. Letnik 19. številka 38. P. 37.

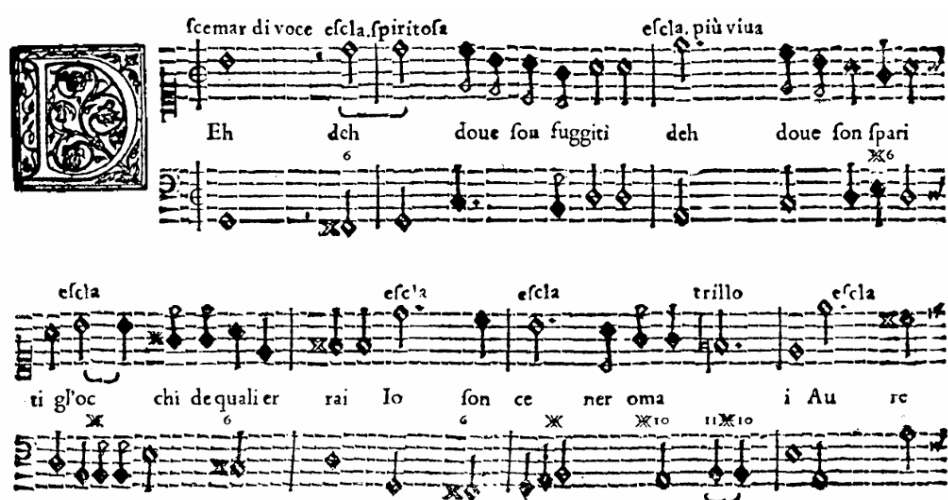
³⁷¹ Цит. по: Dolinšek E. "Plemeniti način petja": Giulio Caccini in *Le nuove musiche*. P. 36-37.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Ibid. P. 36.

В дидактических целях Каччини указывает места для применения эсclamации с последующим звучанием трилло в мадригале “*Deh, deh, dove son fuggiti*”. Композитор указывает *scemar di voce* («ослабить голос») на первой ноте первой доли, после чего дает ремарку на исполнение эсclamации *spiritosa*. В начале практически каждого такта мадригала на крупной длительности (половинная с точкой) с последующим нисходящим ходом Каччини выписывает указания на эсclamацию (Рисунок 46).

Рисунок 46. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Deh, deh, dove son fuggiti*”



Непростой технической задачей перед певцами становилось исполнение крупных длительностей (целые и половинные с точкой ноты) с динамическим усилением и ослаблением голоса. Аналогичные приемы эсclamации необходимо применять в мадригале “*Amarilli mia bella*” (Рисунок 47).

Рисунок 47. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Amarilli mia bella*”



В вокальной практике это довольно сложный технический прием. Во избежание грубой ошибки — динамической пестроты, называемой сегодня «динамическим пузырем», — важно владеть навыками тончайшей регуляции певческого дыхания, связанной с управлением мышц «дыхателей и выдыхателей» (агонистов и антагонистов).

Исходя из смысла слов и характера текста, с целью создания особой выразительности эсclamация как основное средство в передаче аффекта должна применяться на половинных длительностях или четвертях с точкой, с последующим легким акцентом на нисходящей короткой ноте. Если же звучит нота целой длительности, то, по мнению Каччини, уместнее применять двухстороннее филирование звука. Заметим, что к эсclamации позже обращались и другие музыканты: К. Монтеверди, С. Д' Индиа, Ф. Роньони, Дж. Б. Дони, А. Хербст.

В мадригале “*Luci serene e chiare*” («Спокойное и ясное светило») из четвертой книги мадригалов для пяти голосов Монтеверди словно заключительное послесловие дважды на словах *O miracol* [«О чудо»] звучит эсclamация (Рисунок 48).

Рисунок 48. К. Монтеверди. Фрагмент первой партии (Canto) в мадригале “*Luci serene e chiare*”



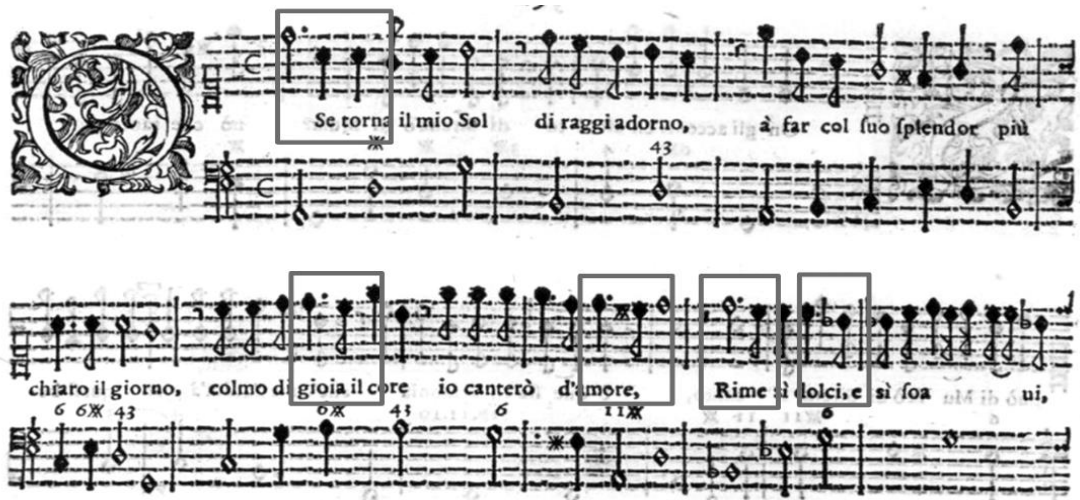
Эмоционально приподнято звучит эсclamация на словах *ciel deriva* [«небеса расступаются»] в соло Пастора из первого акта оперы «Орфей» Монтеверди (Рисунок 49).

Рисунок 49. К. Монтеверди. Фрагмент партии Пастора из оперы «Орфей»



Аналогичны примеры указанного украшения в сольных мадригалах С. Д'Индиа. Так, эмоциональный тонус ключевых слов *O se torna* [«О, если вернется»], *gioia* [«радость»], *d'amore* [«любовь»], *Rime si dolce* [«такие сладкие рифмы»] подчеркивает эскалация в мадригале “*O se torna il mio Sol*” («О, если б возвратилось мое солнце») (Рисунок 50).

Рисунок 50. С. Д' Индиа. Фрагмент мадригала “*O se torna il mio Sol*”



Дони, ссылаясь на выводы Каччини, определяет рассматриваемый прием — постепенное ослабление звучания голоса — лучшим для выражения большей чувственности, нежели его усиление. Интересны его суждения о принадлежности эскалации относительно репрезентации аффекта: «При томных, нежных и женских аффектах, таких как грусть, печаль и тому подобное, больше требуется сильное высказывание <...>, но в героических и мужественных аффектах, таких как негодование, ликование и гнев, несомненно, лучше начать тихо, а затем усилить голос. И тем и другим способом исполняется то, что многие называют эскалацией ...»³⁷⁴. Таким образом, при репрезентации печальных аффектов более уместна эскалация по типу *decrecendo* — *crescendo*, тогда как в

³⁷⁴ Doni G. B. *Lyra Barberina amphichordos ...* P. 71.

героических и гневных настроениях предпочтительнее использовать формат «усиление и ослабление голоса» (*crescendo — decrescendo*).

Хербст, следуя установкам Каччини и определяя эскламацию верным средством возбуждения аффектов, предпочитал, однако, ее вокализацию посредством усиления голоса³⁷⁵. В отличие от своих предшественников, он несколько иначе трактует сам принцип исполнения этого украшения. Если у Каччини эскламация представлена в нисходящем мелодическом движении, то Хербст находит возможным исполнение динамического украшения в обоих мелодических направлениях: как в восходящем, так и нисходящем³⁷⁶. Эскламация в нисходящем и восходящем движениях в теноровой партии третьего мадригала в сборнике Мадригалов для пяти и шести голосов или инструментов *Theatrum Amoris* — яркий образец этого (Рисунок 51).

Рисунок 51. И. А. Хербст. Фрагмент мадригала из *Theatrum Amoris* (1613)

TENOR.

das ist nichts als ein cytler woh- ne/ Vnd darauff ich solt
vnd mit mir ihres lustes pfe- gen/ Ich glaub es wölln die
herts mich doch können nicht betrü- ben/ Wess Bagel/Plitz vnd
was ich sing das ist leyder waa- re/ Doch sehens anders
mir in mein leyd zu hülffe kom- nich/ Ich glaub weis stünd in
bessers begert ich nicht auff Er- den/ Wenn das geschehe

hoffnung han/ vnd mein sach dapffer greif- fen an/ das ist/
Götter gut/ an mir er- füh- len ih- ren muth/vnd mit/
Dofier schwer/ schon da- male auff mich gfal- len wer/ herts mich/
nichts daran/ als den ärgsten feind so ich han/ was ich/
ihrem gualt/ sie wür- den sich besin- nen bald/ mir in/
wie ich wolt/ ich nām es an für al- les Gold/ bessers/

Итак, два способа звукоизвлечения — «усиление и ослабление голоса» и эскламация — схожие украшения, относящиеся к динамическим орнаментам, но отличающиеся друг от друга длительностью нот, которые нужно украсить, и способом воспроизведения.

«Эти два динамических нюанса, — отмечает Мэри Сир, почетный профессор музыки в канадском Университете Гуэлфа, — используются в качестве

³⁷⁵ Herbst J. A. Musica practica. P. 3.

³⁷⁶ Ibid.

украшения для усиления экспрессии слов, и для Каччини они составляют основу пения с аффектом»³⁷⁷. Исследователь, ссылаясь на Каччини, предостерегает исполнителей от применения этих приемов в веселых и оживленных композициях³⁷⁸.

«Интонацию» голоса со всеми ее способами воспроизведения и тонкими динамическими нюансами важно рассматривать не только с позиции интонационной и тембральной чистоты звучания голоса, атаки звука, но и как динамический орнамент, позволяющий добиться выразительности и яркости в передаче аффекта.

Спреццатура

Для выразительности интонирования музыки исполнителю необходимо было поддерживать в композиции определенную ритмическую свободу, способы проявления которой Каччини с представителями Флорентийской камераты изучали на материале сохранившихся трудов древнегреческих философов и поэтов. С целью поиска соответствующих красок голоса требовалась особая подача слова в его естественном ритме. В поэтической основе вокальных произведений, как и в танце древнегреческое музыкальное искусство достигло наивысшего совершенства посредством ритма. При этом мелодия играла роль вспомогательного, декоративного элемента, а не самостоятельного средства выражения. Таким образом, греческий певец находил свое эмоциональное воздействие в основном через ритм и просодию, акцентирование текста. Естественный, свободный ритм поющего слова в сочетании со всеми доступными певческому голосу средствами мелодической и колористической выразительности, однако, были еще неизвестны грекам.

Для усиления выразительного пения, в котором отражался бы естественный ритм речи, Каччини упоминает о *sprezzatura* (далее — спреццатура) —

³⁷⁷ Cyr M. Performing Baroque Music. P. 50.

³⁷⁸ Ibid.

«благородной небрежности, беспечности». Это довольно сложное определение, требующее разъяснения.

Считается, что впервые это слово употребил выдающийся писатель эпохи Возрождения, дипломат Бальдассаре Кастильоне в «Книге Придворного» (*Il Libro del Cortegiano*, 1528), понимая под спрецатурой естественность и грацию. Размышляя, «откуда проистекает эта благодать», он находит универсальное правило, которое гласит, что в делах и речах важно избегать крайней аффектации, но «практиковать определенную беспечность, которая покажет все, что делается и говорится без усилий и почти без раздумий»³⁷⁹. По мнению Кастильоне, именно «из этого проистекает грация, потому что каждый знает, насколько трудны вещи, сделанные хорошо, поэтому их кажущаяся легкость вызывает высочайшее восхищение. <...> Соответственно, мы можем утверждать, что истинным искусством является то, что не кажется искусством»³⁸⁰. В качестве примера далее писатель приводит воспоминание: «Я помню, однажды читал, что ранее было несколько прекрасных ораторов, которые среди прочих своих приемов стремились заставить всех поверить, что они не разбираются в буквах. Своими знаниями они притворялись, что их речи были составлены очень просто и как будто проистекали скорее из природы и истины, чем из изучения и искусства, которое было бы обнаружено»³⁸¹. Таким образом, Кастильоне трактовал спрецатуру как беспечное мастерство, способное скрывать искусство, естественно проявляясь в соответствии с требованиями текста, означающее умение говорить с простой откровенностью, словно говорит сама природа.

Лингвист, литературовед, пионер германской филологии Франциск Юний в своем трактате «Живопись древних» (*The Painting of the Ancients*, 1637), развивая мысль Кастильоне, дает ценные наставления. Он призывает избегать в работах нарочитой веселости и избытка изяществ, поскольку эта мнимая утонченность лишь ослабляет и разрушает благородные устремления истинного творца. «Все,

³⁷⁹ Castiglione B. *The Book of the Courtier* / trans. L. E. Opdycke. New York: Scribner's, 1903. Bk. 1. P. 35.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Ibid.

что требует чрезмерной заботы и изучения, никогда не может быть изящным и красивым, потому что ошеломляет наши чувства, — пишет Юний. — Главная сила и могущество искусства заключаются в том, чтобы оно не казалось искусством»³⁸². Показательно, что в первой половине XVIII века Кванц рекомендовал исполнителям придерживаться в исполнении тех же правил, акцентируя их внимание на легкости и непринужденности исполнения, независимо от степени сложности сочинения, которую слушатель не должен замечать³⁸³.

Спреццатуру как противоположность аффектации, некий эстетический парадокс, когда при сокрытии искусности искусство утверждает себя, отмечает и Паоло Д'Анджело, профессор Римского университета³⁸⁴.

Сегодня многие музыканты приравнивают спреццатуру к ритмической свободе или известному с XVIII века термину *rubato*. Однако сам Каччини об этом ничего не говорил, а писал лишь о «благородной манере беззаботного, беспечного пения»³⁸⁵.

Ни один современный исследователь вокального исполнительства раннего барокко не проходит мимо обсуждения этого феномена, отмечая его важнейшим компонентом в концепции выразительного исполнения музыки³⁸⁶, в частности сходство спреццатуры с ораторским искусством³⁸⁷, ее влияние на более свободное использование диссонансов в соотношении голоса с *basso continuo*³⁸⁸.

Наиболее точно цель этого приема определил сам Каччини в предисловии к «Эвридике» (1600), отметив, что посредством спреццатур он подходит ближе к сути речи³⁸⁹. А уже в своей «Новой музыке...» 1614 года дополнил эту мысль требованием о необходимости знаний трех вещей для сольных певцов: аффекта,

³⁸² Цит. по: D'Angelo P. Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp. P. 62.

³⁸³ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 106.

³⁸⁴ D'Angelo P. Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp. P. 154.

³⁸⁵ Caccini G. Le nuove musiche. P. 4.

³⁸⁶ Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. P. 162.

³⁸⁷ Hammond S. L. Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance. Taylor & Francis, 2015. 396 p.; Jackson R. Performance Practice: A dictionary-guide for musicians. 513 p.

³⁸⁸ Dolinšek E. "Plemeniti način petja": Giulio Caccini in Le nuove musiche // Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani... P. 34-35.

³⁸⁹ Caccini G. L'Euridice. P. 1.

его разновидностей и спреццатуры. Изменяя воздействие композиции от одного аффекта к другому, певец наполняет свое исполнение словно спонтанной риторикой, создаваемой в момент вокализации ощущением импровизационно рожденных текста и музыки. Каччини писал: «Три вещи преимущественно надлежит знать тем, кто претендует прекрасно петь соло с аффектом. Это аффект, его разновидности и спреццатура»³⁹⁰.

Таким образом, спреццатура понимается не столько как темповая свобода, сколько как выражение естественной декламации. Эта «благородная небрежность» по сути является музыкальным аналогом поэтической вольности, которая была своего рода аристократическим пренебрежением правилами гармонии и контрапункта путем введения диссонанса для более яркой передачи смысла текста. «Для Каччини, — пишет Ролан Джексон, — певец должен был говорить омузыкаленно, применяя очень гибкий подход к ритму и темпу»³⁹¹.

В этой связи оригинальны взгляды самого Каччини в вопросах организации ритма, который, по его мнению, может быть использован для украшения мелодии. С целью демонстрации более изящного исполнения композитор приводит ряд интересных примеров, на которых, по словам Ф. Неймана, показано, как «эмоциональная сила определенных мелодических фигур может быть увеличена с помощью ритмических манипуляций»³⁹². При этом при движении мелодии вверх Каччини указывает на применение пунктирного ритма, напротив, нисходящие ходы подает синкопированным ломбардским ритмом³⁹³ (*Рисунок 52*).

³⁹⁰ Caccini G. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. P. 4.

³⁹¹ Jackson R. Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians. P. 60.

³⁹² Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music... P. 26.

³⁹³ Caccini G. Le nuove musiche. P. 8.

Рисунок 52. Дж. Каччини. Ритмические вариации: верхняя строка (1) — оригинальный текст; нижняя строка (2) — рекомендуемый вариант исполнения³⁹⁴



Каччини в своих иллюстративных нотных примерах рекомендует в пении мелодическое движение равными восьмыми или шестнадцатыми длительностями заменять пунктирным или ломбардским (обратнопунктирным) ритмом с добавлением заключительных трелей, но при условии соответствия характеру музыки поэтического текста.

В этом контексте примечательно, что наиболее распространенные в рассматриваемое время ритмические фигуры выписывал не только Каччини, но ранее Бассано (1585), а позже Роньони (1620), Фрескобальди (1630) (Рисунок 53, 54).

Тонкости ритмической орнаментации — важная проблема при рассмотрении стилистических элементов итальянских композиторов раннего

³⁹⁴ Современная нотация приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка: учебное пособие / К.М. Мазурин (пер. с ит.), Е. А. Сергеева (науч. ред.). СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. С. 11.

барокко. Их наставления к использованию более тонких, изящных ритмов являются ключом к искусству создания орнамента.

*Рисунок 53. Ритмические
фигурации в сравнении: Каччини и
Бассано*



*Рисунок 54. Ритмические
фигурации в сравнении: Каччини —
Роньони*



Креативный подход в исполнении небольших пассажей с использованием вариаций ритмических фигур позволит солистам воплотить грациозность в пении. Показательны в этом контексте слова Кастильоне: «Когда музыкант поет одну ноту, которая с невероятной легкостью заканчивается сладким звуком с небольшим группетто, создается впечатление, будто прозвучало случайно. Тем самым исполнитель дает понять, что он способен на большее, нежели демонстрирует»³⁹⁵. В таком сокрытии трудностей раскрывается понятие спреццатуры в ее широком значении.

Современным артистам, обученным вокализации с соблюдением абсолютной ритмической точности, нужно освоить практику спреццатуры и овладеть навыками ее исполнения. Самый простой способ — выразительно декламировать текст по аналогии с речью оратора. Между тем это вовсе не означает одобрения каких-либо вольностей исполнителей. Предостерегая певцов от преувеличения и неразумного применения выразительных эффектов и орнаментации, Каччини сообщает, что при размещении эскламации нужно применять уместные эффекты для выражения аффекта, не ускоряя движение³⁹⁶.

³⁹⁵ Castiglione B. The Book of the Courtier. Bk. 1. P. 38.

³⁹⁶ Caccini G. Le nuove musiche. P. 7.

Следовательно, спреццатура должна применяться в пении с возможным ритмическим варьированием, но с обязательным соблюдением точного метра.

Акценты

Ритмическую свободу, разрешенную в рамках концепции спреццатуры, представлял орнамент, который в эпоху раннего барокко назывался *accenti* (далее — акценты) и представлял собой простые задержания в переходе от одной ноты к другой.

Сегодня скудная информация об этом украшении создает немало сложностей исполнителям в его понимании, расшифровке и практике применения.

Забытый орнамент «акценты» выкристаллизовался из вокальной техники и был предназначен, прежде всего, для связывания нот в передаче выражения чувств. Современная расшифровка термина «Акцент (в музыке)» как «выделение, подчеркивание звука или аккорда путем усиления громкости...», приведенная в «Большой российской энциклопедии»³⁹⁷, далека от его исторической функции, напротив, в рассматриваемое время с помощью «акцентов» достигался красивый, нежный эффект, применяемый, например, в печальных, нежных композициях (Цаккони)³⁹⁸.

Старинные «акценты» представляли собой повышение ноты короткой длительности в завершении более длинной. При этом, как объясняет исследователь Манфредо Циммерман, усиливать звучание следует на последующей за пунктиром сильной доле, тогда как маленькую ноту самого акцента важно интонировать легко, коротко и ненавязчиво³⁹⁹. Это все создает выразительный эффект, который был важен в вокализации этих украшений для передачи эмоций, аффектов.

³⁹⁷ Акцент // Большая Российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/aktsent-v-muzyke-bf34c7/?v=5802727> (дата обращения: 16.12.2022).

³⁹⁸ Zacconi L. *Prattica di musica*. P. 58.

³⁹⁹ Zimmermann M. *The Ornamentation of Baroque Music: A Guide for Independent Embellishing*. Books on Demand, 2021. P. 26.

В 1584 году в первой книге мадригалов для пяти голосов Паоло Вирки — придворный композитор, певец и органист — в своем посвящении герцогу Альфонсо д'Эсте описал орнаментальный стиль и музыкальную среду дворов Мантуи и Феррары. «На самом деле, — замечает он, — я отдаю должное не своему собственному мастерству, а нежным голосам тех знаменитых дам, которые пели с изумительной диспозицией в новом, пока неизвестном стиле пассажей и акцентов, которые очень легко усиливают наслаждение от этой музыки»⁴⁰⁰. Сам термин «акценты» использовался в то время многими музыкантами для обозначения множества небольших орнаментов от одного до пяти тонов⁴⁰¹.

Одну из самых ранних и более точных его характеристик дает Цаккони, расшифровывая украшения как определенные задержания в мелодических вариациях, возникающие в результате соединения части одной фигуры с другой (Рисунок 55).

Рисунок 55. Л. Цаккони. Нотные примеры Акцентов в интервале терции в труде *Prattica di musica*



«[Певец] должен знать, что написанные ноты украшаются некоторыми акцентами, которые создают задержку, поддерживая голос за счет взятия небольшой части одной ноты и передачи ее следующей. И чтобы привести пример, как украшать, поясню, что когда вы исполнили одну ноту, а следующая в терции от нее, то первая должна несколько задержаться, но эта задержка не должна быть больше четверти, поэтому <...> поднимаясь, позволяйте

⁴⁰⁰ Цит. по: Bizzarini M. Luca Marenzio: The Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation. Trans. J. Chater. Routledge, 2003. P. 54.

⁴⁰¹ Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music ... P. 23

проходящей ноте звучать как шестнадцатая нота», — подробно объясняет Цаккони⁴⁰².

Наряду с акцентами в интервале терции он указывает еще два других способа интонирования украшения: в диапазоне кварты и квинты в восходящем движении. Первый способ, подобный ранее описанным вариантам, означает поступенное заполнение интервала с легко звучащими, ритмически ровно «пробегающими» шестнадцатыми. Второй способ представляет собой совершенно другой подход к интонированию, где поступенное движение заменяется интервалом в пунктирном ритме, исполняемом с помощью техники «переноса голоса»⁴⁰³ (Рисунок 56).

Рисунок 56. Л. Цаккони. Нотные примеры Акцентов в интервале кварты в труде *Prattica di musica*



Этот сложный вокально-технический прием требует уверенного владения певческим дыханием. В XVII веке он найдет широкое применение в интонировании импровизационных акцентов.

На рубеже XVI–XVII веков музыканты предлагали новые версии украшения. Так, Бовичелли, в отличие от Цаккони, начинает применять более сложные формы акцентов, рекомендуя их ритмически варьировать в зависимости от длительности нот и сочетать с репетиционной трелью на верхней секунде, обозначенной в нотах специальным символом «Λ»⁴⁰⁴ (Рисунок 57).

⁴⁰² Ibid. P. 56.

⁴⁰³ Ibid. P. 56–57.

⁴⁰⁴ Bovicelli G. B. Regole Passaggi di Musica. P. 13.

Рисунок 57. Дж. Бовичелли. Нотные примеры Акцентов в *Regole Passaggi di Musica*



Дидактический характер наставлений Бовичелли подчеркивают указания о необходимости исполнять украшение на едином дыхании⁴⁰⁵. Показательно, что, предлагая в своих наставлениях сложные формы акцентов, он также применяет в своих композициях и более простые варианты их исполнения, которые ранее отмечали его коллеги. Это свидетельствует о том, насколько широко использовался рассматриваемый орнамент в исполнительской практике на рубеже веков. Примером приведем мадригал Бовичелли “*Ancor che co'l partire*”, в котором представлена как простая форма акцентов, так и сложная (Рисунок 58 а, б).

Любопытно, что огромная практика применения акцентов музыкантами на рубеже XVI–XVII веков никак не нашла своего отражения в руководстве Каччини. Невольно возникает вопрос, почему композитор в своей «Новой музыке» не указывает никаких рекомендаций по исполнению данного орнамента? Между тем, мелодическая формула украшения, «интонация» по Каччини, подчеркивающая начало музыкальной фразы своей структурой, напоминает

⁴⁰⁵ Ibid. P. 16.

форму простых акцентов. На тенденцию к сравнению этих украшений указывает и Дики⁴⁰⁶.

Рисунок 58. Дж. Бовичелли. Фрагменты из мадригала “*Ancor che co'l partire*”: а) простая форма акцентов, б) сложная форма акцентов



Изучение источников позволяет говорить, что на популярность этого старинного итальянского украшения в то время обращал внимание сам Каччини. Еще в 1583 году, впервые услышав в Ферраре знаменитый ансамбль «Консорт дам» (“*Concerto delle donne*”) и вдохновившись мастерством этих известных певиц, он в письме герцогу Франческо Флорентийскому от 12 февраля описывает этих дам «ангелами рая, потому что они поют так чудесно, что, кажется, лучше петь невозможно»⁴⁰⁷. Возвратившись в 1592 году вновь в Феррару с концертами, Каччини обучал этих певиц акцентам и пассажам⁴⁰⁸. А в своей «Новой музыке» 1614 года он мимолетно акцентирует важность этих украшений, обращая внимание на то, что для хорошей манеры сольного выразительного пения необходим прежде всего аффект с его разновидностями, который «в пении достигается силой разнообразных нот и *вариаций акцентов*, градацией *piano* и *forte*, выразительностью слов и передачей их значения с целью возбуждения аффектов у слушателей» [курсив мой. — Е. К.]⁴⁰⁹. Становится очевидным, что акценты, как весьма популярные орнаменты, вовсе не нуждались в дополнительном пояснении. В связи с этим примечательны слова итальянского композитора и теоретика музыки Аугустино Агаццари, который в своем трактате

⁴⁰⁶ Dickey B. Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music // A Performer's Guide to 17th-century Music... P. 258.

⁴⁰⁷ Цит. по: Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. P. 193.

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ Caccini G. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. P. 8

Del sonare sopra 'l basso (1607) описывает исполнительскую практику изобретательного варьирования одной и той же фуги в различных регистрах и голосах посредством уместного добавления продолжительных пассажей, трелей и акцентов в мелодическую фактуру⁴¹⁰.

Понимание функции рассматриваемого орнамента варьировалось своей мелодико-ритмической спецификой. «Акцентам» как риторическому приему все большее значение уделялось в музыкальной теории и практике. В результате соединения украшения с основной нотой образовывалась единая фигурация, для которой характерной становилась ритмическая свобода. В этом было выражение спреццатуры. По словам Дики, подобные проявления были замечены еще у Бовичелли, который, вопреки установленным в то время правилам, вводил указанные акценты, создавая диссонансы на сильных долях. Эти погрешности «представляют собой скорее контролируемое кратковременное игнорирование гармонии, чем намеренный или выразительный диссонанс»⁴¹¹.

Схожими принципами пользовался и Каччини, который, по словам У. Хичкока, отражал «“речь” стихотворения двумя способами, применяя агогические акценты (устанавливая акцентные слоги на длинных нотах) и гармонически-ритмические каденции»⁴¹². В таких наставлениях видится отражение взглядов Цаккони. По его убеждению, исполнителям было необходимо использовать акценты в соответствии с осмысленным донесением словесного текста. «Композитор, записывающий ноты, — уточняет Цаккони, — заботится только о том, чтобы расположить их так, как удобно для гармонических последовательностей; но певец, который исполняет их, обязан воспроизводить их голосом и делать так, чтобы они звучали в соответствии с природой и пониманием слов»⁴¹³.

Прежде всего заметим, что «акценты» близки по своей фигурации с «интонацией» Каччини и выполняют значительную роль в исполнении музыки

⁴¹⁰ Agazzari A. *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*. Siena: Domenico Falconi, 1607. P. 8.

⁴¹¹ Dickey B. L'accento: In Search of a Forgotten Ornament // *Historic Brass Society Journal* 1991. No. 3. P. 106.

⁴¹² Hitchcock H. W. Vocal Ornamentation in Caccini's "Nuove Musiche" // *The Musical Quarterly*... P. 401.

⁴¹³ Zacconi L. *Prattica di musica*. P. 55.

рассматриваемого времени. На их схожесть обращал внимание Преториус. Поясняя термин «акценты», он отмечал, что некоторые исполнители начинают петь «изящно, мягко, приглушенным голосом. Различные виды [интонации. — *Е. К.*] чаще всего можно понимать под названием *Accentus*»⁴¹⁴.

Мастера вокальной монодии — Каччини, Виадана, Монтеверди, д'Индиа и др. — адаптировали практику использования импровизационных акцентов и все чаще стали выписывать их в нотах. Эта практика получила отражение, в частности, в предисловии Виадана к сборнику «Сто духовных концертов» (*Cento concerti ecclesiastici ...*, 1602), где он отметил, что «не пренебрегал время от времени в отдельных местах записывать некоторые пассажи и каденции, а также некоторые другие места, предназначенные для акцентов и пассажей и для другой демонстрации диспозиции и граций певцов, хотя в основном и из-за простоты [исполнения] были использованы обычные пассажи, которые определяет природа, только более украшенные»⁴¹⁵. Слова музыканта подтверждают мысль о том, что акценты могли быть как выписаны композитором, так и самостоятельно применяться певцами в местах с более эмоциональным текстом. Прежде всего они служили для подчеркивания печальных и нежных аффектов. Так, в мадригале “*Amor, io parto*” Каччини акценты способствуют воплощению взволнованного состояния влюбленного героя, контрастируя с уравновешенным стилем его начальных строк (*Рисунок 59*).

⁴¹⁴ Praetorius M. Syntagma Musicum. B. III. P. 231.

⁴¹⁵ Viadana L. Cento concerti ecclesiastici... P. 1.

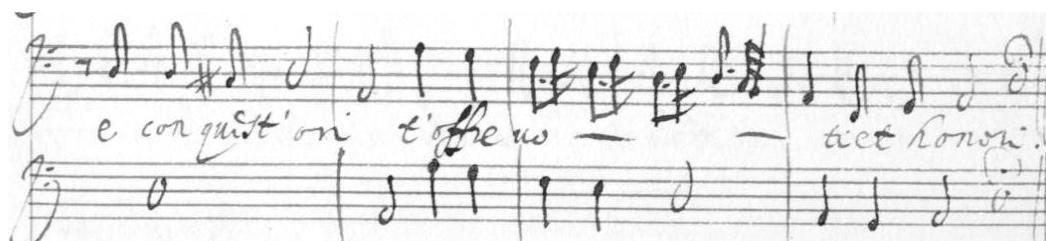
Рисунок 59. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Amor, io parto*”

Яркие примеры акцентов находим и у Монтеверди. К примеру, акценты на ключевом слове (*non*) *vivo* [«не живу»] в орнаментированном варианте монолога Орфея “*Possente spirto*” из одноименной оперы рисуют муки и боль героя (Рисунок 60).

Рисунок 60. К. Монтеверди. Акценты в монологе Орфея “*Possente spirto*”

В соло Антино “*Il mio cor*” из оперы «Возвращение Улисса на родину» акценты создают эмоциональный накал, иллюстрируя слово *voti* [«клятва»] (Рисунок 61).

Рисунок 61. К. Монтеверди. Акценты в соло Антино “*Il mio cor*” (фрагмент рукописной партитуры)



Акцентами, подчеркивающими состояние печали и боли, пронизан сонет “*Che fai, misero Core*” [«Что ты делаешь, несчастное сердце»] Франчески Каччини (Рисунок 62).

Рисунок 62. Ф. Каччини. Фрагмент сонета “*Che fai, misero Core*” из *Primo Libro delle Musiche* (1618)



В 1620 году Ф. Роньони обращает внимание исполнителей на способ интонирования акцентов под названием *Modi di portar la voce* (в переводе с итальянского — «способ переноса голоса»), аналогичный указанному еще Цаккони (Рисунок 63).

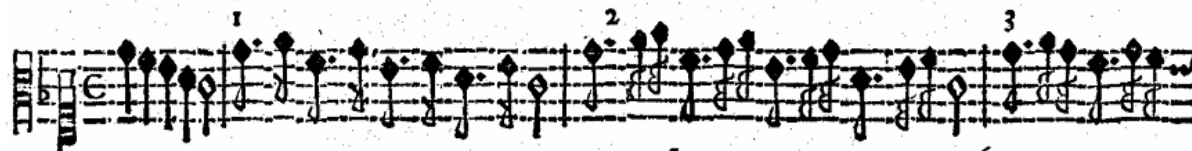
Рисунок 63. Ф. Роньони. Акценты и способ интонирования в труде *Selva de varii*



В вокальном искусстве, как уже было отмечено, это связано с хорошей регулировкой певческого дыхания. Любопытно, что Роньони «истинным акцентом» называет украшение в нисходящем движении следующей формы: восходящая от основного тона секунда звучит на филировании (*decrecendo*), спускаясь затем на терцию, но без заполнения интервала⁴¹⁶.

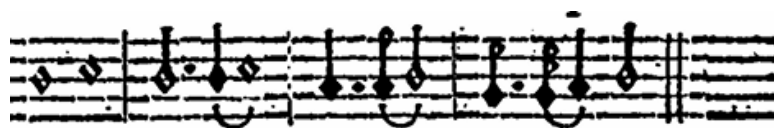
Композитор приводит яркие дидактические иллюстрации по применению украшений, выписывая различные вариации пассажей. Рассмотрим один из таких вариантов. В качестве исходного материала Роньони выписывает нисходящий на кварту пассаж ровного движения и далее показывает три варианта возможного его исполнения: 1) в форме «истинного акцента» с филированием верхней секунды и последующим спуском мелодии на терцовый интервал; 2) поступенный подъем на терцию, спуск на терцию вниз, прежде чем снова поступенно подняться на терцию; 3) аналогичен первому варианту, за исключением спуска мелодии не на терцию, а заменяя его поступенным движением вниз (*Рисунок 64*).

Рисунок 64. Ф. Роньони. Фрагмент вариаций пассажей из Акцентов при мелодическом движении вниз в труде *Selva de varii*



Подобную форму интонирования использовал и французский теоретик музыки М. Мерсенн, который в своем трактате «Универсальная гармония» (*Harmonie universelle*, 1636–1637) описал украшение, схожее с акцентами Цакккони и Роньони, но назвал его *Ports de la voix*, что в дословном переводе с французского означает «переход голоса», «скольжение» (*Рисунок 65*).

Рисунок 65. М. Мерсенн. Нотный пример *Ports de la voix* в труде *Harmonie universelle*



⁴¹⁶ Dickey B. L'accento: In Search of a Forgotten Ornament // Historic Brass Society Journal ... P. 117.

Мерсенн подтверждает, что данный орнамент принадлежит к импровизационным украшениям, о чем пишет: «Как только мы научимся делать трели, которые также можно использовать для всевозможных пассажей, нужно научиться исполнять *ports de la voix*, который делает арии и речитативы очень приятными. Если все сделано хорошо, это само по себе делает голос достойным, даже если вы не умеете исполнять трели <...>. Но этот *ports de la voix* не указан в печатных книгах. Его можно исполнить, поставив пунктир на ноте, с которой начинается перенос, и далее добавить к точке четверть, восьмую или шестнадцатую. Это означает, что, лишь слегка оттолкнувшись от предыдущей ноты, сразу же исполняется следующая нота»⁴¹⁷.

На протяжении XVII столетия между композиторами существовали разногласия относительно формы украшения, в частности, затрагивался вопрос о том, в каком направлении необходимо их исполнять: восходящем, нисходящем или же должны использоваться все разновидности движения мелодии. Анализ вариантов исполнения акцентов, предложенных музыкантами рассматриваемого времени, показывает, что мелодическое движение украшения возможно в обоих направлениях. Относительно формулы воспроизведения музыканты имели разные взгляды.

Черони (1613) предлагал использовать усложненную форму украшения, Преториус в своем трактате (1619) проиллюстрировал две страницы вариаций на разных интервалах, а Роньони (1620) всего лишь отметил простую форму исполнения акцентов, направляя внимание исполнителей к главной задаче: просто и с изяществом украшать лишь несколько нот.

Музыканты с большой осторожностью относились к частоте использования акцентов. Роньони обращал внимание исполнителей на то, что осторожное применение украшения играет важную роль, подчеркивая при этом, что «талантливые певцы используют их редко, чтобы не вызывать усталости»⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Rognoni F. Selva de Varii Passaggi. P. 1.

Мерсенн продолжая эту мысль, придавал значение правильному и уместному использованию «скольжения голоса», которое должно непрерывно заполнять весь интервал⁴¹⁹. В таких рекомендациях видятся взгляды Цаккони, который предупреждал о сдержанности в применении рассматриваемого орнамента, чтобы в процессе подготовки певца учитель был в силах умерить ученика и не позволять ему исполнять их повсеместно, потому что «слишком много сладостей и нежностей, соединенных вместе, вызывают у нас чувство отвращения и тошноты»⁴²⁰.

В XVIII веке «акценты» оставались важным украшением в воплощении аффекта, как самостоятельно вводимыми музыкантами, так и нотированными авторами в композициях — от сложных форм до простых. Сложная форма украшения все чаще становилась частью тематического развития мелодической структуры композиции, а простая представляла собой популярный импровизационный орнамент, называемый в Италии в это время апподжиатурой⁴²¹.

Каската — Тирата

Среди орнаментальных «эффектов» в итальянской вокальной практике эпохи барокко упоминаются два схожих украшения — *casacata* и *tirata*. По своей природе они практически неразделимы.

Орнамент, который Каччини вводит под названием *cascata* (далее — каската), подразумевает быстрое нисходящее поступенное движение мелодии в интервале до септимы включительно. Принцип исполнения указанного украшения должен регулироваться смыслом текста и содержанием самого слова каската, что в переводе с итальянского означает «падение».

⁴¹⁹ Mersenne M. Harmonie universelle. Vol. 2. P. 356.

⁴²⁰ Zacconi L. Pratica di musica. P. 57

⁴²¹ Подробнее об апподжиатурах см. в параграфе 3.1. данной диссертации.

Среди возможных исполнительских вариантов Каччини отмечает: простую каскату — *cascata scempia*, двойную — *cascata doppia*, с паузой для «перехвата» дыхания, а также некоторые иные (*cascata per ricorre il fiato* — каската с использованием вдоха, *altra cascata simile* — другая простая каската). Композитор приводит примеры, показывающие, каким образом выписанные ровные восьмые в исполнении могут быть ритмически перегруппированы⁴²² (Рисунок 66).

Рисунок 66. Дж. Каччини. Вариации Каскаты в «Новой музыке» (1601/1602): верхняя строка (1) — оригинальный текст; две нижних строки (2, 3) — рекомендуемые варианты исполнения⁴²³.



Такие поступенные небольшие пассажи применялись певцами в качестве импровизационных украшений, а также нотировались композиторами в сочинениях. Являясь довольно распространенной практикой, каскаты применялись как изобразительная краска для экспрессии орнаментируемого слова.

Яркими примерами выписанных Каччини простых каскат (*scempia*) укажем мадригал “*Queste lagrim’amate*” из «Новой музыки» (1601/1602). Во второй части мадригала каскадный распев *ma* [«но»] во фразе “*ma chi mor’e*” подчеркивает смысловое противопоставление (Рисунок 67).

⁴²² Caccini G. Le nuove musiche. P. 8.

⁴²³ Современная нотация приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка: учебное пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. С. 11.

Рисунок 67. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim’amate*”



Трагический характер в этом же мадригале создает простая каската в диапазоне кварты, звучащая на первом слоге слова *morire* [«умереть»] (Рисунок 68).

Рисунок 68. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim’amate*”



Аналогичный вариант простой каскаты представлен в другом мадригале Каччини “*Vedro il mio sol*” («Вижу свое солнце»). Украшение выписано композитором на слове *mia* во фразе “*O mia luce*” [«О мой свет»] (Рисунок 69).

Рисунок 69. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Vedro il mio sol*”



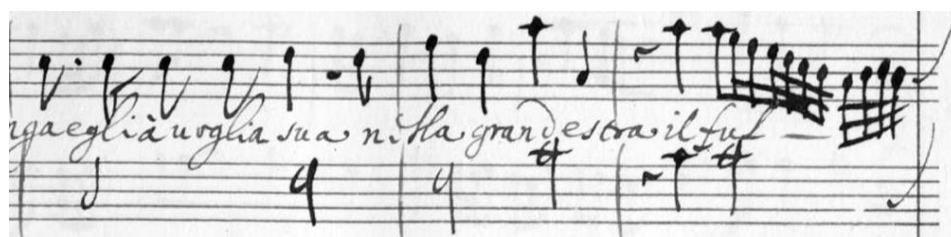
Серия двойных каскат (*doppia*) и каскат (*per ricorre il fiato*) с паузой для «перехвата» дыхания звучит на возгласе *ahi* в мадригале “*Filli, mirando il ciel*” («Филли, взирающая на небеса») как имитация выдоха (Рисунок 70).

Рисунок 70. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Filli, mirando il ciel*”



Довольно часто с целью изобразительности применяли каскаты и другие композиторы эпохи барокко. Так, Монтеверди в монологе Нептуна из пятой сцены первого акта оперы «Возвращение Улисса на родину» иллюстрирует падающую стрелу молнии на слове *il fulmine* [«молния»], запечатлев ее в виде простой каскаты (Рисунок 71).

Рисунок 71. К. Монтеверди Фрагмент монолога Нептуна из оперы «Возвращение Улисса на родину» (фрагмент рукописной партитуры)



Активную практику применения каскат в рассматриваемое время подтверждают упоминания об украшении Ф. Роньони. Показательно, что композитор указал каскату не в таблице орнаментов в начале своего трактата и не в рекомендациях по их верному использованию, а в середине своего руководства среди многочисленных примеров пассажей. Думается, тем самым музыкант представляет каскату как само собой разумеющееся, постоянно используемое украшение. Роньони практически цитирует Каччини, представляя три варианта исполнения стремительно нисходящего движения этого орнамента. Отличительно лишь то, что Роньони записывает их на тон выше примеров последнего (Рисунок 72).

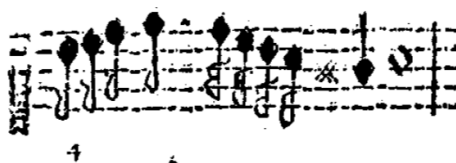
Рисунок 72. Ф. Роньони. Нотный пример Каскаты в труде *Selva de varii passaggi*



Указанный композитором второй вариант каскаты схож с третьим примером Каччини не только фигурацией, но и своим примечанием к исполнению. Так, если Каччини ставит ремарку об интонировании каскаты с «перехватом» дыхания (*“cascata per ricorre il fiato”*), то у Роньони — это рекомендация «чтобы перевести дух» (*“per repigiliar il fiato”*)⁴²⁴.

Примером простой каскаты Роньони приведем его четвертую вариацию к каденции *“Ala mi re Siponno far ancora”* (Рисунок 73).

Рисунок 73. Ф. Роньони. Фрагмент простой Каскаты каденции *“Ala mi re Siponno far ancora”*



Наряду с каскадой популярным украшением в музыке рассматриваемого времени была *tirata* (далее — тирата), которая практически тождественна своей формулой каскаде.

Тирата в переводе с итальянского языка означает «стрела». Таким образом, разницу составляет направление движения орнамента. В отличие от каскаты, тирата представляет собой гаммообразный восходящий или нисходящий пассаж между двумя звуками широкого интервала.

Более точная расшифровка термина приводится в «Гарвардском музыкальном словаре», где «тирата» описывается барочным орнаментом,

⁴²⁴ Rognoni F. *Selva de Varii Passaggi*. P. 36.

состоящим из поступенного пассажа терцового и более хода, который мог обозначаться символом . Между тем, украшение часто применялось импровизационно с целью заполнения больших интервалов⁴²⁵.

Впервые термин «тирата» указал в своем трактате Бовичелли, где пояснил, что тирата состоит из множества восьмых нот, если они в виде поступенного движения⁴²⁶. Он акцентировал внимание музыкантов на точности и чеканности исполнения каждой ноты в украшении, чтобы не возникало ощущения «заученного упражнения»⁴²⁷. Для исключения этого недостатка Бовичелли рекомендовал два способа интонирования. В первом случае для создания красивого эффекта нужно исполнить первую ноту гаммообразного мелодического движения тираты с некоторым задержанием, чем все последующие, в результате получив вместо ровного движения мелодии пунктир (*Рисунок 74 а*). Во втором способе предлагалось заменить пунктиром каждую вторую восьмую ноту украшения (*Рисунок 74 б*).

Рисунок 74. Дж. Бовичелли. Нотный пример Тираты в труде Regole Passaggi di Musica

а)



б)



⁴²⁵ Tirade [Fr.], tirata [It.] // The Harvard Dictionary of Music / ed. Don Michael Randel. 4th ed. London: Harvard University Press, 2003. P. 895.

⁴²⁶ Bovicelli G. B. Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati. P. 13.

⁴²⁷ Ibid. P. 14.

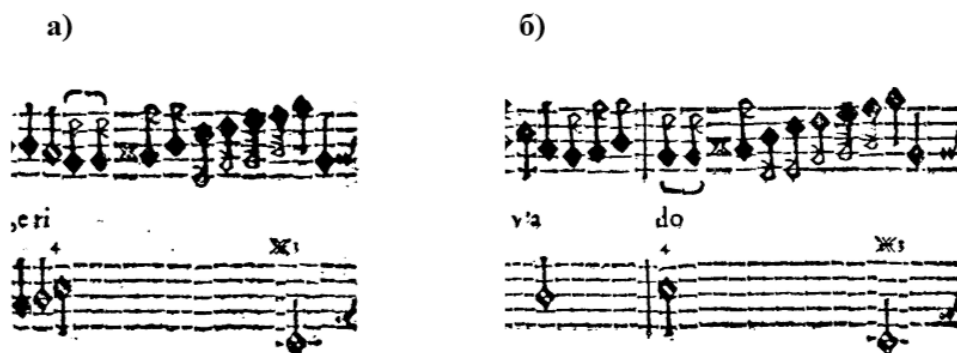
Эти два способа исполнения создают совершенно разные эффекты, которые играют важную роль в выражении экспрессии. Более того, примеры Бовичелли показывают возможности направления тираты как в нисходящем, так и в восходящем движениях.

Невзирая на распространенную практику применения этого украшения, Каччини совершенно не упоминает о нем. Однако в мадригалах и ариях композитора часто присутствует фигурация, напоминающая восходящую тирату Бовичелли. Во избежание путаницы в терминологии данных украшений далее будем называть каскадой — нисходящий пассаж, а тиратой — восходящий.

В музыке эпохи барокко эти два орнамента служили для воплощения аффекта гнева, радости и пламенной любви, выполняя выразительную функцию экспрессивного подчеркивания интонируемого текста. Они часто применялись музыкантами для иллюстрирования таких слов, как «молния», «стрела», «искра», например, в аффекте любви.

Тирата (восходящий поступенный пассаж) ярко представлена Каччини в мадригале “*Queste lagrim'amate*” («Эти любимые слезы»). В одном случае энергичный восходящий поступенный пассаж диапазоном в октаву на слове *rio* [«поток»] изображает стремительный бурлящий поток (Рисунок 75 а), в другом изящная рулада, возвышаясь к небесам, благоговейно распевает слово *vadore* [«боготворит»], требуя от певца другую, более нежную интонацию (Рисунок 75 б).

Рисунок 75. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim'amate*”



Образно в том же мадригале представлены одновременно два рассматриваемых орнамента, которые составляют единую кругообразную

фигурацию, иллюстрирующую ключевое слово *vitale* [«живой»]. Сначала в диапазоне кварты звучит каската, затем на квинту взлетает тирата (Рисунок 76).

Рисунок 76. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim’amate*”



В мадригале Каччини “*Vedro il mio sol*” («Увижу солнце мое») тирата в октаву мягко поднимается на слове *speme* [«надежда»], олицетворяя веру (Рисунок 77).

Рисунок 77. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Vedro il mio sol*”



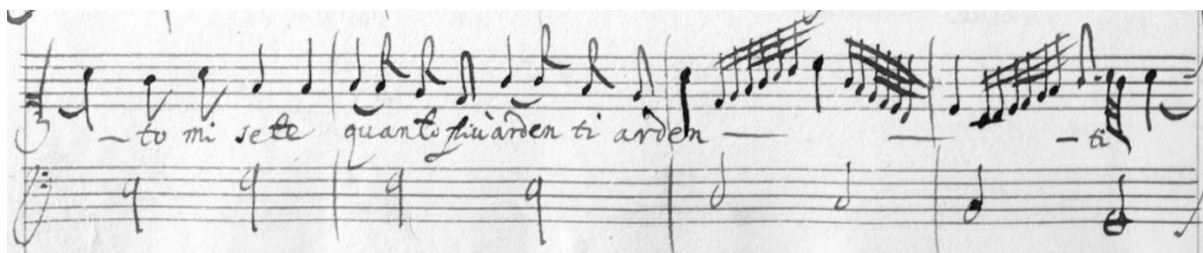
Переключки каскат и тират на восклицании *Ahi* в “*Filli, Mirando il ciel*” («Филлида, взирая на небеса») выражают волнение о будущем героя (Рисунок 78).

Рисунок 78. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Filli, mirando il ciel*”



Ланди, Фрескобальди, Монтеверди также нередко объединяли два украшения в одну фигурацию. Так, Монтеверди в пятой сцене второго акта оперы «Возвращение Улисса на родину» во фразе Пенелопы на слове *ardenti* [«пылали»] пишет сначала тирату, вслед за которой следует каската, в завершении которой ввысь вновь устремляется тирата (Рисунок 79).

Рисунок 79. К. Монтеверди. Пятая сцена второго акта оперы «Возвращение Улисса на родину» (фрагмент рукописной партитуры)



Все эти примеры наглядно демонстрируют выразительные и изобразительные свойства рассматриваемых «эффектов», которые очень ценили музыканты XVII века. Перед певцами возникала задача нахождения разных интонационных красок в голосе.

Популярность указанных двух украшений совершенно не отразилась на выработке единой их терминологии. Подобно другим орнаментам раннего барокко, порой подразумевая одни и те же фигуры, музыканты по-разному их называли. Так, Преториус, будучи последователем Каччини, не использовал термин «каскада», а, подобно Бовичелли, указывал правила исполнения «тираты», которая может стремительно исполняться в обоих направлениях мелодического движения, причем и с небольшой задержкой первого тона. Особое внимание Преториус уделял смысловому содержанию самого орнамента, который восходит к изобразительному значению слова «стрела».

К середине XVII века Хербст в трактовке данного орнамента полностью цитирует Преториуса, размещая в своей работе аналогичный пример исполнения тираты. Немецкие музыканты второй половины XVII столетия (Бернгард, 1650; Милиус, 1686), освещающие итальянскую манеру пения, вторят своим ранним коллегам и подчеркивают важность четкого и точного звучания всех нот украшения для лучшего эффекта и изящного исполнения.

Популярность исполнения тират и каскат в XVIII веке остается неизменной. При этом Този совершенно не упоминает ни об одном из рассматриваемых украшений, в то время как Манчини указывает подобную по формуле фигуру,

называя ее *volatina* (далее — волатина)⁴²⁸. По Манчини, это украшение может быть восходящим и нисходящим, простым (диапазоном в пределах октавы) и двойным (диапазоном более октавы), а также включающим хроматизмы⁴²⁹ (Рисунок 80 а, б, в). Сам Манчини, характеризуя пение Антонио Пази, указывал, что тирата — это та же волатина⁴³⁰.

Рисунок 80. Дж. Манчини. Примеры Волатины в труде *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*

а) простая волатина



б) двойная волатина



в) волатина с хроматизмами



В первой половине XVIII века в фундаментальных музыкальных энциклопедиях Себастьяна де Броссара⁴³¹ и Иоганна Готфрида Вальтера⁴³²

⁴²⁸ В начале XIX века вокальные педагоги (Корри, Кривелли) в своих руководствах приводили примеры гаммообразных упражнений, именуя их *volatina* или сокращенно *volata*. Рассматривая колоратуру в эпоху барокко и последующие столетия, важно понимать совершенно разные ее свойства. Вокальные мастера XIX века указывали различного рода продолжительные рулады в качестве дидактических упражнений для выработки подвижности голоса, но вовсе не как отдельные орнаменты, необходимые для выразительного пения.

⁴²⁹ Mancini G. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. P 151-152.

⁴³⁰ Mancini J. B. *Réflexions pratiques sur le chant figure*. Traduites sur la troisième édition italienne. Traduction de M. de Rayneval d'après une note manuscrite. Paris: chez Du Pont, 1795. P. 22.

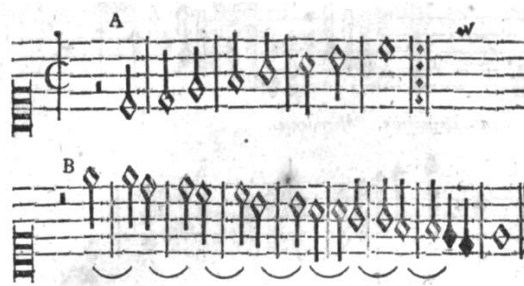
⁴³¹ Brossard S. *Dictionnaire de musique*. Paris: Christophe Ballard, 1703. P. 56.

⁴³² Walter J. G. *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek*. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732. S. 310.

итальянская тирата описывается как украшение, состоящее из последовательности множественного числа равнозначных нот как при восходящем, так и при нисходящем направлении. В отличие от практики предыдущего столетия, музыканты-энциклопедисты допускают указанное украшение также в медленном движении. Иллюстрации двух видов медленного орнамента — *Tirate di Semiminime* и *Tirate di legature* — приводит Броссар (Рисунок 81).

Маттесон рассматривает тирату как музыкально-риторическую фигуру, с которой связывает определенные образные представления, основанные на значении самого слова «тирата».

Рисунок 81. С. Де Броссар. Нотный пример Тираты в труде *Dictionnaire de musique*



Объясняя ее как «стремительный взлет стрелы» или «быстрое падение», он в сорок четвертом параграфе третьей основной части «Об искусстве изящно петь и играть» своего «Совершенного капельмейстера» (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) возражает против мнения Броссара о том, что этот орнамент может быть медленным⁴³³. И все же в 1756 году Л. Моцарт снова заявляет о существовании быстрых и медленных, восходящих и нисходящих тират⁴³⁴.

Современный исследователь Дагмар Глюксам делает справедливый и точный вывод о том, что в соответствии с имитационной природой тираты ее продолжительность, мелодическая направленность и частота применения имеют

⁴³³ Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. S. 117.

⁴³⁴ Mozart L. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. P. 253.

скрытое символическое значение⁴³⁵. Интенсивность эмоционального воздействия украшения зависит от его направления и продолжительности. В этом контексте именно продолжительность звучания украшения приобретает особую важность, поскольку чем длиннее тирата, тем интенсивнее становится движение⁴³⁶. Таким образом, скорость воспроизведения тираты зависит от аффекта композиции, от того, в каком темпе она написана.

В XVIII веке в ариях Генделя широко представлены каскаты, ярко репрезентирующие аффект. Например, в арии Аэция “*Guardo pria se in questa fronte*” из третьего акта одноименной оперы Генделя серия октавных каскат на словах *non pieta* («без жалости») должна исполняться без суеты, подчеркивая значение интонируемого текста (Рисунок 82).

Рисунок 82. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Аэция из одноименной оперы, тт. 45-48



Серия стремительных каскат на слове *fulminate* («поразите») в арии Далинды “*Neghittosi or voi che fate?*” из третьего акта оперы «Ариодант» Генделя имитирует стрелы молний, усиливая репрезентацию аффекта гнева (Рисунок 83).

Рисунок 83. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Далинды из оперы «Ариодант», тт. 78-83



Призывом к борьбе изливается серия восходящих тират на слове *combattendo* [«бороться»] в арии Роберто “*Timor e speme van combattendo*” («Страх

⁴³⁵ Glüxam D. „Aus der Seele muss man spielen...“. Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Interpretation. Wien: Hollitzer. 2020. S. 421.

⁴³⁶ Ibid. S. 423.

и надежда борются») из оперы «Гризельда» Бонончини. Экспрессию нарастающего гнева усиливает поочередно увеличивающаяся по диапазону тирата: от квинты до октавы (*Рисунок 84*).

Рисунок 84. А. Бонончини. Фрагмент арии Роберто из оперы «Гризельда», тт. 6-10



Аналогичная серия тират в той же арии подчеркивает терзания сомневающегося сердца (*Рисунок 85*).

Рисунок 85. А. Бонончини. Фрагмент арии Роберто из оперы «Гризельда», тт. 16-19



Природа каскат и тират диктует важность их исполнения с изяществом и вкусом. Скорость интонирования регламентирует аффект сочинения. Так, в умеренном движении указанные украшения обеспечат композиции грацию и утонченность, а в более быстром будут способствовать созданию яркости и живописности.

Выразительность исполнения «новой музыки» XVII века требовала более гибкого подхода к вопросу колорирования музыки. Наряду с рекомендациями старинных мастеров «петь как написано» в итальянской певческой традиции XVII века было допустимо применение мелких украшений, названных Каччини «эффектами». Эти орнаментальные «эффекты» могли быть как нотированными, так и самостоятельно включенными солистами в интерпретации исполняемых

сочинений. При этом украшения следовало интонировать соответствующим содержанию текста и аффекту способом, используя определенные выразительные интонации голоса, аналогичные ораторскому искусству.

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. Возникла 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. ОРНАМЕНТИКА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

К началу XVIII века техническое и артистическое мастерство музыкантов — как инструменталистов, так и певцов — достигло вершин исполнительского искусства. Импровизационные украшения стали общепринятой и даже обязательной нормой. Более того, их отсутствие расценивалось как признак невысокого профессионализма⁴³⁷.

По этому поводу Този отмечал, что многие певцы записывают свои украшения. Однако для того, чтобы стать лучшим, не нужно этому следовать, поскольку, привыкнув к подготовленным вариантам, они не будут обладать воображением и останутся в плену своей памяти⁴³⁸.

Орнаментика находилась не только в прямой зависимости от мастерства певца, но и играла ключевую роль в репрезентации аффекта сочинения.

Как мы отмечали в нашей кандидатской диссертации⁴³⁹, композиторы того времени создавали свои сочинения с учетом особенностей вокальной техники конкретных исполнителей. Певцы эпохи барокко должны были обладать полной технической свободой, мастерством кантилены и виртуозностью, чтобы точно интерпретировать любые виды орнаментики в подчеркивании различных аффектов своих персонажей. Об орнаментальном стиле их исполнения можно судить не только на основании свидетельств современников, но и по написанным для них вокальным партиям, которые полностью отражали богатство каскадной техники и мелизматических фигураций.

Изучение оригинальных вариаций импровизаций солистов эпохи барокко, выявление их принципов орнаментирования арий, а также приемов колорирования музыки самими композиторами приблизит современных

⁴³⁷ Круглова Е. В. Произвольная орнаментика певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное исполнительство // Старинная музыка. 2021. № 4. С. 10.

⁴³⁸ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni ... P. 117.

⁴³⁹ Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 41-42.

музыкантов, исполнителей старинной музыки к пониманию практического применения разных видов орнаментации в контексте исторически обоснованного исполнения.

§ 3.1. Вокальные украшения и аффект⁴⁴⁰

В начале XVIII века наряду с кантиленным пением, наполненным большей патетикой и выразительностью, преобладала виртуозная техника⁴⁴¹. 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. Это привело к созданию на основе поэтического образа специфической музыкальной выразительности — или к музыкальной типизации аффекта⁴⁴². Сложившаяся практика опередила устаревшую теорию, потребовав не просто перечня аффектов, а понимания того, как их передавать в музыке. Преодоление прежних условностей привело к внутренней дифференциации аффекта: теперь он раскрывался не как нечто статичное, а через череду взаимосвязанных и развивающихся эмоциональных состояний.

⁴⁴⁰ В данном параграфе использованы материалы статей: Круглова Е.В. Выразительные свойства украшений в вокальной музыке первой половины XVIII века // Человек и культура. 2023. № 6. С. 76-84. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.6.69245>; Ее же. *Messa di voce*: историко-теоретические аспекты развития вокального орнамента // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 74-84. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2023.2.073-084>.

⁴⁴¹ В задачи данного параграфа не входит подробное изучение орнаментов, относящихся к «значительным» манерам (французской школе). Ограничимся лишь рассмотрением основных украшений 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.

⁴⁴² Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра: дис. ... д-ра иск. С. 117.

Как указывают Луцкер и Сусидко, «изысканным предаркадским пасторалям аффектация была принципиально чужда. <...> Только начиная с героической венецианской оперы 1700-х годов, можно говорить об аффекте в арии. Комплекс эмоциональных состояний остается здесь достаточно обширным, однако, во-первых, уходит избыточное разнообразие, характерное для трагикомедии <...> и, во-вторых, уровень музыкальной обобщенности консолидации выразительных средств становится гораздо более высоким, а тонус интонирования — патетичным, напористым и даже декларативным»⁴⁴³. Этот тезис мы упоминали в нашей кандидатской диссертации. Следствием этого стало формирование новой традиции мелодического орнаментирования, связанной с эмоциональной передачей состояния исполняемого героя. Доминирующая в XVII веке связь с риторикой и свойственными ей приемами ослабляется. Вокальные украшения теперь служат не только для изображения слова, но и создают большую эмоциональную приподнятость, приобретая важнейшее эстетическое и смысловое значение⁴⁴⁴. На огромное значение обширной области украшений указывает Ф. Нейман: «Орнаментика в музыке барокко — это нечто большее, чем поверхностный блеск, это один из основополагающих элементов стиля»⁴⁴⁵. Д. Глюксам определяет роль орнамента как неизменного источника лучшего понимания барочной музыки, основанной на аффектах⁴⁴⁶.

В вокальном исполнительстве рассматриваемого времени можно отметить преобладание преимущественно четырех главных аффектов (любви, радости, печали и гнева) с их эмоциональными градациями. Это подчеркивал И. А. Шайбе в своем труде «Критическая музыка» (*Der critische Musicus*, 1740). По его мнению, в опере отражается постоянная смена душевных переживаний и страстей, которые

⁴⁴³ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. С. 288-289.

⁴⁴⁴ Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра: автореферат ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2000. С. 19.

⁴⁴⁵ Цит. по: Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music... P. 576.

⁴⁴⁶ Glüxam D. „Aus der Seele muss man spielen“ Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Interpretation. S. 29.

меняются в зависимости от обстоятельств, поэтому они не могут исполняться всегда одинаково⁴⁴⁷.

В свою очередь, И. И. Кванц указывал на важность передачи того или иного аффекта, отмечая, что «хорошее исполнение должно быть выразительным и соответствовать определенной страсти. <...> Руководствуясь этим, следует подбирать украшения, с помощью которых исполнитель стремится усилить впечатление от арии или простой мелодии. Эти украшения, выписанные или свободные, не должны противоречить аффекту основной мелодии»⁴⁴⁸.

Для рассмотрения вопроса о связи украшений и аффекта важными видятся трактаты XVIII века: П. Ф. Този (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723), Ф. Джеминиани (*A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749; *The Art of Playing on the Violin*, op. 9, 1751), И. И. Кванца (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), К. Ф. Э. Баха (*Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen*, 1753), И. Ф. Агриколы (*Anleitung zur Singekunst*, 1757), Д. Тартини (*Regole per arrivare a saper ben suonar il violino*, ок. 1750) и его же французский перевод (*Traité des Agrémens de la Musique*, 1771), Дж. Манчини (*Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, 1776).

В ариях начала XVIII века усиливаются энергичность и патетика выражения. Virtuозность становится широко распространенной, охватывая как героические, так и лирические арии, и проявляется как в вокальных, так и в оркестровых партиях. Неслучайно, согласно характеристике И. Г. Вальтера, представленной в первой немецкой музыкальной энциклопедии «Музыкальный лексикон...» (*Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, 1732), именно «патетическая музыка — как трогающая и возбуждающая аффект» содержала в себе основную идею искусства эпохи барокко⁴⁴⁹.

В таких условиях от певца требовалось мастерство в использовании всего арсенала технических приемов — от безупречной ровности кантиленного звука до

⁴⁴⁷ Scheibe J. A. Der critische Musicus. Vol. 2. S. 14.

⁴⁴⁸ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 107.

⁴⁴⁹ Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalisch Bibliothec. S. 434.

колоратурной беглости, которые рассматривались как художественное средство выразительности в драматических, кульминационных фрагментах оперы для выявления эмоционального состояния героя. Виртуозное искусство солиста решало важную задачу усиления выразительности для возбуждения в слушателях различных аффектов.

Учитывая природное дарование и технические возможности конкретных певцов, композиторы сочиняли для них арии, а те дополняли их своими импровизациями, в результате чего автор и исполнитель становились сотворцами. Все более конкретизировалась сфера применения орнаментации; увеличивалось количество мелизмов, выписанных обычной нотацией либо символами. Старинные мастера точно определяли критерии «хорошего исполнения». Вокальный педагог и музыкальный критик Генрих Фердинанд Манштейн, посвящая свой трактат «Системе великой певческой школы Бернакки из Болоньи» (*Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*, 1845), не случайно отметил, что «в старой школе звукоизвлечение и колоратура были неразделимы. Певец обладал способностью трогать сердца посредством неограниченного контроля, который он осуществлял над огромной массой звуков. С другой стороны, он также обладал способностью удивлять большой подвижностью своего голоса. Но это никогда не было продиктовано лишь желанием временного одобрения несведущей толпы, а определялось законами большого вкуса»⁴⁵⁰.

В середине XVIII века К. Ф. Э. Бах пишет, что хорошее исполнение «сразу распознается, когда все ноты с украшениями звучат вовремя, с соответствующей силой и наполнением, в соответствии с истинным содержанием произведения»⁴⁵¹. И далее он указывает на взаимосвязь аффекта и орнамента: «Украшения следует исполнять с силой и ритмической организацией, в соответствии с аффектом»⁴⁵².

Подобное суждение можно обнаружить и у органиста, учителя пения, переводчика авторитетнейшего трактата П. Ф. Този на немецкий язык

⁴⁵⁰ Mannstein H. F. *Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Système de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne*. Dresden, Leipzig: Chez Arnold, Libraire, 1845. S. 53

⁴⁵¹ Bach C. Ph. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: in Verlegung des Auctoris, 1753. S. 117.

⁴⁵² Ibid. S. 120.

И. Ф. Агриколы, который соотносит хорошее исполнение с пением предписанных «по секрету» точно, чисто и в соответствии с требованием аффекта, украшений⁴⁵³.

Важными позициями в исполнительстве рассматриваемого времени становятся вопросы количества употребления украшений. Старинные мастера первой половины XVIII века, как и музыканты предыдущего столетия, практически во всех своих наставлениях, во избежание неоправданно обильного применения украшений, приводящего к вычурности исполнения, говорят о необходимости руководствоваться чувством меры и вкуса.

Способность мыслить и быть разумным — требование к музыкантам эпохи барокко. Не случайно Агрикола, указывая на сдержанное употребление орнаментики, совершенно ясно формулирует мысль о важности «довериться чувству исполнителя или композитора», не оскорбляя хорошего вкуса, «чтобы исполнитель в наименьшей степени подвергался опасности поступить вопреки замыслу композитора»⁴⁵⁴.

Шайбе предостерегает исполнителей от чрезмерного воображения, призывая их к разумному мышлению. Исполнителю, по его мнению, важно обладать богатым воображением и рациональным мышлением, потому что «даже в выражении самых сильных аффектов можно зайти слишком далеко и стать посмешищем»⁴⁵⁵.

В качестве еще одного из аргументов приведем слова Ф. В. Марпурга. Отводя большую роль «чувству меры» в использовании украшений, он пишет: «Музыкант, который на каждой ноте делает трели, напоминает мне жеманную красавицу, которая на каждом слове делает книксен»⁴⁵⁶. Таким образом, выбор украшений и способ их исполнения должны были основываться на понимании музыки и исполняться так, чтобы отражать аффект, который она выражает. Это становится важнейшим требованием музыкантов рассматриваемого времени. Примечательно по этому поводу замечание К. Ф. Э. Баха: «Множество аффектов,

⁴⁵³ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 67.

⁴⁵⁴ Там же. С. 80.

⁴⁵⁵ Scheibe J. A. Der critische Musicus. Vol. 1. S. 75.

⁴⁵⁶ Marpurg F. W. Anleitung zum Clavierspielen. Berlin: Haude und Spener, 1755. S. 43.

возбуждаемых музыкой, показывает, что совершенный музыкант должен иметь особенное дарование и хорошо им пользоваться, чтобы больше влиять на своих слушателей...»⁴⁵⁷. Выдающийся итальянский скрипач Ф. Джеминиани, словно обобщая идеи коллег, открывает свой трактат словами: «Цель музыки не только услаждать слух, но и выражать чувства, возбуждать воображение, воздействовать на разум и управлять страстями»⁴⁵⁸.

В вокальном исполнительстве в первой половине XVIII века особое значение приобретает выразительное «согретое» пение. Неслучайно П. Ф. Този постоянно напоминает о важности «пения от сердца» (*“cantare al cuore”*)⁴⁵⁹. Его мысль продолжает певец-кастрат и учитель пения Дж. Манчини, используя в своем трактате аналогичное выражение⁴⁶⁰.

Огромное значение выразительного исполнительства, воплощающего различные аффекты, подтверждает определение термина «экспрессия», которое Ж.-Ж. Руссо описывает в своем музыкальном словаре: «Экспрессия — это качество, с помощью которого музыкант остро и энергично выражает все идеи, которые он должен передать, и все чувства, которые он должен выразить. Здесь едины экспрессия композиции и исполнения. Именно эта совокупность приводит к наиболее значительному и приятному музыкальному аффекту»⁴⁶¹.

В утверждении значения художественно-выразительной стороны исполнения украшений существенную роль сыграл И. И. Кванц. Его рекомендации обращают внимание исполнителей, в том числе певцов, на важность применения украшений с целью верного воспроизведения аффектов сочинения. Так, в VIII главе под названием «О форшлагах и прочих подобных украшениях» своего трактата он отмечает, что «украшения могут улучшить пьесу, где это требуется, и совершенно испортить ее при неправильном их использовании. Те, кто желают демонстрировать хороший вкус, но не обладают

⁴⁵⁷ Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen. S. 123.

⁴⁵⁸ Geminiani F. The Art of Playing on the Violin. Op. 9. London: Self-published, 1751. P. 2.

⁴⁵⁹ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 70.

⁴⁶⁰ Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. P. 94.

⁴⁶¹ Rousseau J. Dictionnaire de musique. Bruxelles: de Boubiers, 1766. P. 205.

оним, первыми впадают в заблуждение. По причине недостатка чувственности они не в состоянии справиться с простой мелодией. Им попросту докучает благородная простота. <...> Небольшие украшения следует использовать как специи в пище. Опираясь на основной аффект, (исполнитель) сохранит умеренность и никогда не превратит одну страсть в другую»⁴⁶². Таким образом, сущность орнамента способствовала выражению определенного душевного состояния. По словам К. Ф. Э. Баха, украшения «помогают раскрыть содержание произведения; печальное оно или радостное. <...> Они дают значительную часть материала для создания композиции, поскольку без них хорошее пение будет пустым и однообразным, а самое понятное содержание всегда будет казаться неясным»⁴⁶³. Следовательно, орнамент должен быть полностью подчинен выражению аффекта.

Существенный вклад в понимание выразительности украшений итальянской традиции сделал величайший скрипач-виртуоз XVIII века Дж. Тартини. Акцентируя внимание как инструменталистов, так и певцов на исполнении орнаментации своего времени, он открывает свой трактат (*Traité des Agréments de la Musique*, 1771)⁴⁶⁴ эпиграфом: «Включая исполнение апподжиатуры, ее значение и место применения, а также разнообразных трелей и мордентов, способы использования естественных орнаментов, бесконечных витиеватых орнаментов, способы сочинения каденций»⁴⁶⁵.

Тартини был противником орнаментирования как чисто декоративного приема, не связанного с внутренней природой самой музыки. Сосредоточившись на развитии виртуозного искусства, большое внимание он уделял глубине

⁴⁶² Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 83

⁴⁶³ Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen. S. 51.

⁴⁶⁴ Трактат Дж. Тартини об украшениях — это первый труд, полностью посвященный вопросам исполнения орнаментации в итальянской манере. Точной даты его написания, не установлено. По предположениям исследователей, она могла варьироваться в пределах 50-х годов XVIII века. Любопытно, что этот труд, подготовленный Тартини в Италии, так и не был опубликован в указанной стране. Венецианская рукопись трактата была тщательно переписана и привезена в Париж учеником Тартини, ведущим римским скрипачом Джованни Франческо Николаи. В 1771 году там же трактат был впервые переведен на французский язык и опубликован композитором, виртуозом Пьером Дени.

⁴⁶⁵ Tartini G. Traité des Agréments de la Musique. Fr. Tr. Pierre Denis. Paris: A Paris chez l'auteur rue Monmartre la porte cochere vis a vis la rue Nôtre Dame de Victoire à coté le peruquier. Et aux adresses ordinaires, 1771. P. 1.

выражения человеческих чувств. Выбор украшений, их количество и характер исполнения он соотносил прежде всего с содержанием музыки. Здесь стоит отметить, что традиция к репрезентации аффекта сочинения прослеживается до конца XVIII века. Свидетельством тому являются слова Д. Г. Тюрка из его «Клавирной школы» (*Clavierschule*, 1789): «Высшая цель музыки может быть достигнута только тогда, когда музыкант проникает в аффект сочинения и передает свои чувства посредством экспрессии тонов»⁴⁶⁶.

В стремлении к воплощению аффекта исполнители нередко прямолинейно связывали выбор определенного мелизма с конкретным аффектом. Этим обусловлено закрепление за той или иной страстью исторически сформировавшегося способа его исполнения с применением характерного орнамента. Кванц писал по этому поводу: «Поскольку цель музыки — то возбуждать, то вновь успокаивать различные чувства, возникает необходимость подобных украшений в естественной, простой мелодии»⁴⁶⁷. И все же даже при таком внимании к взаимосвязи между украшениями и аффектами в исполнительстве учеными-практиками в эпоху барокко так и не выработалось единой системы, в которой бы определялась принадлежность конкретного украшения к тому или иному аффекту. Важными остаются отдельные указания самих мастеров прошлого.

Музыканты рассматриваемого времени осознавали важность эстетической функции украшений, подразумевающей не столько техническую оснащенность в музицировании, сколько применение их в соответствии с характером, аффектом произведения.

Трель

О том, что трель занимала почетное место в вокально-техническом арсенале певца эпохи барокко, становится очевидно, если обратить внимание всего лишь

⁴⁶⁶ Türk D. G. *Klavierschule*. S. 347.

⁴⁶⁷ Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. S. 81.

на восторженные описания Този, Кванца, Манчини, Манштейна относительно этого украшения. «О трель, опора, украшение и жизнь пения!» — восклицал Манчини⁴⁶⁸.

Трель в музыкальном искусстве барокко считалась необходимой принадлежностью профессионального певца. Умение же исполнять ее — это показатель уровня технического мастерства солиста. Без нее не мыслились всевозможные каденции и колоратурные пассажи. Заявления Този по этому поводу были весьма категоричны: «Певцам необходимо владеть трелью. Охваченные внезапной рассеянностью или забывшись, они не смогут скрыть от публики бедность своего искусства, если только трель не поможет им. <...> Не владеющий трелью никогда не станет великим певцом»⁴⁶⁹. Подобную мысль четко высказывал Кванц. Отмечая украшение как незаменимое в исполнении, он считал исполнителей, владеющих трелью, обладателями хорошего вкуса, а в противном случае относил их к несовершенным солистам⁴⁷⁰. Манштейн, обобщая, писал: «Трель — настолько эффективное, но и настолько сложное вокальное украшение, что любой певец, не владеющий ею в совершенстве, считается любителем»⁴⁷¹.

В контексте широкой популярности трели в XVIII веке не случайными становятся ее восемь видов, которые Този, а вслед за ним и Манчини рассмотрели в отдельной главе своих трактатов. Важно заметить, что оба музыканта называют данный орнамент старым итальянским термином «трилло»⁴⁷². Между тем если в XVII веке трель, как отмечалось в параграфе 2.3. второй главы, называемая Каччини «трилло» была репетиционной, то в XVIII столетии главные позиции в исполнительстве заняла осцилляционная трель.

⁴⁶⁸ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 128.

⁴⁶⁹ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 24-25. См. также Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 49.

⁴⁷⁰ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 83.

⁴⁷¹ Mannstein H. F. Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. S. 53

⁴⁷² В переводе трактата Този на немецкий язык, Агрикола, как и другие немецкие музыканты его времени, в обозначении данного украшения использует слово *Triller*.

Основным видом трели, из которого возникли все ее последующие виды, Този называет «большую трель» (*Trillo maggiore*), под которой он понимает чередование двух соседних тонов, один из которых является главным, а другой, находящийся на тон выше, вспомогательным⁴⁷³. Аналогичный вариант трели, с разницей в чередовании звуков на большой полутон, он определяет как «малая трель» (*Trillo minore*). Този предупреждает, что она труднее для исполнения и требует соблюдения точного ритма и верного интонирования, иначе «если этим пренебречь, такая небрежная трель станет привычкой и может быть отнесена к невнимательному слуху»⁴⁷⁴. Между тем Този убежден в том, что, освоив эти два вида украшения, певец с легкостью исполнит другую трель — «полутрель» (*Mezzotrillo*), продолжительность интонирования которой определяется ее названием⁴⁷⁵. Важным для нас становятся его указания на связь данного вида украшения с аффектом. «Если исполнить ее [полутрель. — *E. K.*] чуть быстрее и добавив немного блеска, она окажется более приятной в веселых ариях, нежели патетических», — пишет Този⁴⁷⁶.

Следующие два вида трели — восходящая (*cresciuto*) и нисходящая (*calato*), при которых голос легко трелируя от ноты к ноте, соответственно, либо поднимается, либо опускается. Този тем не менее отрицает такой вид трели, характеризуя его как старомодный: «Эти две трели, с тех пор как появился настоящий хороший вкус, больше не в моде»⁴⁷⁷. Вероятно, его слова можно объяснить тем, что в своих наставлениях он опирался на «старый» стиль пения, когда украшения использовались певцами более сдержанно. Однако в практике пения XVIII века подобные трели были весьма популярными, особенно в бравурных ариях. К примеру, Фаринелли очень любил данный орнаментальный

⁴⁷³ Tosi P. F. *Opinioni de'cantori antichi e moderni...* P. 25.

⁴⁷⁴ Ibid. P. 26.

⁴⁷⁵ В 1753 году К. Ф. Э. Бах в своем трактате вводит термин *Pralltriller*, обозначая аналогичную Този короткую трель или полутрель. Музыканты того времени охотно применяли новый термин в своих руководствах. Агрикола (1757) в пояснениях *Mezzotrillo* Този также не обходит стороной термин *Pralltriller*, ссылаясь на практику исполнения инструменталистов [Agricola J. F. *Anleitung zur Singkunst*. P. 99-100].

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Tosi P. F. *Opinioni de'cantori antichi e moderni...* P. 27.

прием. Серия подобных трелей из сохранившихся вариаций виртуоза к арии Р. Броски “*Son qual Nave*” — яркий тому пример (*Рисунок 1*).

Агрикола, анализируя трели Този, высказывает противоположное ему мнение о популярности такого вида орнамента и совершенно логично называет его «цепочкой трелей» (*Catena di trilli*). «Эта [трель. — *Е. К.*] используется до сих пор и не производит плохого эффекта, особенно когда каждая восходящая трель имеет точный нахшлаг. В большей мере, однако, эта цепочка трелей выписана самим композитором», — сообщает Агрикола⁴⁷⁸.

Рисунок 1. Р. Броски. Фрагмент начала заключительной каденции Фаринелли к арии “*Son qual Nave*” из оперы «Артаксеркс»⁴⁷⁹



Манчини подчеркивает важность указанных видов трели Този и предупреждает певцов о сложности вокализации: «Певцу необходимо обладать искусством удерживать и контролировать дыхание, чтобы не прерывать гамму ни при восходящем, ни при нисходящем движении, а также переходить от одной трели к другой с такой чистотой и точностью, чтобы сам голос не претерпевал никаких других изменений»⁴⁸⁰.

Шестой вид трели Този определяет как «медленную трель» (*Trillo lento*), представляющую «аффектированное тремоло, постепенно соединенное с первой или второй трелью». По сути — это применяемая в XVII веке сложная форма трели: репетиционная и осцилляционная трели, звучащие подряд. Эта трель, по

⁴⁷⁸ Agricola J. F. Anleitung zur Singkunst. P. 100.

⁴⁷⁹ Schmitz H. P. Die Kunst der Verzierung im 18. Jh. S. 90.

⁴⁸⁰ Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. P. 113.

словам Този, «сама по себе несет достоинство в своем названии»⁴⁸¹, а следовательно, может применяться в аффекте любви.

Заключительные виды трели Този определяет как «удвоенную трель» (*Trillo raddoppiato*) и «трель – мордент» (*Trillo mordente*). Первую, если она исполнена идеально, учитель характеризует как самую красивую из всех трелей. Манчини же считает ее одной из самых сложных и уделяет ей больше внимания, подробно останавливаясь на вокальной тренировке и контроле дыхания, необходимых для достижения совершенства исполнения. И, наконец, «трель – мордент». По словам Този, певец, включивший такую трель в свои пассажи, будет иметь большее преимущество, поскольку по своей природе она «обладает даром пламенно украшать песню»⁴⁸².

Исполнение трелей требовало от певца вдумчивого отношения. Выдающийся музыкант XVIII столетия — композитор, критик, теоретик и лексикограф Иоганн Маттезон — по этому поводу замечает, что хорошая трель украшает мелодию, но ее избыток вызывает пренебрежение⁴⁸³. Высоко отзываясь о значении рассматриваемого украшения в пении, Манчини также с осторожностью подходит к применению трели, наставляя учеников после освоения технических элементов разумно использовать ее.

По техническим параметрам совершенная трель должна быть ровной, чеканной, легкой и не слишком быстрой (Този)⁴⁸⁴. Подобное требование предъявляли к исполнению многие мастера того времени. Кванц, подобно Този, пояснял, что красивая трель воспроизводится равномерно, чеканно, с умеренной скоростью⁴⁸⁵. К. Ф. Э. Бах, определяя трель самым сложным украшением, в отличие от своих коллег, утверждал, что она должна быть не только ровной, но и быстрой. Тем не менее медленную трель он не отрицал, назидая, что «в печальных пьесах она может быть несколько медленнее по темпу, однако в

⁴⁸¹ Tosi P. F. *Opinioni de'cantori antichi e moderni...* P. 27.

⁴⁸² Ibid. P. 27–28.

⁴⁸³ Цит. по: Linde H.-M. *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*. Mainz: Schott, 1958. S. 7.

⁴⁸⁴ Tosi P. F. *Opinioni de'cantori antichi e moderni...* P. 25.

⁴⁸⁵ Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. S. 84.

остальных случаях быстрая трель значительно возвышает мысль»⁴⁸⁶. Таким образом, К. Ф. Э. Бах акцентировал роль рассматриваемого украшения в репрезентации различных аффектов.

В попытках разрешения вопросов исполнения трели учителя пения указывали на физиологию ее возникновения, в частности описывая как результат координации колебательных движений гортани и дыхания. В этой связи показательными представляются слова Манчини, на которые мы уже ссылались в нашей кандидатской диссертации⁴⁸⁷. Отмечая типичные недостатки в исполнении трели, он достаточно четко обозначал методические средства для ее освоения: «Среди пороков трели, существуют “козлиная” и “лошадиная” трель. Первая так называется потому, что она звучит как бляение козы, а вторая — как ржание лошади. <...>. Они встречаются у капризных и ленивых учеников, не признающих непреложного правила исполнять трель, поддерживая дыхание и в то же время оставляя горло свободным и расслабленным»⁴⁸⁸. И далее: «Это украшение певческого искусства требует не только точного исполнения, но и идеальной меры»⁴⁸⁹. Слова Манчини указывают, что для художественного исполнения, градация скорости трели зависит главным образом от аффекта произведения. В этом контексте звучат рекомендации Кванца: «Не все трели следует играть с одинаковой скоростью. Исполнителю нужно приспособливаться к помещению, где предстоит играть, а также к самой задаче. В большом помещении с сильной реверберацией, во избежание звуковой грязи, предпочтительнее медленная трель, нежели быстрая. <...> Но, в маленькой комнате, где слушатели находятся близко, быстрая трель будет лучше, чем длинная, медленная. Важно уметь различать исполняемые пьесы (по их характеру), чтобы не путать одну с другой, как это делают многие. В грустных пьесах следует исполнять трель медленнее, в веселых — быстрее»⁴⁹⁰. Любопытно,

⁴⁸⁶ Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen. S. 72.

⁴⁸⁷ Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 49-50.

⁴⁸⁸ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 137.

⁴⁸⁹ Ibid. P. 137-138.

⁴⁹⁰ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 83-84.

что, отмечая значение трели в исполнении для создания большей яркости, музыкант не исключает ее использование в воплощении печальных аффектов, а лишь упоминает об ограничении ввода, тогда как Този отмечает применение пассажей и трелей в подобных страстях ошибкой. Манчини не был столь категоричен. «Пение без трели, — пишет он, — можно услышать только в медленных и нудных всхлипываниях церковников, стремящихся во что бы то ни стало выбить слезу у кающегося грешника»⁴⁹¹. Однако, замечая, что в аффекте печали украшения неуместны, он тут же восхваляет музыкантов, которые «находят место, когда слова и музыка требуют (исполнения) трелей, а не апподжиатуры»⁴⁹². Это еще один аргумент, подтверждающий значительную связь рассматриваемого орнамента с аффектом арии.

Прогрессивные взгляды Тартини на исполнение украшений проясняют зависимость воплощения аффекта сочинения от различных способов исполнения трелей. «Медленная трель, — пишет он, — (применяется) в серьезных, патетических и меланхолических пьесах, мелодичная — в сдержанно веселых, а быстрая — в оживленных, подвижных (композициях)»⁴⁹³. В этой связи уместны описания современного исследователя Роберта Тофта, который, ссылаясь на Ричарда Бэкона (1824), подчеркивает, что исполнители рассматриваемого времени использовали в пассажах печали и любви всего несколько медленных трелей, но, увеличивая силу и скорость этих украшений, могли применять их к любому оттенку страсти⁴⁹⁴.

По этому поводу еще в середине XVIII века замечательными видятся наставления Ф. Джеминиани. В своем «Трактате о хорошем вкусе в музыкальном искусстве» (*A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749), подразделяя трель на «простую» и «с завершением», он закрепляет за ней разные свойства и

⁴⁹¹ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 129. Пер. Симоновой Э. Р. [Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2006. С. 290].

⁴⁹² Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 140.

⁴⁹³ Tartini G. Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino. Manuscript, n.d.(ca.1700s). Public Domain. Copyist G. F. Nicolai. P. 10–11.

⁴⁹⁴ Toft R. Bel Canto: A Performer's Guide. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013. P. 133.

функции. По словам Джеминиани, простая трель уместна в быстрых пьесах, тогда как быстрая и продолжительная трель («трель с завершением») передает аффект веселья. При этом ее короткое исполнение с последующим мягким ведением основной ноты способно выражать нежные чувства⁴⁹⁵.

Таким образом, в первую половину XVIII века трель, в зависимости от ее темповой градации, могла применяться музыкантами для усиления воспроизведения различных аффектов.

Мордент

В исполнительской практике рассматриваемого времени, в большей мере в мелодических построениях внутри фразы, как мы уже отмечали, короткая трель расшифровывалась как мордент. Это подчеркивает их родственные типы орнаментации.

Манчини, как и Този, включает в раздел о трелях краткое определение указанного украшения: «Мордент рождается из трели, но в отличие от трели <...> мордент состоит из чередования основной ноты с нотой на полтона ниже, и эта вспомогательная нота должна быть взята медленнее, с меньшей силой и меньшей длительностью, чем основная нота»⁴⁹⁶. Агрикола, отмечая путаницу итальянцев в отношении этих двух украшений, довольно четко разъясняет, что мордент — это тот же «*пральтриллер снизу*, у которого не хватает первой ноты. Если, однако, перед ним имеется форшлаг, то он становится точным обращением пральтриллера, также имеющего перед собой форшлаг, с той лишь разницей, что мордент в этом случае требует форшлага снизу, а пральтриллер — сверху»⁴⁹⁷.

О взаимовлиянии мордента и аффекта в произведении писали старинные мастера в своих трактатах и руководствах.

⁴⁹⁵ Geminiani F. A Treatise of Good Taste in the Art of Musick. London: [the Author], 1749. P. 2.

⁴⁹⁶ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 136.

⁴⁹⁷ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 105-106.

Кванц вслед за Този утверждал, что мордент, так же как быстрая трель, придает блеск пьесе и «применяется в соответствии с характером пьесы и пробуждает веселье и радость»⁴⁹⁸. Схожую характеристику представил Тартини, заявив о морденте как об орнаменте, прекрасно подчеркивающим выражения пылкости и страстности в подвижной, легкой музыке в характере напевного *Andante* и *Allegro*⁴⁹⁹. Вместе с этим он предостерегал исполнителей от использования украшения в серьезных и печальных мелодиях.

Другую позицию изложил Манчини, рассматривая мордент как полезный в любом стиле пения: «У мордента есть уникальное преимущество: он вовлечен в мир искусства и охвачен всеми его жанрами»⁵⁰⁰.

И все же наиболее полный взгляд на трактовку мордента представил Джеминиани, связавший способ исполнения украшения с репрезентацией различных аффектов: «Он (мордент) уместен для выражения взволнованных страстей. Так, если он исполняется с силой и длительно, он выражает ярость, гнев, решимость и т. д. Если играть наоборот (менее сильно и короче), он выражает радость, удовлетворение и т. д. Но, если подавать его довольно мягко и раздувая ноту, он может означать ужас, страх, горе, плач и т. д. Делая его короче и мягко наполняя ноту, можно выразить аффект любви»⁵⁰¹.

Таким образом, мордент, в зависимости от способа его интонирования, можно применять как для воплощения стремительных, радостных или гневных аффектов, так и для выражения любви, грусти и печали.

Группетто

Группетто — «опевание основного звука двумя вспомогательными, нижним и верхним, тонами; начинается, как правило, с ноты, над которой стоит

⁴⁹⁸ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 80–81.

⁴⁹⁹ Tartini G. Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino. P. 17.

⁵⁰⁰ Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. P. 116.

⁵⁰¹ Geminiani F. The Art of Playing on the Violin. P. 7–8.

символ»⁵⁰², и чаще всего исполняется в быстром темпе. И если Този в своем трактате не находит отдельного места рассмотрению этого украшения, то Агрикола в своих комментариях относит группетто, которое на немецком языке называется «доппельшлаг», к трельной группе. Агрикола пишет: «Первая и вторая ноты всегда должны очень быстро следовать друг за другом. Скорость же двух последних, составляющих нахшлаг, может быть различной. Отсюда проистекают три способа исполнения доппельшлага»⁵⁰³. В качестве иллюстрации своих слов он приводит пример, демонстрирующий три варианта темпо-ритмической организации исполнения данного орнамента (Рисунок 2). Следовательно, используя такие темповые градации в исполнении группетто, можно говорить о его применении в репрезентации разных аффектов.

Рисунок 2. Ф. Агрикола. Нотный пример трех вариантов исполнения доппельшлага (группетто) в труде *Anleitung zur Singkunst*



Любопытно заметить, что мелодическую фигурацию, схожую с группетто, Манчини расшифровывает как двойную апподжиатуру⁵⁰⁴.

Согласно наставлениям старинных мастеров, в частности Агриколы, украшения должны исполняться отчетливо и округло⁵⁰⁵. Маэстро подчеркивает, что доппельшлаг (*gruppetto*) может использоваться «как в медленных, так и в быстрых пьесах, как на слигованных, так и на отрывистых звуках» и служит «не только для заполнения, но и для выражения характера как пылкого и блестящего, так и мягкого и льстивого»⁵⁰⁶. Сходные характеристики этого украшения встречаются у И. И. Кванца и К. Ф. Э. Баха. И если первый отмечает, что

⁵⁰² См.: Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 54.

⁵⁰³ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 115.

⁵⁰⁴ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 42.

⁵⁰⁵ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 115.

⁵⁰⁶ Там же. С. 116.

группетто придает пьесам блеск, то второй определяет его «легким украшением, делающим пение одновременно приятным и блестящим»⁵⁰⁷.

Из указанных комментариев авторов отметим не только темповые градации в украшении при воспроизведении аффектов любви и радости, но и указания на штриховую палитру, что не отмечалось ранее в отношении других мелизмов.

Апподжиатура

В итальянском музыкальном исполнительстве первой половины XVIII века простая форма «акцентов» была известна под термином «апподжиатура» (от ит. *appoggiare* — «опираться»), под которым в современном понимании трактуется длинный и короткий форшлаг. Французские музыканты именовали «апподжиатуру» так же, как и «акценты» — *port de voix*, испанские — *apoyadura*, а немецкие — *Vorschlag*.

Популярность апподжиатуры как одного из первых украшений в пении продолжала расти. В отношении нотации и ритма данный орнамент был очень гибким. Еще в первой половине XVII века Мерсенн совершенно четко описал алгоритм исполнения этого импровизационного украшения⁵⁰⁸. Навыкам исполнения апподжиатур, в том числе для улучшения связности звуков в мелодии, в обучении пению придавалось особое значение. Ее отсутствие в нотах считалось само собой разумеющимся явлением. Спустя более ста лет Кванц акцентировал внимание исполнителей на необходимость не просто воспроизводить апподжиатуры (форшлагги) в нотированном их варианте, но и уметь вводить их в соответствующие места, если даже они не выписаны композитором⁵⁰⁹. На протяжении долгого периода времени достаточными становились лишь краткие указания композиторов, направляющие музыкантов на характер исполнения орнамента (например, *faible* — «слабо», *legere* — «легко»,

⁵⁰⁷ Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen. S. 85.

⁵⁰⁸ Mersenne M. Harmonie universelle. Vol. 2. P. 355.

⁵⁰⁹ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 80.

fein sachte — «касаясь слегка»)⁵¹⁰. В обоих случаях — в нотированных и не нотированных этих украшениях — уместное применение играло приоритетную роль.

Тенденцию все чаще возникающего у композиторов фиксирования апподжиатур в сочинениях критически отметил Този. Принимая этот факт за оскорбление певцов, которые, по его мнению, лучше подготовлены к уместному использованию указанных украшений, он заявлял: «Благодаря постоянной практике апподжиатуры станут для ученика настолько привычными, что, как только закончатся занятия, он будет смеяться над теми композиторами, которые считают себя современными композиторами либо думают <...>, что помогают вокалистам петь лучше»⁵¹¹.

Основной целью апподжиатур являлось улучшение связанности звуков мелодии, восполнение кажущейся в ней пустоты, а также обогащение и разнообразие гармонии. Вместе с тем обилие консонансов способствовало утомлению слуха, а ввод нескольких мелких диссонансов, напротив, позволял разнообразить слуховые впечатления (Кванц). Такой подход подчеркивает, что правильное определение места для введения орнаментики полностью зависело от мастерства певца и, согласно принципам ораторского искусства, усиливало экспрессию исполнения.

Согласно энциклопедии *Британника*, назначение апподжиатуры — создание чисто мелодической и гармонической выразительности⁵¹². Однако в XVIII веке функции данного украшения были шире. Агрикола, ссылаясь на Този, подчеркивал, что апподжиатуры «способствуют преимущественно увеличению изящества и блеска мелодии»⁵¹³. Кванц, в свою очередь, выделял иное назначение этих украшений: служить для передачи нежности, чувствительности, деликатности и меланхолии.

⁵¹⁰ Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 55.

⁵¹¹ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 22.

⁵¹² Appoggiatura // Encyclopædia Britannica. The Editors of Encyclopædia Britannica. 26 Dec. 2017. URL: <https://www.britannica.com/art/appoggiatura> (дата обращения: 01.06.2025).

⁵¹³ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 73.

Особый интерес представляет подробная классификация апподжиатуры, предложенная Джеминиани. Он разделил это украшение на нисходящее и восходящее, детально охарактеризовав их связь с выражением аффектов. Так, нисходящая апподжиатура, выражающая любовь, страсть и удовольствие, требует продолжительного звучания (более половины длительности основной ноты), тогда как ее краткое исполнение ослабляет выразительность. Восходящая апподжиатура, технически аналогичная, имеет более ограниченное применение: она допустима лишь при движении мелодии вверх на секунду или терцию с обязательным метрическим акцентом на последующей ноте⁵¹⁴.

Примечательны в этом отношении рассуждения Тартини и Манчини. Так, Тартини находит эффект апподжиатур в достижении выразительности, живости и блеска⁵¹⁵. Продвигаясь дальше в их трактовке, Тартини разделил украшение в нисходящем движении на два вида: короткие или «проходящие» (*breve ossia si passaggio*) и длинные, или «продолжительные» (*lunga ossia sostenuta*), которые тесно связаны с воплощением конкретного аффекта. Так, в отличие от Джеминиани, для создания яркого настроения в выражении аффекта радости и любви Тартини рекомендовал использовать короткую, или «проходящую» апподжиатуру, так как длинная, по его словам, «делает мелодию более певучей» и «хороша для всякой серьезной и печальной пьесы»⁵¹⁶.

Манчини в наставлениях не только определял апподжиатуру как «украшение мелодии», которое, наряду с трелью и мордентом, позволит придать произведению наибольшую яркость и выразительность, но и предостерегал своих учеников от чрезмерного ее использования, призывая, аналогично Тартини, применять указанное украшение при воплощении соответствующих аффектов в ариях⁵¹⁷.

В середине XVIII века в музыкальном искусстве прочно закрепились два вида этого украшения — длинный, или вариационный форшлаг и короткий

⁵¹⁴ Geminiani F. A Treatise of Good Taste in the Art of Musick. P. 2.

⁵¹⁵ Tartini G. Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino. P. 5.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. P. 97.

форшлаг, причем эти оба вида исполнялись в такт, на сильную долю, «опираясь» на основную ноту, как следует из названия термина. Продолжительность длинного форшлага была пропорциональна длительности основной ноты, с которой он был связан.

Отдельно обратим внимание на родственное форшлагу украшение, которое стало популярно с середины XVIII века. В 1749 году нотированное украшение, состоящее из двух-трех мелких нот либо обозначенное специальным символом, Марпург называет «шлейфером». О шлейфере мы упоминали в нашей более ранней работе⁵¹⁸. Его основной функцией было заполнение интервальных скачков.

В исполнительской практике XVIII века выделяются два вида шлейфера: пунктирный и не пунктирный. Первый вид — пунктирный шлейфер, состоящий из двух звуков, который, как правило, звучит медленно. Второй — непунктирный, может быть исполнен в двух вариантах. В первом варианте украшение включает быстро исполняемые два-три звука. Во втором варианте предполагает интонирование из трех звуков, исполняемых в форме мордента.

Согласно указаниям старинных мастеров, в пении шлейферы применяются преимущественно медленные. По замечанию Агриколы пунктированный вид украшения может содержаться в пьесах мягкого и нежного характера⁵¹⁹, следовательно, служит для усиления передачи аффекта любви или печали.

Таким образом, особенности апподжиатуры, будь она длинная или короткая, влияют на репрезентацию аффекта. Короткая апподжиатура выражает радость, изящество и блеск, а длинная способствует воплощению широкого спектра настроений и чувств, а именно: любви, нежности, благородства, печали и меланхолии.

⁵¹⁸ Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 56.

⁵¹⁹ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 119.

Messa di voce

В XVIII веке в поисках экспрессии музыканты зачастую обращались к *messa di voce*, которое было одним из фундаментальных компонентов вокального воспитания рассматриваемого времени.

Современные вокалисты нередко путают значение этого термина с *mezza voce*, что переводится с итальянского как вполголоса. Под *messa di voce* в старинной исполнительской практике понимался вокальный орнамент, служащий для динамического разукрашивания выдержанных тонов, или динамическая филировка. Умение петь мягко, эмоционально наполненно, используя при этом данный прием, высоко оценивалось музыкантами в эпоху барокко.

Во второй половине XIX века об искусстве *messa di voce* как о «технике эмоционального выражения» в пении писала американская певица, композитор и педагог Клара Кэтлин Барнетт Роджерс⁵²⁰. По ее мнению, «для певца, овладевшего этим искусством, усиливать или ослаблять звучание на одной ноте, становится возможным выражение любого эмоционального волнения, которое может постичь человеческая душа»⁵²¹. В настоящее время профессор Августа Викторовна Малинковская указывает, что «использование *crescendo* и *diminuendo* в длительном ведении одного тона (филировка) является мощным средством выразительного интонирования»⁵²².

В свою очередь, для воплощения аффектаций звука, свойственных им определенных интонаций необходимо наличие у певца соответствующего технического оснащения, фундаментальную основу которого в вокальном искусстве составляет эластичность голоса. В процессе кропотливой работы приобретенные навыки позволяют певческому голосу быть гибким инструментом, способным с легкостью воспроизводить различные виртуозные рулады. Неслучайно гибкость голоса как основной компонент в технике музыканта

⁵²⁰ Rogers C. K. The Philosophy of Singing. New York; London: Harper & Brothers, 1893. P. 104.

⁵²¹ Ibid. P. 106.

⁵²² Малинковская А. В. Искусство фортепианного интонирования: учебник для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2023. С. 40.

нередко сравнивалась с искусством прядения, о чем довольно ярко сообщал вокальный педагог, автор трактата «Метод и практика великой Болонской школы Бернакки» (*Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*, 1834) Генрих Фердинанд Манштейн: «Старинные певцы ассоциировали пение с *прядением тона*. Подобно тому, как пряжа вытягивает из прялки тонкие и толстые нити, так и певец должен извлекать звук <...> без малейшего усилия, подчиняя его различным формам»⁵²³.

В поисках выразительности исполнения музыканты прошлого и настоящего нередко также сравнивают *messa di voce* с техникой светотени в живописи. Яркий пример — размышления Маттезона, который, сопоставляя «слабое и сильное» в музыке с живописью света и тени, отмечал, что они становятся «важными источниками, из которых только искушенный человек может извлечь секрет, как наилучшим образом усладить своих слушателей»⁵²⁴. Показательно в этой связи сравнение музыки с живописью, сделанное Кванцом: «Во время исполнения нужно действовать как в живописи, где для передачи света и тени используются полутона, посредством которых темный незаметно смешивается со светлым. В пении и игре следует в равной степени использовать *crescendo* и *diminuendo* [*messa di voce*. — *E. K.*], подобно промежуточным цветам художника, поскольку это разнообразие необходимо для хорошего музыкального исполнения»⁵²⁵.

Гибкость звучания, по словам известного трубача, профессора Т. А. Докшицера, «предполагает постоянную смену красок, полутеней, полутонов, без которых музыка плоска и одномерна»⁵²⁶. Становится очевидным, что полный динамический контроль позволяет музыкантам добиваться абсолютной свободы в передаче любого музыкального выражения.

История возникновения и обращения музыкантами рассматриваемого орнамента уходит к XVI столетию и связана с желанием добиться

⁵²³ Mannstein H. F. *Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. S. 11.

⁵²⁴ Цит. по: Schmitz H. P. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*. S. 15. См. также Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 71.

⁵²⁵ Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. S. 145.

⁵²⁶ Докшицер Т. А. *Трубач на коне*. М.: Композитор, 1996. С. 212.

выразительности в исполнении. В 1555 году Н. Вичентино писал, что певцы иногда использовали *piano* или *forte*, чтобы продемонстрировать воздействие аффектов в словах и гармонии; сама же градация громкости не была зафиксирована⁵²⁷. Отдельно стоит заметить, что молодые солисты еще не получали системного обучения и в результате не могли управлять ни силой голоса, ни его динамическими возможностями.

Год спустя Х. Финк уже призывал акцентировать фразы путем их динамического орнаментирования⁵²⁸. Практика фиксирования в нотах динамических нюансов *piano* и *forte* была введена в 1596 году Адриано Банкьери, который для максимальной интонационной выразительности широко использовал основные знаки динамических обозначений *piano* и *forte* в музыкальном тексте своей канцонны — *Canzon undecima in echo*. В следующем году Джованни Габриели — главный композитор и органист базилики Сан-Марко в Венеции подробно выписал динамические нюансы в *Sonata pian' e forte* из сборника “*Sacrae Symphoniae*” (1597).

В поисках новых средств выражения эмоций, заключенных в музыке, итальянские музыканты XVII века сохраняли исполнительские традиции второй половины XVI века. Продолжая культивировать применение динамических контрастов, композиторы начинают использовать обозначения *forte* и *piano*. В вокальном искусстве подобное динамическое разнообразие находило воплощение в «эффекте эха», под которым подразумевалось изображение контраста звукового пространства.

Музыканты Флорентийской камераты стремились к более утонченному использованию певческого голоса, наполненного большей интонационной и драматической выразительностью, по сравнению с хорами и мадригалами предшествующего времени. Таким образом, в XVII веке повысилось внимание к использованию широкой динамической амплитуды, включающей *crescendo* и *diminuendo*.

⁵²⁷ Vicentino N. L'antica musica ridotta alla moderna prattica. P. 95.

⁵²⁸ Gebhard H. Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts. S. 38.

Как уже отмечалось в параграфе 2.3. второй главы диссертации, первоосновой *messa di voce* явился способ интонирования, названный Каччини “*il crescere e scemare della voce*” («усиление и ослабление голоса»). В поисках экспрессии к нему обращались музыканты вплоть до XIX века не только как к динамическому украшению в исполнительской практике, но и в качестве важного дидактического упражнения для совершенствования вокальной техники.

В трактатах вокальных педагогов последующего времени прослеживается довольно ясная тенденция применения тренинга филировки звука теперь уже и как фундаментальной основы получения школы вокально-технического мастерства.

В середине XVII века К. Бернгард оставил важнейшие указания о богатой динамической орнаментации того времени. Так, в 10-м пункте трактата «Вокальное искусство или манеры» (*Von der Singe-Kunst oder Manier*, ок. 1650) он пишет: «На целых или половинных нотах в начале используют *piano*, в середине *forte* и, в свою очередь, к концу опять употребляется *piano*. Важно помнить, что не следует внезапно переходить от *piano* к *forte* <...>, а нужно постепенно усиливать и ослаблять голос, иначе то, что должно быть произведением искусства, будет звучать довольно отвратительно»⁵²⁹ (Рисунок 3).

Рисунок 3. К. Бернгард. Нотный пример в труде *Von der Singe-Kunst oder Manier*



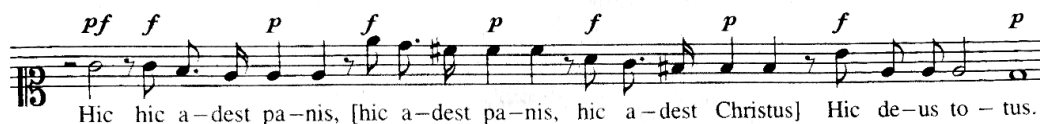
Очевидным становится применение в итальянской традиции орнамента — филировки звука, которая, однако, еще не называлась *messa di voce*.

Далее, в 11-м пункте Бернгард указывает, что «в маленьких нотах [мелкие длительности. — Е. К.] одна часть поется *piano*, а другая *forte*, а затем снова

⁵²⁹ Цит. по: Gebhard H. Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Peters, 1998. S. 38.

чередуются, но большей частью начинаются с *piano*, но всегда заканчиваются на нем»⁵³⁰ (Рисунок 4).

Рисунок 4. К. Бернгард. Нотный пример в труде *Von der Singekunst oder Manier*



По его мнению, богатство динамического орнаментирования необходимо использовать и при исполнении трелей. Так, в 14-м пункте своего трактата Бернгард наставляет: «Если на длинных трелях встречаются *forte* и *piano*, то очень приятно слушать, и делать это двумя способами: 1) начинать трель на *piano* и постепенно усиливать звучание голоса, 2) на двойной трели (при выполнении двойных трелей)»⁵³¹ (Рисунок 5).

Рисунок 5. К. Бернгард. Нотный пример в труде *Von der Singekunst oder Manier*



Спустя столетие авторитетные вокальные мастера в своих трактатах детально обсуждали этот прием как *messa di voce*. Ярким примером предельно четкого разъяснения особенностей исполнения филировки звука являются описания П. Ф. Този, который поясняет: «*Messa di voce* состоит в том, чтобы начать звук с *pp*, постепенно переходя к *ff*, а затем с той же ловкостью возвратиться на том же самом дыхании к *pp*»⁵³². Подчеркивая дидактическую ценность этого приема, он указывает, что филировка должна исполняться «только на открытых гласных и производить всегда превосходный эффект». И далее с

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni ... P. 17.

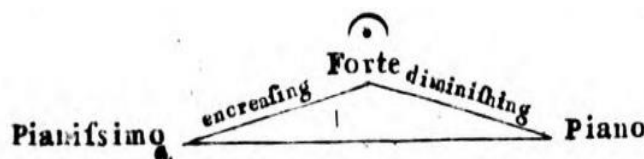
иронией замечает о единичных певцах, которые находят это украшение важным, «может быть потому, что они не любят гибкость голоса»⁵³³.

Дж. Манчини утверждает, что в *messa di voce* заключается искусство орнаментации. По его словам, опытный певец использует ее не только как полезный технический прием, но и как орнамент на каждой выдержанной ноте в начале арии *cantabile* и на фермате, а также для подготовки идеальной каденции⁵³⁴.

С конца XVIII и на протяжении XIX столетия мастера пения фиксировали в своих руководствах схожие принципы воспроизведения данного украшения.

В последней четверти XVIII века Джусто Фердинандо Тендуччи — известный певец-кастрат, виртуоз, композитор, впоследствии учитель пения В. А. Моцарта — в VI пункте введения к руководству «Наставления мистера Тендуччи своим ученикам» (*Instruction of Mr. Tenducci to his Scholars*, 1785) рекомендует исполнять, «начиная с *pianissimo*, усиливать голос и постепенно увеличивать его до *forte* в первой части такта. Далее постепенно уменьшая звучность до конца ноты, как это возможно»⁵³⁵. В качестве иллюстрации Тендуччи приводит схему по воспроизведению украшения (*Рисунок 6*).

Рисунок 6. Дж. А. Тендуччи. Схема по воспроизведению messa di voce из Instruction of Mr. Tenducci to his Scholars



Аналогичные рекомендации по исполнению филировки звука дает известный итальянский певец, вокальный педагог, представитель стиля бельканто Джузеппе Априле. В шестом пункте предисловия к своему руководству «Современная итальянская методика пения: разнообразные прогрессивные упражнения и тридцать шесть сольфеджио» (*The Modern Italian Method of*

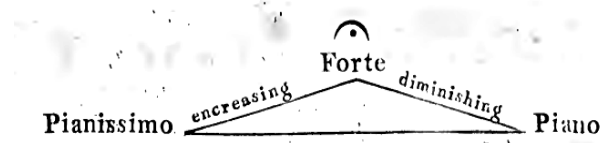
⁵³³ Ibid.

⁵³⁴ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 118.

⁵³⁵ Tenducci G. F. Instruction of Mr Tenducci to his Scholars. London: Longman & Broderip, 1785. P. 2.

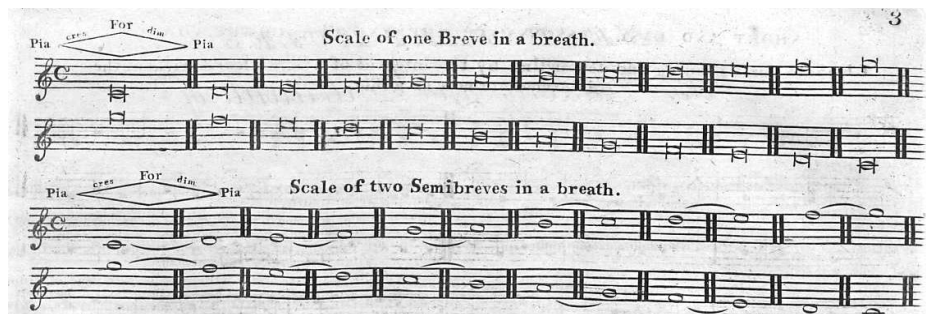
Singing..., 1791) он пишет: «Следует выполнять филировку звука — *messa di voce* — то есть, начиная с *pianissimo*, постепенно наращивать силу звука до *forte* (на первую половину длительности ноты), затем так же постепенно убавлять силу звука до конца длительности ноты»⁵³⁶. Прилагая в качестве иллюстрации схему исполнения *messa di voce*, Априле, вероятно, заимствует ее у Тендуччи (Рисунок 7).

Рисунок 7. Дж. Априле. Схема по воспроизведению *messa di voce* из *The Modern Italian Method of Singing*



Особое внимание Априле к технике *messa di voce* демонстрируют фиксированные в нотах упражнения на гаммы с указаниями (*piano — crescendo — forte — diminuendo — piano*) в его «Современной итальянской методике пения...»⁵³⁷ (Рисунок 8).

Рисунок 8. Дж. Априле. Фрагмент первых упражнений из *The Modern Italian Method of Singing*



Важность данного упражнения подчеркивают вокальные педагоги начала XIX столетия: Д. Корри — ученик великого Н. А. Порпоры, последователь последнего, выдающийся Мануэль Гарсиа (старший), а также Джузеппе Конконе.

В 1810 году *messa di voce* Доменико Корри называет «душой музыки». Принимая во внимание важность указанного упражнения, он, словно продолжая

⁵³⁶ Aprile G. *The Modern Italian Method of Singing: with a variety of progressive examples & thirty six solfeggi*. London: Robert Birchall, 1795. P. 6.

⁵³⁷ Ibid. P. 3.

назидания Този, утверждает о необходимости его применения в качестве ежедневной практики на всем певческом диапазоне, а также объясняет принцип самого исполнения: “*piano — crescendo — forte — fortissimo — diminuendo — piano — morendo*”⁵³⁸.

Вскоре М. Гарсиа (старший) призывает учеников при филировании звука следить за чистотой интонирования, «чтобы не опуститься ниже тона, потому что голос естественным образом стремится к этому, и его можно занизить, делая *diminuendo*, и завysить при *crescendo*, если не уделять этому большого внимания»⁵³⁹.

Подобно Гарсиа (старшему), итальянский учитель пения, композитор Джузеппе Конконе в своем дидактическом труде «30 упражнений для голоса» (*op. 11*) первый номер посвящает исполнению *messa di voce*. Упражняться рекомендуется сначала в медленном движении, далее ускоряясь, но уделяя при этом внимание чистоте интонирования. В кратких указаниях к своему пособию Конконе пишет: «Выполняя следующие упражнения всегда старайтесь воспроизводить каждый тон с правильной и чистой интонацией и одинаковой силой. С этой целью упражнения следует выполнять медленно, постепенно ускоряя движение при каждом повторении, в то же время постепенно увеличивая силу тона. Практика, проводимая таким образом, безошибочно приведет к хорошей вокализации»⁵⁴⁰ (*Рисунок 9*).

Сложный для воспроизведения технический прием, но вместе с тем часто применяемый певцами в рассматриваемое время, согласно учениям старинных мастеров, необходимо было отрабатывать внимательно, не допуская утомления голоса.

⁵³⁸ Corri D. The Singer's Preceptor. P. 14-15.

⁵³⁹ García M. Exercices pour la voix: (avec un discours préliminaire). Paris: Ch. Boieldieu, 1835. P. 7.

⁵⁴⁰ Concone G. 30 Exercices: opus 11: Edition pour Soprano. Leipzig: C. F. Peters, [б. г.]. 27 с.

Рисунок 9. Дж. Конконе. Фрагмент Экзерсиса №1 из пособия “30 Exercices: opus 11”



К отработке упражнений по филированию звуков Този требовал подходить бережно⁵⁴¹. Аналогичны указания Манчини и Корри. Так, последний, подобно Този, рекомендует начинать звук «с деликатной мягкости, усиливая его до максимально громкой степени и уменьшая затем до той же степени мягкости, с которой начали»⁵⁴². А Манчини пишет о необходимости ежедневной практики в филировании звуков с обязательными перерывами на отдых между упражнениями⁵⁴³.

Само же искусство филировки связано в первую очередь с искусством певческого дыхания, которое было первоосновой школы прекрасного пения.

С XVIII века *messa di voce* стала одним из основных упражнений для развития певческого дыхания. Дидактическую пользу этого упражнения в формировании певческого голоса отмечает великий маэстро пения Н. А. Порпора, который с самого начала обучения направляет внимание ученика на тренировку дыхания в пении. Сохранившиеся его упражнения⁵⁴⁴, написанные для своего ученика Каффарелли, ярко демонстрируют задачи: с первого этапа обучения развитие устойчивого тона, поддержанного хорошим вокальным дыханием посредством выработки навыков через исполнение выдержанных длинных тонов с применением приема *messa di voce*. Манчини утверждал, что с помощью этого упражнения певец сможет выработать легкое и длинное дыхание⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 17.

⁵⁴² Corri D. The Singer's Preceptor. P. 14-15.

⁵⁴³ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 80

⁵⁴⁴ Подробнее об упражнениях Н. Порпоры см. в параграфе 3.2. данной диссертации.

⁵⁴⁵ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 113.

В середине XIX века выдающийся итальянский вокальный педагог Франческо Ламперти в «Руководстве теоретико-практических основ искусства пения» (*Guida teorico-pratica elementare con l'arte del canto*, 1864) написал, что для развития голоса нужно хорошо дышать и быть «абсолютным хозяином механизма дыхания»⁵⁴⁶.

В современной вокальной практике в большинстве случаев, к огромному сожалению, искусство дыхания приняло механическое, формальное значение. Однако не стоит забывать, что пение в эпоху старинных мастеров было не просто пением, всецело обусловленным дыханием. «Новая психика, — пишет академик Б. В. Асафьев, — насытила человеческие интонации новым качеством, новой выразительностью <...>. Новый строй интонаций ощутил себя отображенным в пении-дыхании»⁵⁴⁷. И далее он продолжает: «В Италии запел не только голос человека. Принцип: пение-дыхание овладел всей музыкой»⁵⁴⁸.

Владение *messa di voce* считалось доказательством совершенного вокального искусства, поскольку требовало высокого уровня контроля дыхания с наличием устойчивого тона, который, в свою очередь, должен передавать различные интонации человеческих страстей. Правильное исполнение филировки позволяло певцам-виртуозам эпохи барокко не только изысканно декорировать крупные длительности, но и демонстрировать всю силу своего исполнительского мастерства.

В 1734 году Берни, прибыв в Англию, явился свидетелем необычайного восторга публики от искусства *messa di voce* Фаринелли, которая на протяжении пяти минут аплодировала виртуозу. Безусловно, восторг слушателей был связан с великолепным владением певческим дыханием, от верной регуляции которого всецело зависит искусство филирования. Отсюда и рекомендации старинных учителей пения, которые указывают на переход к исполнению *messa di voce* только после освоения «искусством удерживать, усиливать и возвращать

⁵⁴⁶ Lamperti F. Guida teorico-pratica elementare con l'arte del canto. Milan: G. Ricordi, 1864. P. 3

⁵⁴⁷ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 319-320.

⁵⁴⁸ Там же. С. 321.

дыхание» (Манчини)⁵⁴⁹. Без обретения способности поддерживать ровный тон дыханием практика *messa di voce* становится невозможной. Певучесть звука зависит от умения управлять дыханием.

Попытки добиться контролируемого орнамента должны основываться на наличии у певца общей технической стабильности. Только при условии устойчивого владения основами вокальной техники солисту необходимо упражняться в вокализации *messa di voce*.

Современная вокальная педагогика, с учетом научных и медицинских сведений, имеет гораздо больше сведений относительно рассматриваемого искусства — динамического орнаментирования звука. Известный доктор медицинских наук, профессор, специалист по охране певческого голоса И. И. Левидов характеризует филировку звука как высшее совершенство⁵⁵⁰. На основе ряда работ в области физиологии голоса он сделал вывод, что «большинство тонких процессов, имеющих место при образовании голоса у певцов, заключается, главным образом, в “живой игре” двух пар мышц, напрягающих голосовые связки, а именно голосовых (щиточерпаловидных) и передних, или щитоперстневидных <...>. Филировка звука заключается в постепенном ослаблении сокращения голосовых мускулов за счет усиления деятельности щитоперстневидных мышц (при усилении звука) или, наоборот, (при ослаблении его)»⁵⁵¹.

Следовательно, в первоочередной работе над филировкой для сохранения ровного тона важным становится умение певца поддерживать постоянный уровень энергии дыхательной мускулатуры. Малейшее форсирование дыхания не позволяет звуку и целой фразе достичь своего плавного звучания. Резкая смена амплитуды вибрато, малейшее изменение положения гортани и другие проблемы приводят к прерывистой фонации. Поэтому, чтобы извлечь пользу из *messa di voce*, важно научиться сохранять контроль за амплитудой вибрато и равномерным

⁵⁴⁹ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 120.

⁵⁵⁰ Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М.: Юрайт, 2023. С. 180.

⁵⁵¹ Там же. С. 179.

натяжением дыхания. Нужно при этом стремиться к достижению самого чистого качества тона при мягкой атаке звука. Мягкое звучание голоса, в свою очередь, требует спокойного, эластичного дыхания, в то время как по мере увеличения динамического уровня его натяжение должно увеличиваться.

Довольно часто усиление звука при *crescendo* певцам удается легче, чем при *decrescendo*⁵⁵². Исследователь Е. П. Петрова предлагает метод борьбы с детонацией при филировке звука в переходе от *forte* к *piano*. Для этого нужно расслабить мышцы голосового аппарата, не напрягая дыхательную мускулатуру, и позволить воздушной струе свободно циркулировать. По мере уменьшения запаса воздуха громкость звука снижается, а голос приобретает головное звучание⁵⁵³. Ключевую роль в этом процессе играет умение певца контролировать положение гортани, осуществлять легкий певческий вдох и выполнять спокойный, равномерный выдох.

Коллеги из Сиднейского университета в своем лонгитюдном исследовании указывают, что *messa di voce* – это «наиболее безопасное и верное упражнение для оценки диапазона и протяженности SPL [уровня звукового давления. — Е. К.], а также развития вибрато»⁵⁵⁴. А ученый из Хьюстонского университета А. Г. Ли совершенно точно отмечает: «*Messa di voce* требует технического контроля над энергией дыхания, устойчивости гортани, модуляций голосового тракта и акустических явлений»⁵⁵⁵.

Несомненно, *messa di voce* — одна из самых ценных техник, которую должен изучать каждый профессиональный музыкант. Выдающийся американский вокальный педагог, певец, ученый, профессор Оберлинской консерватории Р. Миллер справедливо утверждает, что *messa di voce* является

⁵⁵² Подробнее о вокально-технических проблемах, возникающих при исполнении филировки, сказано в нашей кандидатской диссертации. См. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство ... С. 79.

⁵⁵³ Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. С. 43.

⁵⁵⁴ Ferguson S., Kenny D. T., Mitchell H. F., Ryan M., Cabrera, D. Change in *messa di voce* characteristics during 3 years of classical singing training at the tertiary level // *Journal of Voice*. 2013. Vol. 27(4). P. 523.e37.

⁵⁵⁵ Lee A. G. Vocal Acoustics and the *Messa Di Voce*. Thesis Doctor of Musical Arts. University of Houston, 2019. URL: <https://hdl.handle.net/10657/5521> (дата обращения: 22.05.2023).

«классическим приемом для достижения мастерства в широком диапазоне динамического контраста»⁵⁵⁶.

Таким образом, важность данного орнамента очевидна — совершенствование технической и художественно-выразительной сторон исполнения. Как говорил известный вокальный педагог, получивший образование в Неаполе и впоследствии обобщивший традиции русской и итальянской школы, Ф. Ф. Витт: «В филировке звука, в умении равномерно усиливать и ослаблять его силу кроется главное искусство пения. Кто умеет хорошо филировать, тот умеет петь»⁵⁵⁷.

Начиная с эпохи барокко *messa di voce* имела более широкое применение, чем просто набор звуков. Украшение позволяет отражать самые сокровенные чувства и оживляет исполняемые образы героев сочинений. Владение певцами техникой светотени звука, искусством динамического орнаментирования не исчезло в постбарочное время, а, напротив, стало яркой чертой всех выдающихся певцов XVIII — начала XXI столетия.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что *messa di voce* соответствует не только эстетике музыки в эпоху барокко, но и является основой выразительной интерпретации композиции любого стиля или периода. Это незаменимый элемент в совершенствовании качества пения не только с позиции исторического пения, но и в исполнении музыки последующих столетий. Об этом писал еще Манчини: «Благодаря этому упражнению певец научится раскрашивать по своему желанию любую мелодию истинной экспрессией. <...> С удивительной легкостью достигнет совершенства в любом музыкальном стиле»⁵⁵⁸.

В XX веке авторитетнейший американский вокальный педагог, ученый, специалист по технике бельканто К. Л. Рид с предельной точностью выводит формулу овладения певческим голосом. Она гласит, что «с овладением *messa di voce* все физические трудности технического характера должны исчезнуть. У

⁵⁵⁶ Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan. 1986. P. 173

⁵⁵⁷ Витт Ф. Ф. Практические советы обучающимся пению. Л.: Музыка, 1968. С. 45.

⁵⁵⁸ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 113.

певца теперь есть средства преодолевать все разумные трудности и контролировать свою технику, а не позволять технике управлять им. Теперь он владеет техническим словарем, который способен выразить то, что он хочет сказать»⁵⁵⁹.

Подводя итоги первого раздела третьей главы, следует заключить, что важнейшей и первоочередной задачей музыкантов, исполняющих барочную музыку, является усиление аффекта сочинения с помощью орнаментации.

Показательны и сегодня наставления Кванца, подчеркивающие чувство меры в использовании украшений. Музыкант предостерегал: чрезмерное увлечение украшениями искажает замысел композитора, в результате чего «величественная песня из-за неудачно размещенных форшлагов может стать скучной и простой, напротив, грустная и нежная песня — слишком веселой и дерзкой»⁵⁶⁰. Злоупотребление украшениями он считал проявлением дурного вкуса, тогда как истинное искусство видел в гармоничном балансе между простотой и великолепием. Достичь этого баланса, по его словам, позволяет верное понимание аффекта произведения: «Руководствуясь аффектом в сочинении, — пишет он, — исполнитель сохранит умеренность и никогда не превратит одну страсть в другую»⁵⁶¹.

В музыке эпохи барокко огромная область украшений создает простор для художественной выразительности, при этом, как писал теоретик музыки и клавесинист Сен Ламбера, «трудно понять, как правильно исполнить все эти украшения <...> потому что манера их исполнения меняется в зависимости от характера пьесы»⁵⁶². Таким образом, любые наставления старинных музыкантов важно рассматривать лишь в качестве рекомендации.

⁵⁵⁹ Cornelius L. R. The free voice, a guide to natural singing. New York: Coleman-Ross Co, 1965. P. 155.

⁵⁶⁰ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 82.

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Saint-Lambert M. Les principes du clavecin. Amsterdam: Estienne Roger, 1710. P. 124.

§ 3.2. Бельканто первой половины XVIII века: метод Н. Порпоры⁵⁶³

Для создания оригинальной интерпретации исполнителям было важно решить две основополагающие задачи: создать оригинальную импровизационную версию, в которой украшения служат катализатором выразительности, и обеспечить наличие прочной высокотехнической вокальной базы для воплощения этой импровизационной орнаментики.

Как известно, эпоха барокко в вокальном искусстве знаменуется расцветом школы прекрасного пения — *bel canto* (в переводе с итальянского — «прекрасное пение»). Время высочайшего владения певческим мастерством, в котором органично сочетались технология и художественная выразительность, стало отражением педагогических традиций своего времени. Умение петь мягко, эмоционально наполненно, используя при этом динамическое филирование звука, высоко оценивалось музыкантами в эпоху *bel canto*.

Великий Джоаккино Россини в письме от 28 февраля 1852 года директору Экспериментальной музыкальной гимназии во Флоренции Джованни Сервадио описал стиль *bel canto* как «пение, трогаящее душу»⁵⁶⁴. В XX веке выдающийся певец Нодар Андгуладзе сравнил звук бельканто «с чувством, превратившимся в звук». Такая глубокая концепция, по мнению музыканта, касается «тончайших струн духовного мира человека»⁵⁶⁵.

Блестящее искусство певцов XVII — первой половины XVIII века было в высшей степени организованным. На протяжении многих лет упорных занятий они достигали отличного уровня владения голосом, который превращался в податливый и подчиненный воле исполнителя чисто звучащий инструмент.

⁵⁶³ В данном параграфе использованы материалы статей: Круглова Е. В. Вокальный метод великого Николы Антонио Порпоры // Человек и культура. 2022. № 6. С. 103-110. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2022.6.39435>; Её же. Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях // Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал. 2023. № 1. С. 10-20; Её же. *Messa di voce*: историко-теоретические аспекты развития вокального орнамента // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 74-84. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2023.2.073-084>

⁵⁶⁴ Фраккароли А. Россини: Письма Россини. Воспоминания / вступ. ст., примеч. Е. Бронфина; худож. В. Гамаюнов. Москва: Правда, 1990. С. 369.

⁵⁶⁵ Андгуладзе Н. *Nomo cantor*: Очерки вокального искусства. М.: Аграф, 2003. С. 97.

Как отмечено в нашей кандидатской диссертации, голоса певцов-кастратов «в силу своей физиологии имели женскую тесситуру звукового диапазона голоса при мужской силе дыхания. ...Переход к фальцетному звучанию у них был легче и тембрально сглажен. Они применяли преимущественно грудной тип дыхания, вследствие чего возникает малый импеданс или слабое подсвязочное давление, ведущее к образованию открытого звука в грудном регистре. Такая специфика голосообразования определяла характер звучания»⁵⁶⁶.

Специфика обучения того времени давала впечатляющие результаты: юные солисты владели искусством виртуозного пения мелодий огромной протяженности, насыщенных различными мелкими орнаментами, гаммаобразными пассажами с широкими интервальными скачками, исполняемыми без какой-либо усталости в быстром движении и практически без перехвата дыхания и добора воздуха.

Мы отдаем себе отчет, что в настоящее время певцы не обладают (а в отдельных параметрах, например, физиологического характера и вовсе не могут обладать) потрясающей техникой Фаринелли или какого-либо другого виртуоза периода старого *bel canto* («прекрасного пения»). Еще в 1856 году Дж. Россини в беседе с Ф. Хиллером, обсуждая свои взгляды на искусство пения, подчеркивал, что современные выдающиеся певцы обязаны своим талантом в основном природным дарованиям, а не подготовке. С исчезновением кастратов прекратилось истинное искусство бельканто. Кастраты были отличными музыкантами и в конечном итоге становились искусными учителями⁵⁶⁷. Сегодня постижение традиций барочного вокального искусства, приобретение навыков контроля дыхания, необходимого для вокализации длинных барочных фраз, выработка гибкости и легкости голоса, правильного качества звучания голоса, владение искусством орнаментации и импровизации позволят певцам

⁵⁶⁶ Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г.Ф. Генделя: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2007. С. 114.

⁵⁶⁷ Hiller F. Aus dem Tonleben unserer Zeit. B. 2. Leipzig: H. Mendelssohn, 1868. S. 26-27.

приблизиться к исторически информированному исполнению музыки эпохи барокко⁵⁶⁸.

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. Такие упражнения, как правило, тщательно продумываются и подбираются по технической и музыкальной сложности.

По мере продвижения ученика выполняются все более сложные упражнения. Обязательным условием на каждом этапе обучения становится их выбор для дальнейшего продвижения ученика. В этом процессе прослеживается синтез обучения постановке голоса с его технической подготовкой. 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. В такой работе важно учитывать, что выработка профессиональных

⁵⁶⁸ Подробнее о современном состоянии подготовки вокалистов по программам барочного пения см.: Круглова Е. В. Об учебной дисциплине «Основы барочного вокального искусства» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 154-162. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2022.1.154-162>

навыков требует неспешности, огромного терпения и, прежде всего, спокойного темпа развития. В этой связи уместно напомнить, что постановка голоса полностью отличается от детальной выработки комплекса технических элементов. 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. Однако 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 Никола Антонио Порпора (1686–1766), который отличался особой изобретательностью и выделялся среди своих современников уникальным методом постановки голоса.

Педагогический путь маэстро начался с работы в Неаполитанской консерватории⁵⁶⁹ Сан-Онофрио в 1715 году. В разные годы он преподавал в Венецианской консерватории Оспедалетто, Неаполитанской консерватории Санта-Мария-ди-Лорето. Давал уроки пения в Вене, Дрездене. В Лондоне руководил Дворянской оперой. На закате своей жизни, по возвращении в Неаполь, он руководил консерваторией Санта-Мария-ди-Лорето⁵⁷⁰.

Международная деятельность Порпоры как вокального учителя, наряду с его влиянием на развитие итальянской оперы и, соответственно, итальянского стиля пения, приходится как раз на период создания фундаментального труда П. Ф. Този (1723). Между тем удивителен факт, что проживший до 1727 года он в

⁵⁶⁹ Три неаполитанские консерватории — Санта-Мария-ди-Лорето (1537), Пьета деи Турчини (1584) и Сан-Онофрио а Капуана (1600) — в эпоху барокко считались лучшими в воспитании молодых музыкантов.

⁵⁷⁰ Dumigan D. J. Nicola Porpora's operas for the 'opera of the nobility': the poetry and the music. Diss., University of Huddersfield. 2014. 366 p.

своих трудах вообще не упоминает имени Порпоры, к тому времени уже известного вокального педагога. Можно предположить, что это связано с жалобами Този на все большее увлечение и становившееся модой фигуративное пение, о чем он упоминает в своей работе: «Применение самых трудных пассажей единственная цель современников (*moderni*), тогда как изучение патетического стиля было любимейшим занятием древних (*antichi*)»⁵⁷¹.

Колоратура, как выражение различных аффектов в музыке XVIII века, постепенно становилась самостоятельным элементом в ариях. Яркому колорированию в ариях во многом отвечал стиль Порпоры. Его мастерство и успех оказали влияние на развитие виртуозного направления в ариях. Подобной была и концепция болонской школы пения, в частности, дидактическая традиция певца-виртуоза Антонио Мариа Бернакки (1685–1756). От природы он обладал небольшим голосом и средними актерскими способностями, однако упорными занятиями певец развил большую виртуозность в своем голосе. «У него был особый стиль интерпретации, который, несмотря на свою известность, его не везде ценили, и что даже в Риме его уже критиковали», — пишет В. Анзани⁵⁷². Основу школы кастрата-певца составлял чрезмерно колорированный стиль пения, похожий на акробатику, на что сетовали многие музыканты того времени. Итальянский писатель и критик Франческо Альгаротти писал об упреках болонского маэстро пения Франческо Антонио Пистокки⁵⁷³ в адрес своего ученика: «Скверный, я учил тебя петь, а ты хочешь звучать!»⁵⁷⁴.

Порпора стремился «облагородить, посредством углубленной и правдивой выразительности, школу своих знаменитых коллег — старого Пистокки и молодого Бернакки, заботившихся <...> главным образом, о виртуозности»⁵⁷⁵. В стремлении исправить «экстравагантности», которые Бернакки ввел в вокальную

⁵⁷¹ Цит. по: Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I. С. 181.

⁵⁷² Anzani V. Antonio Bernacchi (1685–1756), virtuoso e maestro di canto Bolognese. Diss., Università di Bologna. 2018. P. 53.

⁵⁷³ Франческо Антонио Мамилиано Пистокки, известный под прозвищем Пистоккино (1659–1726) — певец, (кастрат), композитор, либреттист. Маэстро капеллы при герцоге Ансбахском. Основатель Болонской вокальной школы (1700).

⁵⁷⁴ Algarotti F. Saggio sopra l'opera in musica. Livorno: Coltellini, 1763. P. 46.

⁵⁷⁵ Назаренко И. К. Искусство пения. М.: Музыка. 1968. С. 31.

практику, Порпора создает собственный стиль, характеризующийся большей простотой, рассчитанный скорее на воздействие на слушателей.

Не случайно немецкий музыковед, историк оперы Герман Кречмар называет Николо Порпору «Мейербером неаполитанской школы», умевшим «приспосабливать звучание к характеру ситуации, удачливым изобретателем основных тем, особенно гнева и отвращения, главных сторон неаполитанской выразительности»⁵⁷⁶.

Отличительной чертой становится сольное пение неаполитанской школы. Порпора удивительным образом раскрывал вокальные способности учеников к исполнению фигуративного пения, которое выделялось своим искусством среди других исполнителей. Среди его знаменитых воспитанников — выдающиеся певцы и музыканты Европы: Карло Броски (по прозвищу Фаринелли), Гаэтано Майорано (Каффарелли), Антонио Уберти (Порпорино), Анджело Мария Монтичелли (Монтичелли), Феличе Салимбени (Салимбони), Бенедетта Эмилия Мольтени (Эмилия Мольтени), Катерина Габриэлли, Регина Минготти и др., а также либреттист и поэт Антонио Доменико Бонавентура Трапасси (известный как Пьетро Метастазιο) и выдающиеся композиторы Иоганн Адольф Хассе и Франц Йозеф Гайдн.

Отзывы о певческих достижениях воспитанников Порпоры многочисленны. Так, восхищаясь исполнением Фаринелли, немецкий эрудит Иоганн Георг Кейсслер отмечал, что голос кастрата поражает не только особой красотой, но и необычайной колоратурной легкостью, с которой он исполнял три октавы, превосходя всех певцов того времени⁵⁷⁷.

Немецкий актер и писатель Люи Шнайдер отмечал достоинства другого ученика маэстро — кастрата Порпорино, выделявшегося среди других не только красотой и яркостью голоса, но и умением проникновенно и благородно

⁵⁷⁶ Kretzschmar H. Geschichte der Oper. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. S. 173.

⁵⁷⁷ Барбье П. Фаринелли. Величайший кастрат эпохи Просвещения / пер. с фр. С. Б. Райского и И. В. Морозовой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. С. 31.

исполнять *adagio*⁵⁷⁸. О Каффарелли, обладателе изумительного голоса широкого дыхания и особой мягкости, в совершенстве исполнявшем как трели, так и хроматические гаммы, которые певец впервые ввел в певческое искусство, писал бельгийский музыковед, дирижер и композитор Франсуа Жозеф Фетис⁵⁷⁹. Такие результаты были прежде всего отражением особого дара учителя в искусстве композиции, к которой он подходил универсальным способом, мастерски и тонко подчеркивая особенности талантов и умений своих учеников. Будучи мастером пения, Порпора естественным образом использовал осмысление в области искусства вокализации в своих сочинениях. Этим объясняются и особенности его виртуозного, утонченного вокального стиля, сформированного на основе глубоких знаний специфики и возможностей певческого голоса своих учеников и исполнителей, феерично подчеркивающего лучшие их качества. Английский писатель Джон Хокинс отмечал: «Николо Порпора известен среди современных музыкантов не столько как музыкальный композитор драматического класса, сколько как наставник некоторых из самых прославленных певцов»⁵⁸⁰. Выявляя таланты своих воспитанников, маэстро старательно и кропотливо развивал их, превращая учеников в лучших певцов.

О редком даре Порпоры писал Агрикола: «Он обладал также столь редким даром (и почти неизвестным многим преподавателям пения и даже композиторам), как умение точно оценивать способности своего ученика и считаться с ними, не позволяя ни одному из них петь иначе, чем это предполагают возможности и свойства его голоса. <...> Среди учеников многих других учителей пения и сочинителей самыми удачливыми всегда оказывались те, чей голос имел наибольшее сходство с голосом его учителя»⁵⁸¹. Еще в начале XIX века Франсуа-Жозеф Фетис, характеризуя педагогический метод Порпоры,

⁵⁷⁸ Schneider L. Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin. Berlin: Duncker und Humblot, 1852. S. 89.

⁵⁷⁹ Fétis, F.-J. Majorano // Biographie universelle des musiciens. First edition. Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1837. Vol. 6. P. 237.

⁵⁸⁰ Hawkins J. A. General History of the Science and Practice of Music. London: Novello, Ewer & Co., 1875. Vol. 2. P. 877.

⁵⁸¹ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 153.

говорил, что он не был похож на тот, который используют в наши дни для обучения певцов⁵⁸².

Подобные результаты и отзывы усиливают интерес к рассмотрению педагогических принципов великого мастера пения. К огромному сожалению, Порпора не оставил никаких письменных трудов, трактатов о своей школе пения. Скупые сведения из биографических источников, сохранившийся «листок упражнений», вокализы или сольфеджио и требования к вокальной технике, проступающие сквозь фактуру в его сочинениях, — тот небольшой арсенал, по которому можно попытаться восстановить основные педагогические принципы и метод Порпоры, в результате которых великий учитель пения XVIII века добился эпохальных результатов.

Как известно, особые достижения в вокальном исполнении обусловлены прежде всего наличием ярких природных певческих способностей учеников наряду с их одаренностью и талантами. Решающим в развитии этого комплекса становится учебный материал, на котором происходит становление певца. В этой связи уместно напомнить историю, ставшую легендой, об обучении знаменитого певца-кастрата Гаэтано Майорано (Каффарелли), рассказанную Фетисом: «Порпора, один из самых прославленных мастеров Италии, дружит с молодым кастратом, своим учеником. Спрашивает его, хватит ли ему смелости постоянно следовать по указанному пути, каким бы скучным он ему ни казался. На его утвердительный ответ он записывает на бумажном листке диатонические и хроматические гаммы, восходящие и нисходящие терцовые, квартовые и квинтовые последовательности и т. д., чтобы научиться соединять интервалы и переносить звук; трели, группы, апподжиатуры и штрихи к тону, которые вокализируются различными видами. Только по этому листку в течение одного года работают учитель и ученик; следующий год посвящен тоже ему. На третьем году никто не говорит об изменении этого; ученик начинает роптать, но учитель напоминает ему об обещании. Проходит четвертый год, за ним следует пятый, и

⁵⁸² Fétis Fr.-J. *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la Musique mise à la portée de tout le monde*. Paris: Janet et Cotelle, 1830. P. 386.

всегда вечный лист. На шестом курсе от него еще не отказываются, но добавляются уроки артикуляции, произношения и, наконец, декламации. В конце того же года ученик, который все еще считает себя начинающим, был очень удивлен, когда учитель говорит ему: “Иди, сын, тебе больше нечему учиться: ты первый певец Италии и всего мира”»⁵⁸³. Описанный случай ярким образом раскрывает специфику обучения пению того времени.

Этот знаменитый манускрипт содержит фундаментальные упражнения, созданные Порпорой в период его работы вокальным педагогом в неаполитанской консерватории Сан-Онофрио, в период с 1715-го по 1721 год. Данная система активно применялась в педагогической практике XVIII–XIX веков. Следствием этого, взятый из архивов Неаполя, в 1858 году «Лист упражнений» под названием «Элементы пения» публикуется учителем пения и фортепиано Марцией Харрис в Лондоне. Сегодня этот манускрипт хранится в Британской Национальной библиотеке под названием «Элементы пения Порпоры» (*Porpora's Elements of Singing*). Ввиду недоступности этого источника, мы будем ссылаться на издание К. и О. Отт⁵⁸⁴.

В настоящее время, как и столетиями раньше, педагоги пения нередко ставят под сомнение возможность достижения больших результатов в обучении лишь по системе упражнений. Так, в середине XIX века «говорили, что, поступая таким образом, учитель стремился принизить гордость своего ученика; более того... подвергали сомнению реальность истории, не сумев убедить себя в том, что можно потратить пять лет на изучение столь малых вещей»⁵⁸⁵. В этой связи вспоминаются отзывы современников Каффарелли, которые указывали на несносный характер кастрата. Сегодня же, при всем уважении к великому учителю пения, отмечается несколько иная точка зрения. Так, современный исследователь Г. С. Зайтов пишет, что сами упражнения Порпоры «по сути, не

⁵⁸³ Цит. по: Fétis Fr.-J. *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la Musique mise à la portée de tout le monde*. P. 386-387.

⁵⁸⁴ Ott K., Ott E. *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik*. Bd. 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. S. 307-308.

⁵⁸⁵ Fétis F.-J. Majorano / *Biographie universelle des musiciens*. P. 235.

содержат ничего, кроме музыкальных фрагментов, которые могут исполняться совершенно разным звуком. Для овладения тоном важен эталон, то есть информация о том, к какому качеству звука стремиться и как петь конкретную музыку. Выполнение упражнений Порпоры или любого другого великого маэстро сами по себе не приведут к мастерству»⁵⁸⁶. Отчасти с этим можно согласиться. Безусловно, буквальное воспроизведение тех или иных упражнений не приведет к полному вокальному совершенству. В настоящее время формирование певца подразумевает прежде всего воспитание личности исполнителя⁵⁸⁷. Стилистические нюансы, технические и акустические характеристики звучания голоса, свойственные конкретной эпохе, выработанные посредством умелого руководства тонко настроенного вокального слуха учителя, — вот главные составляющие в образовании современного вокалиста.

Во времена Порпоры певцы воспитывались иначе. Это было своего рода посвящение в музыкальное служение. Певцы становились музыкальными художниками главным образом не для демонстрации своего искусства, а для самого искусства, которое составляло смысл всей их жизни. В неаполитанские консерватории (*conservatore* в переводе с итальянского — «хранитель»), представляющие собой изначально сиротские приюты, а позже учебные заведения закрытого типа, отбирались две категории одаренных воспитанников. К первой категории относились дети-сироты неаполитанского происхождения, проживание и обучение которых обеспечивала благотворительность, а взамен каждый зачисленный ученик подписывал контракт «быть в распоряжении консерватории — ... много и усердно работать» от четырех до двенадцати лет⁵⁸⁸. Ко второй категории принадлежали так называемые *convittori* («пансионеры») или *educandi* («учащиеся»), получающие платное образование. Ко всему прочему им не обязательно было быть сиротами, бедными, неаполитанцами. Одним из таких

⁵⁸⁶ Зайтов Г. С. Резонансные стратегии в оперном вокальном исполнительстве: теория и практика: дис. ... канд. иск. С. 66.

⁵⁸⁷ Подробнее об актуальной проблеме аутентичного исполнения вокальной музыки эпохи барокко см.: Круглова Е. В. Об учебной дисциплине «Основы барочного вокального искусства» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 154–162. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2022.1.154-162>

⁵⁸⁸ Барбье П. История кастратов / пер. с фр. Е. Рабинович. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 57.

воспитанников в 1697 году стал Никола Порпора⁵⁸⁹. Юные музыканты получали серьезную профессиональную подготовку, совершенствуя свое природное дарование. Неаполитанские консерватории пользовались огромной славой. В них старались получить образование не только итальянские певцы, композиторы, но и музыканты от начинающих до уже маститых из других стран.

Техническая стабильность молодых певцов достигалась годами упорного и систематического труда. Обращает на себя внимание характер обучения в рассматриваемое время. Багадуров, ссылаясь на Франца Хабека, отмечает, что в рассматриваемое время «обучение было патриархальным, а не промышленным; было полное объединение теории с практикой, были годы ученичества и товарищества с настоящими мастерами, которые сами пели, творили и учили»⁵⁹⁰.

В этой связи интерес вызывает распорядок занятий певцов. По словам А. Хэриота, ежедневная учебная программа для певцов была тщательно организована и всесторонне наполнена⁵⁹¹. Из сохранившегося распорядка дня Каффарелли узнаем, что из трех часов утренних занятий по одному часу отводилось на пение сложных пассажей, изучение литературы и произношение в пении; завершались утренние занятия пением перед зеркалом для работы над мимикой и жестами. Послеобеденное расписание предписывало полчаса на изучение теории музыки, полчаса — контрапункта или практики импровизации, далее по часу на пение упражнений по *cartella*⁵⁹² (специальная разлинованная табличка из дерева либо кожи, на которой маэстро записывали упражнения для учеников) и на изучение литературы, произношения в пении, где основу занимала работа над раскрытием значения слов⁵⁹³. Таким образом, становится очевидным, что основу постановки певческого голоса составляли упражнения, на пение которых отводилось не менее 2,5 часов в день. В результате обучения доведенные до автоматизма навыки позволяли певческому голосу быть не просто гибким и

⁵⁸⁹ Там же.

⁵⁹⁰ Цит. по: Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I. С. 165.

⁵⁹¹ Heriot A. The Castrati in Opera. P. 48.

⁵⁹² Cartella (ит. «карточка») — специальная разлинованная табличка из дерева либо кожи, на которой маэстро записывали упражнения для учеников.

⁵⁹³ Heriot A. The Castrati in Opera. P. 48.

послушным, но прежде всего неутомимым «живым» инструментом, способным исполнять любые виртуозные фиоритуры.

В первой половине XVIII века П. Ф. Този наставлял учителей пения использовать вокализы так долго, насколько считает это необходимым: «Наставник погубит ученика, если позволит ему петь со словами прежде, чем тот научится свободно и уверенно сольфеджировать»⁵⁹⁴. Любопытно, что его указание подчеркивает разницу в принципах обучения певцов последующих эпох. Так, ученик Този, Доменико Корри, настаивая на том, что полное овладение техникой должно предшествовать исполнению песен, в 1810 году отмечает: «Это несчастье, сопровождающее наше искусство, что вокальные сочинения разучиваются и поются до того, как приобретается [техническая. — *Е.К.*] основа, в то время как в других профессиях существуют определенные установленные правила, которым подчиняется каждый»⁵⁹⁵. Это замечание и сегодня актуально. В эпоху барокко молодой певец мог перейти к изучению произведений только после длительной подготовки и уверенного овладения комплексом технического арсенала.

Важное место при этом отводилось инструктивному материалу, на котором проходило техническое развитие и оттачивание исполнительского мастерства молодых певцов. С первого урока и далее в течение длительного времени им приходилось осваивать навыки на специальных упражнениях. Под упражнениями в данном случае понимается система коротких или длинных звуковых комбинаций, секвенционно (поступенно по полутонам или тонам) исполняемых певцом в манере вокализации (на распев гласного звука) вверх и вниз на одном дыхании для развития вокальной техники. В таких упражнениях, как правило, строго соблюдается принцип «от простого к сложному», связанный в том числе и с постепенным ускорением темпа.

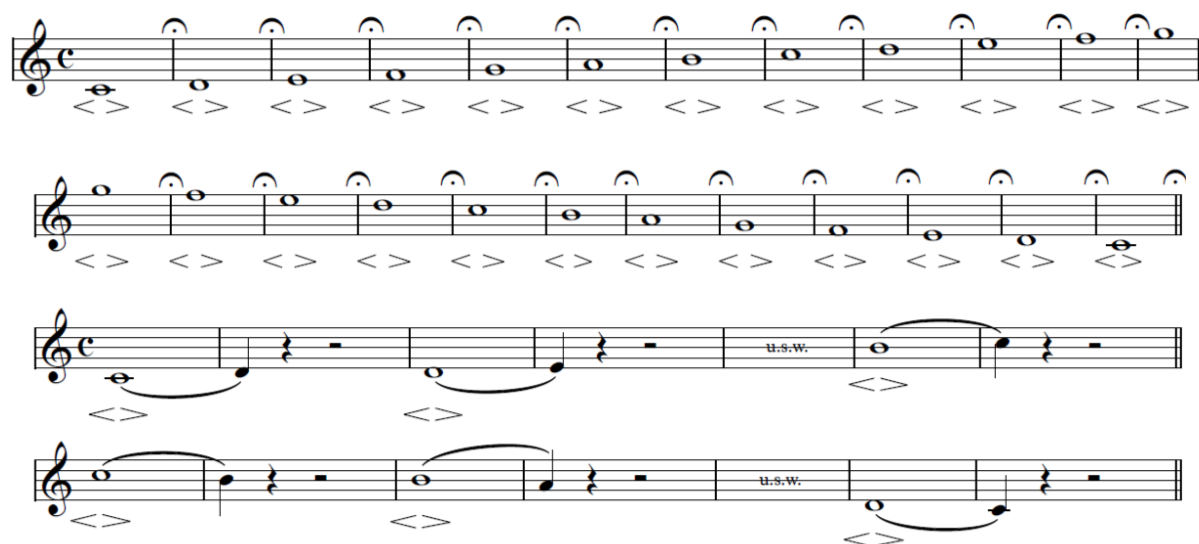
Обращаясь к сохранившимся фундаментальным упражнениям Порпоры, можно условно разделить их на несколько групп в соответствии с техническими

⁵⁹⁴ Цит. по: Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С.60.

⁵⁹⁵ Corri D. The Singer's Preceptor. P. 2.

задачами развития певческого голоса. С самого начала все внимание педагога было направлено на тренировку дыхания в пении. На первых упражнениях, выписанных крупными длительностями, важно было применять прием *messa di voce*. Подконтрольной становилась кропотливая работа над каждым звуком в медленном темпе с целью создания так называемой платформы для превращения человеческого голоса в послушный воле исполнителя инструмент (Рисунок 10). Такой прием в пении подготавливает мышцы, вырабатывает концентрацию внимания певца на исполнение любых элементов колоратурной техники.

Рисунок 10. Н. А. Порпора. Первая группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»⁵⁹⁶



Следующая группа упражнений объединяет работу над подвижностью голоса. Начиная с секундовых ходов в восходящем и нисходящем движении в медленном темпе и постепенно ускоряя движение, вырабатывалась подвижность и гибкость гортани для исполнения трели (Рисунок 11).

Рисунок 11. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»



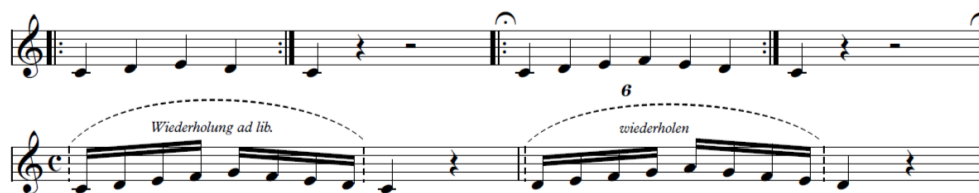
⁵⁹⁶ Здесь и далее Группы упражнений Н. А. Порпоры заимствованы из руководства К. и О. Отт.

В этом упражнении Порпори прослеживается сходство с методом Този, который наставлял в том, что «учиться трели необходимо на все гласные на всем диапазоне голоса, не только на целых нотах, но и на восьмых, чтобы со временем <...> исполнять ее даже в быстрых пассажах»⁵⁹⁷.

Далее следуют мелодические последовательности в интервалах терции, кварты и квинты, сексты, септимы.

При отработке центрального участка диапазона создается техническая платформа для исполнения гамм. Упражнения предлагается исполнять от звука c^1 , не превышая при этом верхнего g^2 , таким образом направляя внимание на выработку регистровой ровности голоса, которой старинные мастера пения придавали большое значение (Рисунок 12).

Рисунок 12. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпори»



Този, отмечая величайшей трудностью выработку ровности голоса, писал, что «если соединение (регистров) несовершенно, то голос “ломается” на разные регистры, и, следовательно, теряет свою красоту»⁵⁹⁸. Обратим внимание, что все упражнения предлагаются маэстро в восходящем движении (Рисунок 13).

Рисунок 13. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпори»



Однако при исполнении упражнения в нисходящем движении Порпора предлагает исполнять квинтовые последовательности наоборот — сверху вниз, что, вероятно, указывает на внимание педагога к выработке навыка сохранения

⁵⁹⁷ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 29.

⁵⁹⁸ Ibid. P. 14.

высокой певческой позиции звука при движении мелодии вниз, а также к соблюдению точности интонирования и атаки звука (*Рисунок 14*).

Рисунок 14. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»



Для достижения гибкости, подвижности и легкости голоса Порпора обращался в упражнениях к различным ритмическим группировкам: от движений ровными шестнадцатыми, триолями, квинтолями, секстолями до смешанного ритма.

Заключительная группа упражнений направлена на выработку не только технических, но и художественных навыков. Если целью центральных упражнений становится тренинг в исполнении разного рода мелизматике, то последняя группа упражнений представляет собой не просто мелодические попевки, а уже тематически развитые последовательности, требующие ловкого выполнения не только колоратурных фигур и ритмической точности, но и определенной экспрессии всего построения.

Исполнение диатонических и хроматических гамм в последних упражнениях позволяет достичь предельной концентрации чистоты интонирования и передачи различных красок звучания голоса, направленных на достижение художественной выразительности (*Рисунок 15*).

Рисунок 15. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»



Из представленной системы упражнений Порпоры видно, 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» является замечательным свидетельством, демонстрирующим сложный процесс обогащения мелодии как простыми элементами, так и сложными фигурациями, изобилующими в ариях композитора. Этот методический материал служит своеобразной методической инструкцией для развития технического мастерства, а именно — для выработки абсолютного контроля над певческой технологией и передачи художественной выразительности.

Д. Корри, отмечая педагогические взгляды своего наставника, в руководстве по пению пишет о достижении свободного тона с помощью безупречной техники. Изучению этого подхода, характерного для рассматриваемого периода времени, многие педагоги посвящали годы. В Италии на обучение певца по данной методике уходило шесть лет. Считалось, указывает Корри, «невозможным стать мастерами вокальной музыки без такой длительной практики»⁵⁹⁹.

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) и потому назывались сольфеджио. Причем традиционно использовалась система сольмизации, восходящая еще к Гвидо Аретинскому. «Сущность этой системы, — поясняет В. А. Багадуров, — состояла в том, что известный в то время звукоряд от *g* большой октавы до *e* двучертной (такова была сумма диапазонов человеческих

⁵⁹⁹ Corri D. The Singer's Preceptor. P. 8.

голосов) был разделен на семь гексахордов, т. е. звукорядов из шести нот, причем каждой ступени этого гексахорда были даны названия: ут, ре, ми, фа, соль, ля, взятые из начальных слогов гимна Иоанну Крестителю»⁶⁰⁰.

Вокальное обучение по этой системе описывается в методиках разных педагогов. Агрикола отмечал: «У итальянцев сольфеджировать, или как мы говорим сольмизировать, означает петь, называя ноты слогами Аретино. Кроме того, это значит также петь все ноты в какой-нибудь пьесе, не называя слогов и слов, а просто на какой-то гласный. Пьесы, которые предназначены для таких упражнений, называются *Solfeggi*»⁶⁰¹. При этом он советовал давать каждому тону свое название, удобное в пении.

Поскольку гексахорды представляют диапазон среднего регистра всех типов певческих голосов, то их применение в виде упражнений при обучении пению становится вполне объяснимым. Как отмечает В. А. Багадуров: «Даже Штокхаузен⁶⁰², не говоря о Този, Манчини, Гиллере и других методологах, в своей методе пения (1886) восстанавливает упражнения на гексахордах для выработки гласных, а также портаменто и других упражнений»⁶⁰³.

Следующий этап работы над развитием голоса певца посвящался усовершенствованию технической и выразительной сторон исполнения. Это означало переход к вокализации (пению мелодий на открытый гласный звук⁶⁰⁴), который был возможен только после полного овладения навыком сольфеджирования. «Обучение искусству мелодии, — пишет Н. Барагванат, — начиналось там, где заканчивалась сольмизация»⁶⁰⁵. Безусловно, подобная система воспитания требовала ежедневного многочасового и многолетнего тренажа, инструктивным материалом которого были сначала упражнения, далее сольфеджио и вокализы.

⁶⁰⁰ Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I. С. 28.

⁶⁰¹ Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения. С. 37.

⁶⁰² Юлиус Кристиан Штокхаузен (1826–1906) — известный немецкий певец и педагог.

⁶⁰³ Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I. С. 33.

⁶⁰⁴ С XVIII века законченные музыкальные композиции, исполняющиеся в учебных целях нараспев одного гласного звука, стали называться вокализами.

⁶⁰⁵ Baragwanath N. The solfeggio tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century. New York: Oxford University Press, 2020. P. 14.

Сольфеджио Н. Порпори

«Сольфеджио, партименто и контрапункт, — замечает исследователь исторической импровизации Питер ван Тур, — применялись как составные части учебного плана неаполитанских консерваторий для преподавания композиции через вокальную импровизацию, композицию за клавиатурой и через письменные контрапункт и композицию»⁶⁰⁶. В свою очередь, сольфеджио, «закладывали крепкий фундамент художественной техники и вокального профессионализма»⁶⁰⁷.

Дж. Манчини, описывая свои занятия пением с выдающимся Л. Лео, подчеркивал важность применения сольфеджио в соответствии с возрастом и способностями молодых певцов для постепенного укрепления голоса и приобретения большей выносливости. Не случайно он сочинял каждые три дня новые сольфеджио для своих учеников с учетом возможностей каждого из них⁶⁰⁸.

При рассмотрении истории обучения орнаментальному пению и импровизации через сольфеджио, важно обратиться к сохранившимся источникам. Прежде всего необходимо отметить огромную работу Питера ван Тура по систематизации базы данных итальянских сольфеджио за вековой период (1730–1830) и составлению каталога *The Uppsala Solfeggio Database*. В настоящее время эта база данных находится в открытом доступе⁶⁰⁹. И если обратиться к содержащимся в ней источникам, можно сделать вывод о том, что большинство образцов сольфеджио, составленные из развернутых цепочек гамм, мелизматических фигураций и широких интервальных скачков, использовались достаточно «подвинутыми» учениками, уже обладавшими относительно высоким уровнем вокально-технического мастерства. Так, в сохранившихся нескольких тетрадах сольфеджио Л. Лео (1694–1744) обращает на себя внимание его

⁶⁰⁶ Tour P. van. Taking a walk at the Molo: Partimento and the Improvised Fugue // Musical Improvisation in the Baroque Era / ed. Fulvia Morabito. Turnhout: Brepols, 2019. P. 371.

⁶⁰⁷ Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: дис. ... д-ра иск. С. 329.

⁶⁰⁸ Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. P. 179.

⁶⁰⁹ См.: <https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php> (дата обращения: 24.12.2022).

витиевато-фигурационный стиль, требующий гибкости, а также подвижности певческого голоса⁶¹⁰ (Рисунок 16).

Еще один яркий пример — № 1 из другой тетради того же автора, который представляет собой вполне законченное в художественном отношении сочинение, исполняемое на распев слова *Amen*. Широкие скачки на сексту, октаву, случайные знаки, сложный ритмический рисунок, мелизматика — все это предъявляет серьезные технические требования к исполнителю⁶¹¹ (Рисунок 17).

Рисунок 16. Л. Лео. Начальный фрагмент Сольфеджио № 1 из рукописной тетради, включающей 72 сольфеджио



Рисунок 17. Л. Лео. Начальный фрагмент Сольфеджио № 1 из рукописной тетради, включающей 50 сольфеджио



Достаточно виртуозны и многие сольфеджио А. Бернакки. В одном из них, включенном в опубликованный в Париже коллективный сборник «Итальянские

⁶¹⁰ Leo L. 72 Solfeggios. Manuscript. [um 1740 - 1760]. P. 3. Dresden: Sächsische Landesbibliothek–Staats- und Universitätsbibliothek. Mus.2460-K-502.

⁶¹¹ Leo L. 50 Solfeggios. Manuscript. [1750 - 1800]. P. 3. Dresden: Sächsische Landesbibliothek–Staats- und Universitätsbibliothek. Mus.2460-K-500.

Требования к певческому звуку — округлому, ярко резонирующему и при этом мягкому, гибкому, легкому и подвижному — еще в первой четверти XVIII века сформулировал Този. Именно на эти качества ориентированы упражнения и сольфеджио Порпоры. «Листок упражнений», по которому маэстро на протяжении шести лет обучения воспитывал своего ученика Каффарелли, фактически представляет собой, как справедливо определяет А. Е. Хоффман, «сборник упражнений, который включает набор основополагающих, элементов вокальной школы, лежащих в основе любых учебных вокализов»⁶¹⁵.

«Практика сольфеджио является полезным занятием в том, что касается овладения артикуляцией, — писал Д. Корри, — и я настоятельно рекомендую ее выполнять, но не раньше, чем ученик достигнет правильной и совершенной интонации; если интервал не может быть выполнен с точностью, на гласную А (как советовал профессор Порпора), не будет никакой пользы, если произносить слоги До и Ре или от Ре до Ми и так далее, с любыми другими интервалами»⁶¹⁶. Во времена позднего барокко сольфеджио обычно пелись по слогам сольмизации. Но в своем руководстве Корри пишет о решительном мнении своего учителя о том, что «сольфеджио не были правильно поняты»⁶¹⁷. При этом он отмечал, что улучшение голоса, по мнению Порпоры, лучше всего достигается звучанием гласной А — позиция произнесения которой наиболее благоприятна для свободного и ясного тона.

Точная датировка сольфеджио Порпоры затруднена, поскольку их автографы и соответствующие документальные свидетельства до нас не дошли. Главным образом эти сравнительно небольшие композиции сохранились в разрозненных источниках (в том числе, например, в уже отмеченном нами коллективном сборнике «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом»). Впоследствии (предположительно в последней трети XIX века) появился и отдельный авторский сборник для одного и двух голосов в сопровождении

⁶¹⁵ Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. иск. С. 55.

⁶¹⁶ Corri D. The Singer's Preceptor. P. 34.

⁶¹⁷ Ibid. P. 8.

фортепиано, опубликованный издательством «Брейткопф и Гертель» под названием *Solfeggi fugati*. Экземпляр этого издания, хранившийся в библиотеке Университета искусств в Берлине, в 2018 году был оцифрован⁶¹⁸.

Уточним в этой связи, что певцы в неаполитанских консерваториях наряду с пением изучали и композицию, и контрапункт. Поэтому вокальное исполнение имитационно-полифонических композиций было обычной практикой. Об этом упоминает и Питер ван Тур: «Фугам и канонам также обычно обучали практически на ежедневных уроках пения в форме фугированных сольфеджио (solfeggio fugues) и канонических сольфеджио (solfeggi canoni)»⁶¹⁹.

Сольфеджио Порпоры представляют собой изысканные композиции, содержащие элементы, на первый взгляд аналогичные стандартным упражнениям. Но в дидактической последовательности усвоения материала, осознанности получения учениками необходимых навыков явно просматривается своеобразие метода маэстро, который предстает здесь не просто как замечательный оперный композитор, но прежде всего как вокальный педагог. Его сольфеджио наглядно демонстрируют свою методическую направленность, представляя своеобразную вокально-строительную схему, состоящую из цепи упражнений, отличающихся интенсивным развитием мелодического начала. Простые мелодико-ритмические фигуры, небольшие музыкально-тематические построения с повторениями и использованием приемов секвенцирования направлены на развитие и совершенствование вокально-технических навыков, связанных со сложностями орнаментального стиля, характерного для арий старинных мастеров, и оттачивание мелодических формул для последующего включения их в собственные импровизации.

Сольфеджио № 153 является ярким примером внедрения в упражнение выразительного интонирования, свойственного художественным образцам (*Рисунок 20*).

⁶¹⁸ Porpora N. *Solfeggi fugati: ad una e ad due voci: in chiave di Sol / con accompagnamento di Pianoforte di Gaetano Nava*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [between 1858 and 1859]. 19 p. Universitätsbibliothek der UdK Berlin RB 0130-2.

⁶¹⁹ Tour P. van. *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories* // *Journal of the Alamire Foundation*. 2018. Vol. 10. Issue 1. P. 138.

Рисунок 20. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 15 из сборника “*Solfeggi fugati...*”



Медленный темп, крупные длительности требуют владения широким дыханием, его контроля для выполнения обязательного применения *messa di voce*. При этом ученику необходимо решать непростые технические задачи, требующие гибкости голоса, посредством верного распределения дыхания на протяжении вокальной линии.

Практически все сольфеджио старинных мастеров, в том числе и Порпоры, содержат обязательные элементы упражнений на выработку колоратурной мелизматики — трелей, апподжиатур или других орнаментов.

Они были очень эффективными инструментами для развития не только гибкости голоса, но и художественной выразительности. Весьма показательно высказывание выдающегося вокального педагога Миланской консерватории начала XIX века Франческо Ламперти: «Остерегая от злоупотребления древним фиоритурным пением, я все-таки настоятельно советую певцам употреблять его,

хотя бы в упражнениях, если они желают сохранить свой голос свежим, гибким, изящным, бархатным, даже после долголетней карьеры»⁶²⁰.

Типичным образом соединения различных элементов техники и выразительности является заключительный период сольфеджио № 16 (Рисунок 21).

Рисунок 21. Н. Порпора. Заключительный фрагмент Сольфеджио № 16 из сборника “*Solfeggi fugati...*”



Здесь целый комплекс вокально-технических задач: разнообразные опевания, мелизматические апподжиатуры и трели, ритмическое разнообразие от синкоп до пунктирного ритма, сменяющегося скользящими на *portamento* тридцать вторыми, широкие скачки на сексту, октаву и ундециму (!) в заключительном кадансе.

Аналогичные задачи решаются и в сольфеджио № 17 (Рисунок 22). Серия выписанных и указанных символами мелизматических фигур (мордентов, трелей), широкие октавные скачки, чередование ровного и синкопированного ритмического рисунка в мелодии в быстром движении — все это позволяет певцу

⁶²⁰ Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении: учебное пособие / пер. Н.А. Александровой. СПб.: Планета музыки, 2014. С. 84.

добиваться подвижности голоса, необычайной гибкости звучания, легкости, подвижности и безупречной регистровой ровности. Обращает на себя внимание включение трелей в мелодическую ткань не только в каденциях, но и на протяжении периода. В основе колоратуры лежит техника секвенцирования, напоминающая тренинг из вокальных упражнений. Подчеркнуто выразительным приемом при этом является повторение одной ноты, что, кстати, неоднократно встречается в ариях эпохи барокко.

Рисунок 22. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 17 из сборника “*Solfeggi fugati...*”



Вторая часть тетради сольфеджио Порпоры содержит небольшие двухголосные композиции в полифоническом стиле, которые свидетельствуют о внимательном отношении учителя к выявлению и формированию музыкальности каждого исполнителя, индивидуальности и самостоятельности их вокального интонирования. Наряду с этим важным является и развитие метроритмической точности исполнения каждого голоса. Сольфеджио № 21 пронизано излюбленными приемами Порпоры — не только повторением одной ноты, но и техникой секвенцирования, напоминающей мелодические формулы из упражнений (Рисунок 23).

Если же обратиться к сольфеджио Порпоры из парижской антологии второй половины 1770-х годов «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом», то и в них достаточно четко просматривается методическая направленность. Так, в Сольфеджио № 130 кругообразные повторы мелодических построений фраз как технический тренинг подчеркивают свое предназначение — закрепление певческих установок в развитии гибкости голоса, запоминание мышечной

памятью вокального аппарата различных последовательностей в заполнении интервалов и опеваний главных ступеней (Рисунок 24)

Рисунок 23. Н. Порпора. Начальный фрагмент двухголосного Сольфеджио № 21 из сборника “*Solfeggi fugati...*”



Рисунок 24. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 130 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом» (Париж, 1775–1779)



Ярким примером работы над подвижностью голоса и, в частности, над трелью и мордентами является Сольфеджио № 123. Выписанные цепочки трелей и отмеченные символами над крупными длительностями, различного рода опевания, гаммообразные и по звукам аккордов взлеты, аккуратные поступенные мелодические спуски позволяют оттачивать не просто колоратурную подвижность в голосе, вырабатывая его эластичность и гибкость, но и сформировать в мышечной памяти вокального аппарата формулы для собственных импровизаций (Рисунок 25).

Рисунок 25. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 129 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом» (Париж, 1775–1779)



Как справедливо замечает З. З. Митюкова, в результате обучения сольфеджио в памяти ученика «уже имелись многочисленные мелодические клише»⁶²¹.

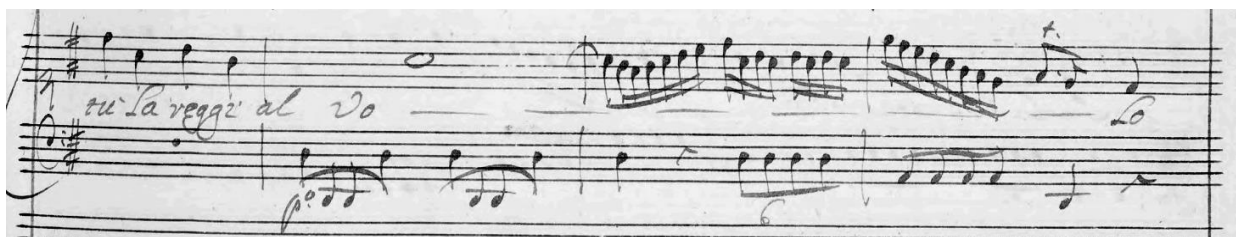
«Разбивая» колоратурные цепочки и мелизматические фигуры на мелодические построения, аналогичные тренировочным вокальным упражнениям, певцы с помощью сольфеджио учились схематично «читать» свои орнаментально насыщенные партии. Неслучайными оказываются те или иные фигуры из упражнений и сольфеджио в оперной музыке композитора. В качестве примера приведем арию Императора Валентиниана “*Se tu la reggi al volo*” из первого акта оперы «Аэций» (*Ezio*)⁶²². Первые такты мелодии представляют серию «знакомых»

⁶²¹ Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2018. С. 97.

⁶²² Porpora N. Ezio. Manuscript, n.d.(ca.1728). Milano: Stampa di G. Vigone. 60 p.

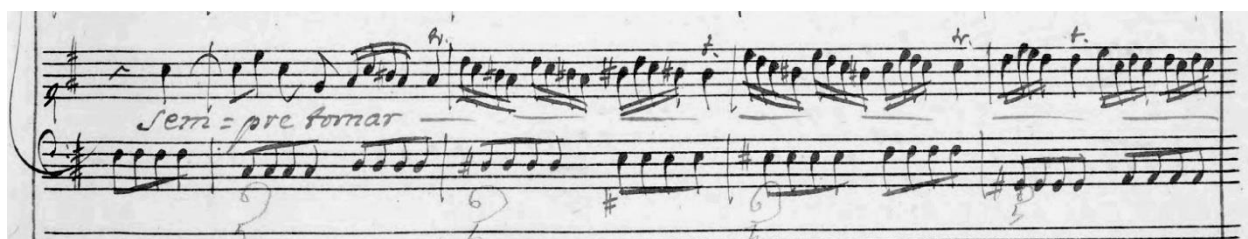
вокальных элементов, словно заранее отработанных формул в упражнениях и сольфеджио: длинная нота, требующая приема *messa di voce*, мелизматические трели, гаммообразные тираты и каскаты (Рисунок 26).

Рисунок 26. Н. А. Порпора. Фрагмент арии Валентиниана из оперы «Аэций» (фрагмент рукописной партитуры)



Далее следует, подобно формулам повторяющихся фигураций, секвенцированное восхождение мелодии шестнадцатыми с остановками на четвертях, наполненных переливами вставных трелей (Рисунок 27).

Рисунок 27. Н. А. Порпора. Фрагмент арии Валентиниана из оперы «Аэций» (фрагмент рукописной партитуры)



В целом, в мелодической линии арии Валентиниана использовано немало типичных приемов, встречающихся в сольфеджио Порпоры. Это еще одно наглядное доказательство того, что доведенные до автоматизма годами кропотливой работы тренировочные упражнения никогда не покидали певцов.

Отработанные до совершенства музыкальные формулы разнообразных опеваний, гаммообразных пассажей, интервальных скачков и ювелирно сплетенных мелизматических фигур — все это оставалось в качестве основы на протяжении профессиональной жизни певцов. Полученные навыки не только составляли технический фундамент, но и помогали в создании собственных импровизаций. «Искусство сольфеджио было, в этом смысле, необходимой

подготовкой к сочинению», — пишет Н. Барагванат⁶²³. В любом построении фразы, какой бы сложной она ни была, освоенные на упражнениях и сольфеджио фигурации всегда находили свое проявление в последовательностях гамм, скачков и характерных интонаций. Это была своеобразная азбука, в результате длительного изучения которой певцом постигалось высокое техническое и художественное мастерство.

Характерной особенностью вокальной школы Порпоры был принцип систематичности и постепенности, основанный на последовательности в обучении и устойчивости в получении основы вокализирования путем тщательного контроля выполнения определенной серии упражнений и сольфеджио (вокализов — в современном представлении), исполняемых с периодической регулярностью и в соответствии с четко определенной системой на протяжении пяти лет обучения. 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. Именно на контроль вокализации с помощью определенной серии упражнений, следующих друг за другом, в соответствии с четко определенной системой, направляет школа старинных мастеров пения.

В завершение приведем слова Фетиса, который емко описал метод Порпоры: «Метод медленный, но безопасный, и результаты которого никогда не вызывают сомнений <...>. Очистить звук; уберечь его от любых гортанных или носовых призвуков; развить его во всей возможной полноте; расширить границы голосового диапазона как в нижнем, так и в верхнем уровнях; выровнять

⁶²³ Baragwanath N. The solfeggio tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century. P. 130.

регистры»⁶²⁴. Безусловно, эти позиции в развитии вокального голоса и сегодня являются основополагающими. Однако пути к достижению вышеперечисленных навыков и умений разные. Интересно, что уже в начале XIX века Фетис, сожалея, писал, что «в настоящее время во всей Европе нет ни одной школы, в которой обучали бы механизму пения в течение шести лет»⁶²⁵. Эта ситуация и сегодня актуальна. Современная повсеместная спешка, обилие задач и требований к освоению программ в современном отечественном вокальном образовании не позволяют спокойно и кропотливо заниматься технологией, опираясь сугубо на упражнения и вокализы в течение продолжительного времени. Такой сложный процесс можно сравнить с постижением азбуки, результатом которого станет приобретение навыков полного контроля певческого голоса как поющего инструмента.

Сущность же метода Порпоры, как подчеркивал Фетис, составляла именно выработка и познание механики пения, «того единственного, чему может научить мастер»⁶²⁶. Педагогические установки маэстро требовали значительных временных затрат, безоговорочной веры ученика в учителя и тесного плодотворного сотрудничества. Аргументом успешности такого подхода в воспитании певцов было высокое искусство его учеников, ставших знаменитыми виртуозами, представителями вокальной школы великого мастера Николы Порпоры.

⁶²⁴ Fétis F.-J. Majorano / Biographie universelle des musiciens. P. 235.

⁶²⁵ Fétis Fr.-J. Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la Musique mise à la portée de tout le monde. P. 387.

⁶²⁶ Fétis F.-J. Majorano / Biographie universelle des musiciens. P. 235.

§ 3.3. Оригинальные приемы орнаментирования арий: певцы эпохи барокко и современные исполнители барочного репертуара⁶²⁷

Размышляя об аутентичном исполнительстве, Барт ван Оорт определяет его прежде всего как особый способ восприятия музыки, основанный на интеллектуальном подходе: «Мы должны вновь изучить забытый исполнительский язык»⁶²⁸.

Для современных вокалистов ключ к освоению произвольной орнаментики лежит в изучении трактатов старинных мастеров и редких сохранившихся образцов импровизаций певцов XVIII века. Сравнивая эти исторические свидетельства с записями современных вокалистов, исполняющих в исторически информированной манере, можно не только изучить правила, но и глубже понять природу импровизации. Не случайно поэтому сегодня одним из наиболее важных вопросов вокального исполнительства является практика введения произвольной орнаментики в ариях эпохи барокко.

Сохранившиеся нотные записи импровизаций певцов упомянутого исторического периода служат бесценным руководством. Изучая представленные в них приемы варьирования, мы можем объективно судить о высочайшем уровне — как технического, так и художественного мастерства — певцов первой половины XVIII столетия⁶²⁹.

⁶²⁷ В данном параграфе использованы материалы статей: Круглова Е. В. Произвольная орнаментика певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное исполнительство // *Старинная музыка*. 2021. № 4. С. 10-17; Ее же. Произвольная орнаментика певца-кастрата XVIII века Гаэтано Гуаданьи и современное исполнительство // *Старинная музыка*. 2022. № 1. С. 23-31; Ее же. *Messa di voce*: историко-теоретические аспекты развития вокального орнамента // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2023. № 2. С. 74-84. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2023.2.073-084>; Ее же. Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях // *Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал*. 2023. № 1. С. 10-20; Ее же. Природа и значение орнамента *trillo* в теории и вокальной практике эпохи барокко // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2024. № 2. С. 171-183. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2024.2.171-183>

⁶²⁸ Бугрова О. С. Нужна ли детям музыкальная аутентика? // *Играем с начала. Da capo al fine*. С. 8.

⁶²⁹ В изучении и анализе исполнительской орнаментации прежде всего укажем, какими принципами мы будем руководствоваться. Таковых принципов, на наш взгляд, четыре: 1) мелизматический, основанный на включении различных украшений, исполняемых на один слог или фигуративный распев. К нему относятся также трели, апподжиатуры, морденты, группетто, шлейферы и др.; 2) пассажный, в основе которого находятся интервальные, аккордовые, гаммообразные заполнения расстояний между звуками мелодии; 3) смешанный (пассажно-мелизматический), характеризующийся соединением украшений и предполагающим всевозможные вставные трели с апподжиатурами и без них, отдельные форшлагги (короткие и длинные, со вспомогательной нотой и без нее), группетто, шлейферы и т. д. — наряду с пассажной техникой, подразумевающей интервальные, аккордовые,

Огромный интерес представляет сохранившийся орнаментированный вариант вокальной партии в арии-сарабанде Альмирены *“Laschia ch’io pianga”* («Дай мне слезами выплакать горе») из второго акта оперы Генделя «Ринальдо» (*Rinaldo*; HWV 7a), принадлежащий первой исполнительнице этой партии — солистке Королевского театра в Лондоне, итальянской певице-сопрано **Изабелле Жирардо**.

Вариант этот был восстановлен и записан ее современником, английским композитором Уильямом Бэбеллом (William Babell, ок. 1690–1723), известным в том числе своими клавишными переложениями вокальной музыки. Впоследствии, уже в конце XX века, украшения, предложенные Изабеллой Жирардо, опубликовали супруги Отт⁶³⁰, которые, обнародовав весьма ценный нотный материал⁶³¹, тем не менее не провели анализ представленной в нем вокальной орнаментации. Отметим в этой связи, что Дж. Ли в своей диссертации, защищенной в университете Кентукки (США), ссылаясь на слова Ф. Неймана⁶³², сообщает также о выполненной Бэбеллом орнаментации клавишной партии в арии Альмирены⁶³³, в которую при сохранении общей мелодической линии были включены множественные трели и морденты. При этом фрагменты между вокальными фразами заполнены колоратурными пассажами, которые в большей степени выделяют партию «аккомпаниатора, а не на импровизацию певца в реальном оперном исполнении»⁶³⁴.

гаммообразные заполнения интервалов между звуками мелодии; 4) вариационно-импровизированный, который близок пассажно-мелизматическому, но при этом предполагает явное варьирование мелодии. Указанные принципы исполнительской орнаментации получили свое обоснование в нашей кандидатской диссертации [Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2007. 288 с.].

⁶³⁰ Карин Отт (псевдоним Кайзер Рут) – швейцарская оперная и концертная певица (колоратурное сопрано), блистательно гастролировавшая в лучших европейских театрах, а также педагог и музыковед. В соавторстве со своим супругом, музыковедом и режиссером Ойгеном Оттом выпустила ряд научных трудов, в том числе десяти томное «Руководство по искусству украшений в музыке».

⁶³¹ Ott K., Ott E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Bd. 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. S. 223–226.

⁶³² Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music... P. 555.

⁶³³ Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel’s operatic arias: a study of selected recordings (1950s–2010s). Diss., University of Kentucky, 2020. P. 27.

⁶³⁴ Ibid. P. 110.

Прежде чем обратиться непосредственно к исполнительской версии Изабеллы Жирардо, напомним, что «Ринальдо» была первой оперой Генделя на итальянском языке, поставленной в английской столице. Ее премьера в 1711 году прошла с большим успехом. В восторженных отзывах современников особо отмечалась виртуозность итальянских певцов, их исполнение характеризовалось как лучшее, «которое когда-либо слышали», а «Николини⁶³⁵ и Изабелла [Жирардо] — лучшие певцы, которые когда-либо были в Англии»⁶³⁶. Весьма примечателен факт, о котором упоминает Силке Леопольд: «Через два месяца после премьеры издатель Джон Уолш опубликовал арии из Ринальдо под заголовком “Песни из оперы Ринальдо, сочиненной Генделем”. Сборник так хорошо продавался, что за один год тираж был трижды допечатан и принес Уолшу столько денег, что Гендель предложил ему поменяться ролями: пусть следующую оперу сочинит Уолш, а он, Гендель, опубликует...»⁶³⁷.

К сожалению, документальных данных о жизни и творчестве Изабеллы Жирардо сохранилось совсем немного, что, в частности, получило отражение и в статье о ней в «Новом музыкальном словаре Гроува», которую написал крупный специалист в области оперной музыки эпохи барокко Уинтон Дин⁶³⁸. Итальянка, будучи замужем за французом Жирардо, прибыла в Англию в конце 1709 года, заключив контракт с лондонским Королевским театром на Сенном рынке (известным как Хеймаркет). На премьере «Альмахида» Бонончини в 1710 году она, по сведениям Берни, исполнила две противоположные по характеру арии: *largo* и *di bravura*⁶³⁹, продемонстрировав тем самым широту своего дарования. Берни также полагал, что ее подлинная фамилия Каллиари. Именно под ней она фигурировала в пространном списке выдающихся певиц своего времени,

⁶³⁵ Николини (Николо Гримальди, 1673–1732) — знаменитый итальянский певец-кастрат.

⁶³⁶ Цит. по: Simone A. C. The Myth of the Diva: Female Opera Singers and Collaborative Performance in Early Eighteenth-Century London. Diss. (Ph.D), Michigan University, 2013. P. 66.

⁶³⁷ Леопольд С. Оперы Генделя. М.: Аграф, 2014. С. 96.

⁶³⁸ Dean W. Girardeau, Isabella // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 9. P. 900.

⁶³⁹ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 220.

составленном в 1740-е годы итальянским ученым, историком Франческо Саверио Квадрио⁶⁴⁰.

Огромное признание она получила после триумфального исполнения партии Альмилены на премьере «Ринальдо» 24 февраля 1711 года, вслед за которой последовали еще 12 спектаклей.

В монографии Л. В. Кириллиной об оперном творчестве Генделя утверждается, что «Изабелла Жирардо, для которой создавалась эта роль, не принадлежала к числу самых виртуозных певиц, но, видимо, была очень музыкальна и обаятельна. Сильных контрастов в партии Альмилены нет; краски варьируются от акварельно-прозрачных до слегка цветистых»⁶⁴¹.

В самой известной арии Альмилены “*Laschia ch'io pianga*” («Дай мне слезами выплакать горе»), вероятно, в полной мере раскрылось лирическое дарование Жирардо.

Благодаря яркой артистичности и эмоциональной выразительности певице удалось убедительно воплотить образ Альмилены, опираясь на простейшие средства, представленные в данной арии. Медленный темп, ритмическая статичность сарабанды, пронизывающая всю партию, синтаксически ясная мелодия широкого дыхания обогащаются ритмическим дроблением крупных длительностей путем введения украшений, в том числе нисходящих задержаний, «фигуры пауз» — пауз вздохов, воссоздающих аффект печали.

По сюжету второго акта оперы «Ринальдо» пленницу Армиды, Альмилену, в волшебном саду сторожит влюбившийся в нее Аргант. Он очарован ее красотой и предлагает свою любовь, обещая исполнить любое ее желание. Она просит вернуть ей свободу. Однако страж в смущении отказывается, ссылаясь на волшебницу Армиду. В ответ Альмилена исполняет арию «Дай мне слезами выплакать горе».

⁶⁴⁰ Quadrio F. S. Della storia e della ragione d'ogni poesia. Milano: Francesco Agnelli, 1744. Vol. 3. Part 2. P. 536.

⁶⁴¹ Кириллина Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя: Монография. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. С. 111.

Ария эта завоевала большую популярность не только в начале XVIII века, но и сегодня является одной из самых известных у Генделя, привлекая не только исполнителей, но и исследователей. В одной из сравнительно недавних работ⁶⁴² была предпринята попытка проанализировать орнаментику самого Генделя, использованную им в арии-сарабанде Альмилены, а также проанализировать различные исполнительские версии современных певиц. Но при этом автором так и не были определены сами принципы орнаментирования, особенности варьирования исполнителей прошлого и настоящего через сравнительный анализ введения произвольных украшений.

Лаконично проанализированная в нашей кандидатской диссертации версия Изабеллы Жирардо, расшифрованная Бэбеллом, демонстрирует пассажно-мелизматический принцип орнаментирования⁶⁴³.

Певица бережно наполняет мелодию мелизматическими фигурациями (трелями, мордентами, апподжиатурами и гаммообразными пассажами), которые встречаются практически на каждом слоге ключевого слова (*sorte* [«судьба»], *liberta* [«свобода»], *cruda* [«суровая»], *sospiri* [«вздыхаешь»]). При этом они не искажают основную мелодическую линию, а лишь обогащают ее.

Выбор вокальных украшений тонко передает эмоциональную окраску и смысл интонируемого слова, мастерски выражая печаль. Особенно важно отметить, что Жирардо не просто декоративно повторяет мелизмы: при каждом новом проведении текста она не только подбирает новую фигурацию, но и ритмически ее варьирует, ярче иллюстрируя текст и придавая исполнению импровизационную свободу. Например, в первой фразе арии ключевое слово *sospiri* распевается восходящей руладой из тридцать вторых, имитирующей «дрожание» всхлипы и прерывистое дыхание в состоянии плача. После этого следует трель с верхней вспомогательной ноты в виде триоли шестнадцатыми, которая переходит в восьмую и четверть, завершаясь половинной длительностью.

⁶⁴² Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias... 175 p.

⁶⁴³ Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2007. С. 131.

Эмоциональное состояние героини становится более сдержанным. В начале второй фразы то же слово *sospiri* интонируется более ровно: сначала распевается восьмыми, затем следует трель с верхнего вспомогательного звука шестнадцатыми, которая далее переходит в более долгие длительности (четверть, половинная), символизируя успокоение судорожного плача. (Рисунок 28).

Таким образом, каждое новое произнесение ключевого слова у Жирардо получает новую мелодико-ритмическую фигурацию, что позволяет показать оттенки и развитие чувства.

Рисунок 28. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Альмирены из оперы «Ринальдо» с оригинальными украшениями Изабеллы Жирардо: нижняя строка — оригинал Генделя, верхняя украшения певицы



В нашей кандидатской диссертации был проведен сравнительный анализ этой арии в версии Жирардо и трех различных по своим подходам к орнаментике интерпретаций современных нам певцов: Дерекы Ли Рейджина и Евы Малас-Годлевска (варьирование схоже с Жирардо), Рене Флеминг (подчеркивающее кульминацию мелодии) и Чечилии Бартоли (певица бережно относится к колорированию)⁶⁴⁴. Между тем сравнительный анализ приемов орнаментации повторяющихся ключевых слов в арии остался не охваченным. Более того, исполнение этой популярной арии в настоящее время современными певцами барочного репертуара демонстрирует новые подходы к ее интерпретации.

⁶⁴⁴ Там же. С. 132-133.

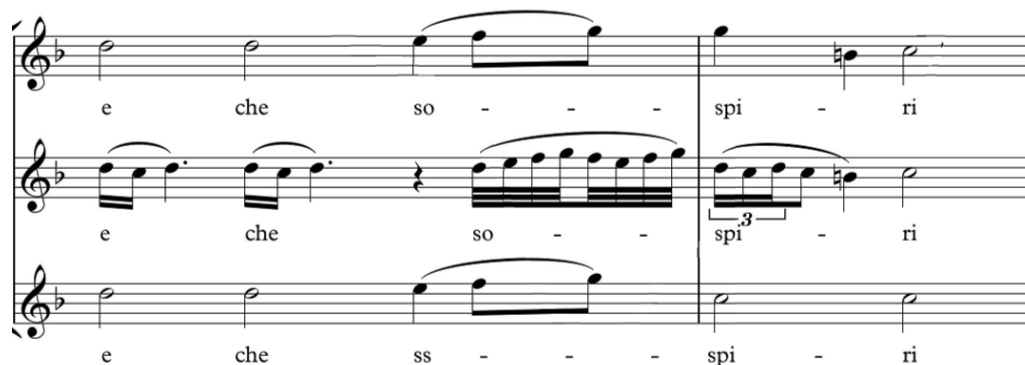
Для анализа приемов орнаментирования повторяющихся ключевых слов в части *da capo* арии “*Laschia ch'io pianga*” мы выбрали интерпретацию современной российской виртуозной певицы, входящей в число ведущих исполнителей барочного репертуара в мире, Юлии Лежневой (камерный струнный ансамбль «Тронхеймские солисты» под руководством Эйвинда Гимсе)⁶⁴⁵.

Орнаментику певицы можно отнести к мелизматическому принципу. Она гибко колорирует мелодию части *da capo*, включая в мелодический каркас шлейфера, трели, апподжиатуры, группетто и даже тирату на слове *cruda*. Сравнивая интонирование одного из ключевых слов — *sospiri*, повторяющегося несколько раз, укажем, что Юлия Лежнева в первой фразе, в отличие от мелизматической рулады Жирардо, лишь дважды повторяет верхнюю ноту g^2 и спускается на вводный тон перед заключительным (Рисунок 29). Любопытно отметить, что в начале второй фразы, в отличие от Жирардо, слово *sospiri* Лежнева интонирует без изменений. Далее значение слова подчеркивает его распев на группетто. В заключительной фразе слово *sospiri* Лежнева поет в оригинале, без каких-либо украшений и распевов.

В итоге можно говорить, что орнаментальные решения Жирардо аналогичны иллюстрации аффекта через виртуозность. Украшения же Лежневой акцентируют внимание на архитектонике фразы и передают аффект цельно и приподнято.

⁶⁴⁵ G. F. Händel, *Lascia Chio pianga*. Soprano; Julia Lezhneva, Trondheim soloists, artistic director: Øyvind Gimse. Oslo, 2009. URL: https://vk.com/video-3741411_161086661 (дата обращения: 08.07.2025).

Рисунок 29. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Альмирены из оперы «Ринальдо» с украшениями в сравнении: нижняя строка — оригинал Генделя, средняя — версия Изабеллы Жирардо, верхняя — вариант Юлии Лежневой



Среди сохранившихся версий украшений интерес представляет произвольная орнаментация первого исполнителя партии Эустазио в той же опере Генделя «Ринальдо» — кастрата **Валентино Урбани**, по прозвищу **Валентини**. Орнаментальный вариант арии Эустазио “*Sulla ruota*” («На колесе») из первого акта указанной оперы был восстановлен и записан также Уильямом Бэбеллом. В XX веке сохранившийся вариант с оригинальной орнаментацией был опубликован в двух изданиях: под редакцией известного немецкого исследователя барочной оперы Хельмута Кристиана Вольфа⁶⁴⁶ и в уже упоминавшемся руководстве супругов Отт. Однако музыканты обоих изданий не провели анализа представленных вокальных украшений.

Валентини обучался пению у знаменитого Пистокки (1659–1726). Певец широко гастролировал по Италии, выступая в Венеции, Парме, Болонье, Риме. В период с 1697–1700 годов пел для курфюрстины⁶⁴⁷ Бранденбургской в статусе (титуле) «виртуоза S. A. Madam L’Elletrice».

Исполнение партии Турнуса в опере Дж. Боноччини «Камилла» 6 декабря 1707 года ознаменовало дебют певца на лондонской сцене. Валентини стал первым итальянским кастратом в истории Англии, с неизменным успехом в течение четырех сезонов, вплоть до 1710 года, а затем, по возвращении (1712–

⁶⁴⁶ Wolff H. Ch. Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts. 171 S.

⁶⁴⁷ Курфюстина (Electress) — супруга из курфюрста в Священной Римской империи.

1714), выступавшим в лондонской опере⁶⁴⁸. Английская публика до этого времени не слышала певцов-кастратов, довольствуясь пением контртеноров.

Об этом упоминал Барбье: «Он [Валентини. — *Е. К.*] открыл англичанам глаза на красоту и невероятные возможности голоса, на кристальной чистоты высокие ноты, не идущие ни в какое сравнение с привычными контртенорами в операх Генри Перселла»⁶⁴⁹.

Кастрат был поистине народным любимцем. Слушатели старались не пропускать его концерты, внимательно следя за публикациями в газетах. Об этом, в частности, упоминал Берни, сообщая, что: «Публика всегда знала из газет того времени, что партию Турнуса будет исполнять синьор Валентини»⁶⁵⁰.

Будучи любимцем публики, кастрат не отличался сильным голосом и, по утверждению Гальярда, был «более целомудренным в своем пении»⁶⁵¹. А английский актер и драматург Колли Сиббер назвал Валентини «по-настоящему разумным певцом того времени»⁶⁵². Обладая чистым и элегантным стилем в исполнении, он, однако, не завоевал славу великого певца. Берни описывал голос Валентини как довольно ограниченный по диапазону и силе⁶⁵³. Сиббер, напротив, подчеркивал достоинства певца: «Хотя синьор Валентини стал любимцем лондонской публики, у него ни в коем случае не было сильного голоса, <...> он восполнял эти недостатки хорошей актерской игрой»⁶⁵⁴. И все же, будучи хорошим актером, он пользовался популярностью в своей манере исполнения. Подтверждением тому служат слова Сиббера: «У него было преимущество, что он произвел на нас первое впечатление хорошего оперного певца; у него все еще

⁶⁴⁸ Sainsbury J. S., Choron A. A Dictionary of Musicians: from the Earliest Ages to the Present Time. London: Sainsbury and Company, 1827. Vol. 2. P. 499.

⁶⁴⁹ Барбье П. Фаринелли. Величайший кастрат эпохи Просвещения. С. 89.

⁶⁵⁰ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 205.

⁶⁵¹ Цит. по: Highfill, P. H., Langhans, E. A., Burnim, K. A. A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London, 1660-1800. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1973–1993. Vol. 15. P. 97.

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ British theatre and the other arts, 1660-1800 / ed. by Shirley Strum Kenny. London, Toronto, Washington: Associated university presses, The Folger Shakespeare library, Associated university presses, 1984. P. 87.

⁶⁵⁴ Цит. по: Clayton E. C. Queens of Song. London: Smith, Elder and Company, 1863. Vol. 1. P. 406.

было много поклонников»⁶⁵⁵. Заметим, что в то время практически все актеры пели в Лондоне на английском языке. Пение Валентини на итальянском языке совершенно не смущало очарованную его искусством аудиторию.

Ария Эустазио “*Sulla ruota*” («На колесе») написана в мажорной тональности, трехдольном метре; четвертая повышенная ступень, пунктирный ритм в сочетании с кругообразными пассажами в стремительном восходящем движении темпа *Allegro* репрезентируют аффект радости, смелости. Музыкальный тематизм рисует образ колеса счастья, на котором вращается надежда.

Сюжет первого акта следующий: «В военном лагере у стен осажденного Иерусалима Готфрид ободряет своих соратников перед решающим сражением. Ринальдо готов отдать все и даже больше, потому что после битвы его ждет награда — свадьба с возлюбленной Альмиренной. Она гордится своим героем и призывает к мужеству»⁶⁵⁶. Эустазио присоединяется, призывая рыцарей к мужеству и поет первую арию “*Sulla ruota*”.

Вводимые Валентини украшения части *da capo* всецело служат усилению аффекта радости, мужества, отваги. Этому способствуют распевы ключевых слов *speranza* [«надежда», *fortuna* [«удача»], *sulla ruota* [«на колесе»], *girandola* [«крутится», «вертится»]. Певец использует пассажно-мелизматический принцип орнаментирования. При точном сохранении общей мелодической линии Валентини колорирует мелодию различными мелизматическими фигурами (трелями, мордентами, апподжиатурами, шлейферами), а также использует приемы диминуирования, распевая ключевые слова небольшими пассажами (*Рисунок 30*). Из 32 тактов вокальной партии основной части арии в 11-ти тактах кастрат вводит морденты и в 14-ти тактах трели.

⁶⁵⁵ Цит. по: Highfill, P. H., Langhans, E. A., Burnim, K. A. A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London, 1660-1800. Vol. 15. P. 97.

⁶⁵⁶ Леопольд С. Оперы Генделя / пер. с нем. Т. Верещагиной. М.: Аграф, 2014. С. 375

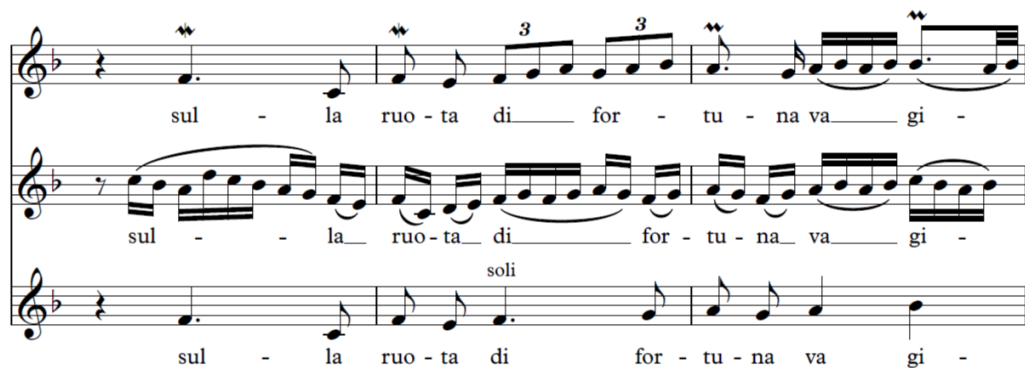
Рисунок 30. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Эустазио с украшениями в сравнении. Здесь и далее: нижняя строка — оригинал Генделя, средняя — украшения части *da capo* Бэбелла, верхняя — вариант Бэбелла/ Валентини



Среди украшений Валентини отметим и ритмическую орнаментацию. Ключевое слово *fortuna* [«удача»], многократно повторяющееся в арии, певец каждый раз исполняет с различными ритмическими акцентами, что усиливает выразительность образов и настроений. Стремление к надежде проявляется в переходе от пунктирного ритма к распевным триолям, тогда как использование пунктирного ритма вместо ровного движения создает эффект отваги и мужества (Рисунок 31 а). Дробление длительностей на шестнадцатые и динамичное произнесение слов *sulla ruota* [«на колесе»], *speranza* [«надежда»] усиливают ощущение вращающегося колеса надежды (Рисунок 31 б).

Рисунок 31. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Эустазио с украшениями в сравнении

а)



б)



Сравним произвольную орнаментацию в части *da saro* указанной арии в версии ярких современных певцов-контртеноров Кристофа Дюмо (Фрайбургский барочный оркестр, дирижер Рене Якобс) и Дэниела Джона Тейлора (Академия античной музыки, дирижер Кристофер Хогвуд).

Дюмо, аналогично версии Валентини прибегает к пассажно-мелизматическому принципу орнаментирования⁶⁵⁷. Практически вся часть *da saro* насыщена диминуционными распевками, в которых кругообразными узорами опеваются главные ступени мелодии, иллюстрируя тем самым значение ключевых слов *fortina* [«удача», «надежда»], *ruota* [«колесо»]. Важно подчеркнуть и бережное отношение певца к мелодическому рисунку, заданному композитором. Среди небольших украшений можно отметить апподжиатуры, трели и группы.

Дюмо использует ритмическую орнаментацию, подобно Валентини, заменяя ровное движение пунктиром или, наоборот, превращая пунктир в ровное движение. Это создает иллюзию бесконечного вращения колеса⁶⁵⁸. В отличие от Дюмо, Тэйлор более осторожно относится к колорированию мелодии. Между тем его орнаментация может быть охарактеризована как вариационно-импровизированная.

Практически все украшения вводятся певцом лишь на одном ключевом слове *speranza*. В первой фразе на этом слове звучит группетто, создавая иллюзию

⁶⁵⁷ Handel. Rinaldo / Vivica Genaux, Miah Persson, Inga Kalna, Lawrence Zazzo, James Rutherford, Christophe Dumaux, Dominique Visse; Freiburger Barockorchester, René Jacobs. 3 CDs. Harmonia Mundi, 2003. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n7gRdfqOGPI> (дата обращения: 08.06.2025).

⁶⁵⁸ Handel. Rinaldo / Act 1: Aria: Sulla ruota di fortuna · Daniel Taylor · Academy of Ancient Music · Christopher Hogwood. Decca Music Group Limited, 2000. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sLH9Yu6fy-g> (дата обращения: 08.06.2025).

сияния (надежды). Затем следует легкая короткая трель. Вскоре, как отражение надежды, — скачок на септиму, за которым следует медленный пунктирный мордент, а далее снова скачок на квинту, потом на кварту, завершающийся медленным пунктирным мордентом. Среди небольших украшений Тэйлора можно отметить лишь трели с апподжиатурами в каденциях, вновь на ключевом слове *speranza*.

Для реконструкции варьирования вокальной мелодии рассмотрим сохранившиеся записи арий Теофана⁶⁵⁹ (“*Alla fama*” и “*Benchè mi sia crudele*”) из оперы Генделя «Оттон, король Германский» (*Ottone, Re di Germania*, HWV 15) в исполнительской версии известного певца-кастрата XVIII века **Гаэтано Гуаданьи** (ок. 1751 года). Эти рукописи хранятся в Бодлианской библиотеке в Оксфорде.

В XX веке об этом источнике впервые сообщили Джеймс и Мартин Холл на страницах Генделевского ежегодника за 1957 год⁶⁶⁰. Спустя полтора десятка лет три арии Теофана с оригинальной орнаментацией были опубликованы в двух изданиях: под редакцией ранее указанного немецкого исследователя Х. К. Вольфа⁶⁶¹ и английского музыковеда Уинтона Дина⁶⁶². Важно уточнить, что эти сборники появились примерно в одно время, однако редакторами орнаментальные фрагменты мелодии представлены по-разному — в отношении как самих мелизмов, так и ритмической организации. Но если к редакции Дина исследователи — К. Бриттен, Л. Кетдлон, Ч. Ли — обращались неоднократно, то версия Вольфа (в которой полностью приведены оба варианта вокальной партии — как варьированный, так и воспроизводящий ее без исполнительских украшений) обычно не рассматривалась. По этой причине в анализе произвольной орнаментики мы обратимся именно к ней.

Сразу же заметим, что немецкий исследователь в качестве автора украшений называет певца-кастрата Гаэтано Гуаданьи. Оригинальная же

⁶⁵⁹ Первая ария Теофана “*Affanni del pensier*” с точки зрения орнаментики была проанализирована в нашей кандидатской диссертации [Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): дис. ... канд. иск. М., 2007. 288 с.].

⁶⁶⁰ Hall J. S., Hall M. V. *Händel's Graces* // *Händel-Jahrbuch*. Jg. IX (1957). S. 25-43.

⁶⁶¹ Wolff H. Ch. *Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts*. 171 S.

⁶⁶² Dean W. G. F. *Handel. Three Ornamented Arias*. London: Oxford University Press, 1976. 21 p.

композиторская версия приведена им в соответствии с Полным собранием сочинений Генделя под редакцией биографа Генделя XIX века Фридриха Кризандера⁶⁶³.

Исследователь оригинальной вокальной импровизации XVI–XVIII веков Х. К. Вольф указывает на общепринятую в то время практику исполнения женских партий певцами-кастратами⁶⁶⁴. Одним из них был итальянец Гаэтано Гуаданьи, ставший со временем европейской знаменитостью и рыцарем ордена Святого Марка.

В отличие от большинства певцов-кастратов, он не получил в детстве систематического музыкального образования⁶⁶⁵. Тем не менее в 1746 году кастрат состоял в капелле базилики св. Антония в Падуе, а затем некоторое время пел в венецианском театре Сан-Мойзе. С сезона 1748/49 годов выступал в Лондоне, где исполнял центральные партии в произведениях Генделя и славился в большей мере красотой своего природного контральто, нежели вокальной техникой. «Гендель взял под творческую опеку молодого кастрата Гаэтано Гуаданьи, — пишет Л. В. Кириллина, — и сделал его “своим” певцом»⁶⁶⁶. Обучая его манере исполнения, композитор раскрыл природное артистическое дарование артиста и, как отмечает П. Говард, «прежде всего сдержанный лиризм, ставший впоследствии его фирменным знаком»⁶⁶⁷. Берни, слышавший в то время пение Гуаданьи, подчеркивал его высокую репутацию и характеризовал как «утонченного и рассудительного певца»⁶⁶⁸.

Впоследствии певец с большим успехом гастролировал по всей Европе, заняв лидирующее положение среди вокалистов того времени. Достаточно

⁶⁶³ Händel G. F. Ottone // Georg Friedrich Händels Werke / hrsg. von Fr. Crysander. Lieferung LXVI: Opern. Bd. XII. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1881.

⁶⁶⁴ Wolff H. Ch. Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts. S. 9.

⁶⁶⁵ Хэриот Э. Кастраты в опере / пер. с англ. Е. Богатыренко, вст. ст. и коммент. И. Сусидко. М.: Классика-XXI, 2001. С. 155.

⁶⁶⁶ Кириллина Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя: Монография. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. С. 143.

⁶⁶⁷ Цит. по: Кириллина Л. В. Глюк и Гендель: Пути передачи традиции в музыке XVIII века // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4 (27). С. 91.

⁶⁶⁸ Burney Ch. A General History of Music: from the earliest ages to the present period (1789). New York: Harcourt, Brace and Company, 1935. Vol. II. / With critical and historical notes by Frank Mercer. P. 876.

вспомнить, что именно он в 1762 году исполнил заглавную партию на венской премьере «Орфея» К. В. Глюка. Показательны по этому поводу слова Берни, сообщавшего в своей «Всеобщей истории музыки», что «как актеру ему... не было равных ни на одной сцене Европы: его фигура отличалась необычайной элегантностью и благородством, а внешность излучала красоту, ум и достоинство; его манеры и жесты были грациозными и уместными, что могло бы служить прекрасным примером для обучения скульптуре»⁶⁶⁹.

Опера Генделя «Оттон, король Германский» была создана к четвертому сезону «Королевской академии музыки» в Лондоне. На ее премьере 12 января 1723 года собрался поистине звездный состав во главе со знаменитым кастратом Сенезино в роли Оттона. Но что особенно стоит отметить, это был лондонский дебют певицы-сопрано Франчески Куццони, исполнившей партию невесты Оттона, византийской принцессы Теофане. Обладая чистейшим по красоте голосом, она была особенно бесподобна в ариях ламенто и кантабиле.

Арии из генделевского «Оттона» приобрели такую популярность, что часто звучали не только в оперных представлениях, но и в концертах. Известно, в частности, что в период между 1723-м и 1726 годом секретарь Генделя Джон Кристофер Смит переписал эти арии от руки, в них вокальная партия «была перенесена на кварту или квинту для альты»⁶⁷⁰. Современный исследователь Ч. Ли, ссылаясь на данные, приведенные известным английским генделеведом XX века У. Дином, пишет о том, что украшенные партитуры, вероятно, были созданы либо на возобновление оперы в 1727 году в Лондоне для не готового в должной мере англичанина, либо для частного концерта, сообщая при этом о ситуации, «в которой Франческа Куццони заболела и была заменена неопытным английским контральто для этой постановки»⁶⁷¹. Вместе с тем копии Смита, вероятно, были

⁶⁶⁹ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 495.

⁶⁷⁰ Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias... P. 32-33.

⁶⁷¹ Ibid. P. 33.

выполнены им и для подготовки концерта, будучи воссозданными «по памяти на основе оригинальных постановок»⁶⁷².

В 1751 году арии Теофане из «Оттона» исполнил Гаэтано Гуаданьи. При этом, обладая альтовым диапазоном, он, что естественно, пел их на кварту ниже по сравнению с оригиналом (то есть в c-moll вместо f-moll).

Перейдем к анализу танцевальной арии Теофане “*Alla fama, dimmi il vero*” («Признайся, скажи правду») из второго акта оперы. Данная ария пронизана «плохо скрываемой горькой иронией»⁶⁷³ героини. Мелодия арии на первый взгляд кажется легкой и оживленной, создавая впечатление торжественности. Однако ее содержание раскрывает глубокое отчаяние и разбитое сердце. Virtuозность исполнения усиливает эти переживания и душевные страдания.

Из сюжета второго акта. Теофане и Оттон с нетерпением ждут первой встречи друг с другом. Внезапно появляется Матильда и бросается к ногам Оттона, умоляя его о пощаде для своего сына Адельберто. Теофане прячется, наблюдая, как Оттон отказывает в прощении Адельберто. В попытке утешить Матильду он обнимает ее. Теофане принимает это за влюбленность Оттона в Матильду. Между тем Матильда в ярости призывает фурий преследовать Оттона за отказ в прощении сына. Теофане и Оттон встречаются. Обвиняя его во лжи, притворстве и влюбленности в другую, Теофане поет арию “*Alla fama, dimmi il vero*”, которая по праву считается одной из вершин драматургической и музыкальной сложности.

Ария содержит небольшие виртуозные вставки в виде небольших пассажей, технически она несложная. Диапазон вокальной партии небольшой: c–f². Мажорная тональность, характерный танцевальный рисунок, восходящее мелодическое движение и темп Allegro ma non troppo, его Ф. В. Марпург в своем «Руководстве по игре на клавире» отнес к основным градациям умеренно быстрого темпа, которому сопутствует аффект смелости, своенравия, отваги⁶⁷⁴.

⁶⁷² Ibid.

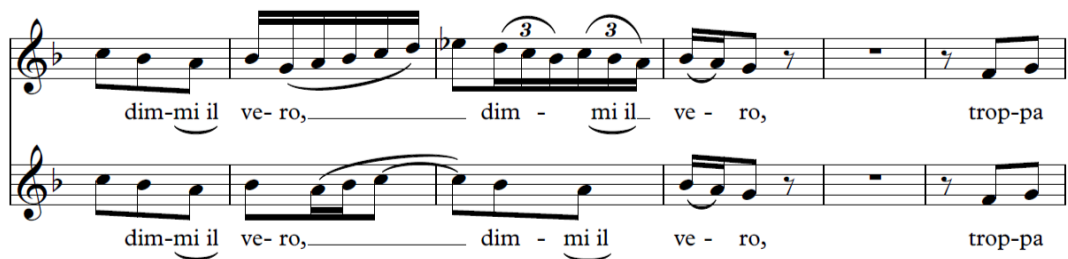
⁶⁷³ Федосеев И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. СПб., 1996. С. 277.

⁶⁷⁴ Marpurg F. W. Anleitung zum Clavierspielen. S. 16.

Наиболее полное объяснение темпа и характера движения дает Л. Моцарт в своей «Основательной скрипичной школе» (1756), характеризуя *allegro non troppo* как темп более легкий и живой, но все же более серьезный, исполняемый не коротким штрихом, как в быстром темпе⁶⁷⁵.

В указанной арии Гуаданьи использует преимущественно пассажно-мелизматический принцип орнаментации для картинной изобразительности ключевых слов. Кроме того, певец усиливает передачу взволнованного состояния героини не только с помощью мелодической, но и ритмической орнаментации. Он дробит ровное движение мелодии с помощью восходящих тират или нисходящих каскат, а также включает триоли (*il pensiero* [«размышление»], *dimmi il vero* [«скажи правду»], *quando a te mi finse* [«когда ты мне притворялся»]) (Рисунок 32).

Рисунок 32. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Теофана “*Alla fama, dimmi il vero*” из оперы «Оттон, король Германский» с оригинальными украшениями Гуаданьи: нижняя строка – оригинал Генделя, верхняя – вариант Гуаданьи



Любопытно сравнить исполнительские версии варьирования нотного текста данной арии, предложенные, с одной стороны, Гауданьи, а с другой — известными американскими оперными певицами Лизой Саффер (Фрайбургский барочный оркестр, дирижер Николас МакГеган) и Клэрон МакФадден (Британский оркестр старинной музыки, дирижер Роберт Кинг). Отметим, что именно эти записи отмечает Силке Леопольд в своей монографии «Оперы Генделя».

Прежде чем анализировать произвольные украшения американских певиц, напомним, что обе они, в отличие от Гуаданьи, поют в оригинальной тональности

⁶⁷⁵ Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule. S. 48.

f-moll (тональности Ф. Куццони). Однако при записи CD в обоих случаях выдающиеся дирижеры-аутентисты используют барочный строй $a^1=415$ Гц.

Вероятно, именно этого строя придерживались певцы в Лондоне начала 1720-х годов, что утверждает (ссылаясь на специалистов по исторической исполнительской практике) Л. Кетлдон в своей диссертации, посвященной Ф. Куццони⁶⁷⁶. Таким образом, мы должны понимать, что арии рассматриваемого времени звучали на полтона ниже, чем в современном строе $a^1=440$ Гц⁶⁷⁷.

Версии Саффер⁶⁷⁸ и МакФадден⁶⁷⁹ отличительны между собой прежде всего трактовкой темпа *allegro non troppo*. Саффер поет арию в быстром, стремительном движении, тогда как МакФадден в сдержанном, спокойном темпе, словно следуя наставлениям Л. Моцарта.

В исполнении Саффер преобладает пассажно-мелизматический принцип орнаментирования. Ее быстрые трели, легкие апподжиатуры, группетто, шлейфера на ключевых словах *bella* [«красивый»], *pensero* [«размышление»], *vero* [«правда»], *finse* [«притворялся»], а также небольшие пассажи на словах *dimmi* [«скажи»] подчеркивают аффект отваги.

Версию МакФадден, напротив, отличает преимущественно мелизматический принцип орнаментации. В арсенале украшений певицы — трели с апподжиатурами, группетто, морденты, групппо, подчеркивающие практически те же ключевые слова: *dimmi, vero, bella, finse*.

Другая ария Теофана “*Benchè mi sia crudele*” («Пусть я жестока») из третьего акта оперы передает беззащитность похищенной принцессы. Сюжет этого акта повествует о бежавших Адельберто, Эмирено и Теофане, которых в сопровождении охранников настигает буря. Влюбленный в Теофане, Адельберто

⁶⁷⁶ Kettledon L. M. A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni. Diss. (DMA), University of Connecticut, 2017. P. 71.

⁶⁷⁷ Этот факт во многом объясняет разного рода недоразумения при определении тональностей в ходе слухового анализа.

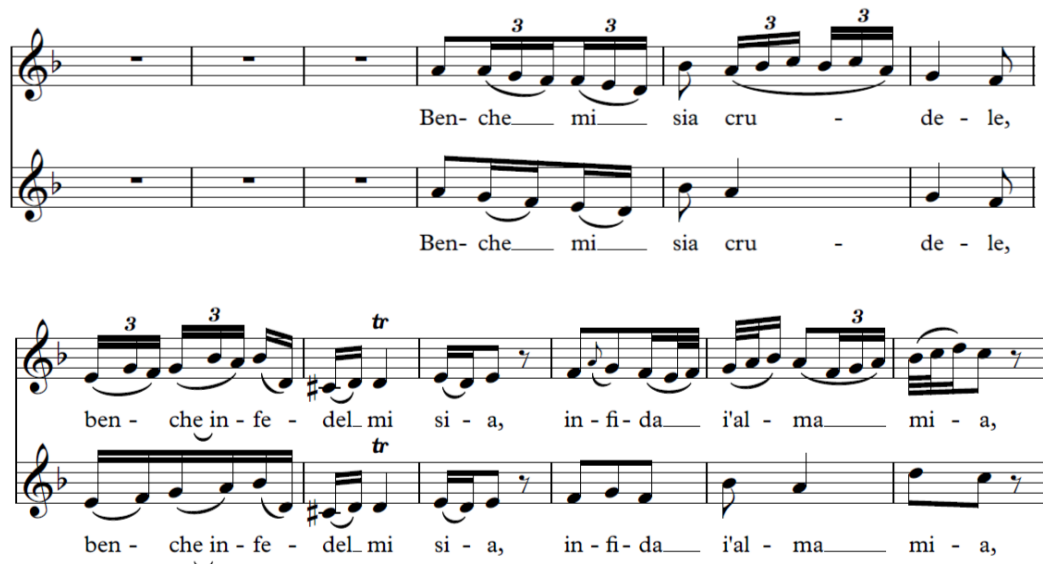
⁶⁷⁸ Handel. Ottone, Re di Germania / Drew Minter, Lisa Saffer, Juliana Gondek, Patricia Spence, Ralf Popken, Michael Dean; Freiburger Barockorchester, Nicholas McGegan. 3 CDs. Harmonia Mundi, 1993 (Catalogue No: HMU 907073.75). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=n7gRdfqOGPI> (дата обращения: 10.06.2025).

⁶⁷⁹ Handel. Ottone, Re di Germania / James Bowman, Claron McFadden, Jennifer Smith, Catherine Denley, Dominique Visse, Michael George; The King's Consort, Robert King. Hyperion, 1993. URL: <http://www.aveclassics.net/news/2011-07-09-865> (дата обращения: 22.10.2021).

отправляется на поиски укрытия. Эмирено пытается обнять Теофане — дочь византийского императора, но она отвергает его, требуя уважения. Вернувшийся Адельберто, решив, что это попытка соблазнения, нападает на Эмирено, которого охранники сдерживают. Теофане в отчаянии просит убить ее, видя в этом освобождение. Звучит ария “*Benchè mi sia crudele*”.

Это наиболее виртуозная ария из всех арий Теофане. Возмущенный характер героини, сдерживающей свой гнев, создается благодаря минорной тональности, сдержанному темпу *Tranquillo*, танцевальной мелодике и обилию случайных знаков и хроматизмов. Диапазон вокальной партии значительно шире предыдущих арий: $a-f^2$. Интересно отметить, что в части *da capo* Гуаданьи вводит орнаментику уже с первого такта, применяя при этом излюбленный прием — смешивая ровное движение мелодии с виртуозными группировками триолей (Рисунок 33).

Рисунок 33. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Теофане “*Benchè mi sia crudele*” из оперы «Оттон, король Германский» с оригинальными украшениями Гуаданьи: нижняя строка – оригинал Генделя, верхняя – вариант Гуаданьи



Витиеватыми узорами певец колорирует практически каждый такт части *da capo*. Отличительным признаком орнаментации Гуаданьи является сохранение интонационно-тематической линии мелодии. Все введенные певцом украшения способствуют выражению аффекта. Развивая мелодический тематизм, они

оригинальная искусственность, по которой возможно судить о мастерстве певца. Повторяя арии *da saro*, певец, не варьирующий и не улучшающий все, что он поет, не может считаться великим артистом»⁶⁸¹.

В украшениях Гуаданьи мастерски сочетаются техническое совершенство и художественный замысел. Даже при насыщенной звуковой палитре мелодия сохраняет свою ясность. Разнообразные мелизматические фигуры служат для акцентирования и изобразительности ключевых слов, что придает интерпретации кастрата особую убедительность.

Таким образом, анализ демонстрирует различные взгляды на орнаментику арий Теофана. В то время как Сэффер и МакФадден используют вариационные приемы в качестве декоративного украшения для выделения ключевых слов, подход Гуаданьи наполняет орнаментику глубокой выразительностью, раскрывая драматургию образа. Как верно отмечает П. Говард, искусство Гуаданьи ознаменовало отход от традиций поколения Фаринелли⁶⁸², для которого виртуозное мастерство было важнее художественной ценности произведения.

Несмотря на то, что в середине XVIII столетия значимость виртуозного фактора все еще оставалась достаточно велика, в качестве нового требования к исполнителю выдвигалось уже разумное использование произвольной орнаментики в вокальной партии, вводимой для подчеркивания страсти и душевного волнения в тех местах, которые соответствуют ключевым словам поэтического текста.

Уникальны примеры сохранившихся двух совершенно разных орнаментальных версий, принадлежащих виртуозам XVIII века — примадонне Фаустине Бордони и кастрату-виртуозу Антонио Уберти, известному по прозвищу Порпорино. Эти версии относятся к части *da saro* арии Клеофиды «*Digli ch'io son fedele*» («Скажи ему, что я верна») из второго акта одноименной оперы И. А. Хассе — бессменного капельмейстера Итальянской оперы в Дрездене.

⁶⁸¹ Tosi P. F. *Opinioni de'cantori antichi e moderni...* P. 59-60.

⁶⁸² Howard P. *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*. Oxford: Oxford University Press, 2014. 264 p.

Примечательно, что украшения к арии для исполнения Порпорино были записаны собственноручно прусским королем Фридрихом II, который «был неплохим флейтистом» и «также пробовал себя в качестве композитора»⁶⁸³.

В XX веке ария Клеофиды с оригинальной орнаментацией Фаустины и короля Фридриха II, написавшего украшения для кастрата-виртуоза Порпорино, была опубликована в издании под редакцией Х. К. Вольфа⁶⁸⁴. При этом отметим, что музыкант никакого анализа украшений не проводил. В данной диссертации будем использовать нотный материал из указанного источника.

Главная роль — Клеофида — посвящена супруге композитора, выдающейся примадонне **Фаустине Бордони**. Она происходила из знатного венецианского рода. Начальное музыкальное образование получила у Алессандро и Бенедетто Марчелло, а первые вокальные навыки приобрела в Венецианской консерватории Оспедалетто у Франческо Гаспарини⁶⁸⁵, который развил у нее красивый и гибкий голос. Позже певица совершенствовалась у Антонио Бернакки. После дебюта в 1716 году она завоевала репутацию великой певицы, с неизменным успехом выступая на оперных сценах Венеции, Флоренции, Милана, Болоньи, Неаполя, Пармы, Мюнхена, Вены, Лондона, Парижа, Турина, Дрездена и т. д. В 1730 году Фаустина вышла замуж за композитора И. А. Хассе. Очевидно, что впоследствии она исполняла в основном главные партии в его операх. Публика ее любила и боготворила, называла «Новой Сиреной»⁶⁸⁶. Она была одной из самых виртуозных певиц того времени.

Многочисленные свидетельства современников рассказывают о впечатлениях от голоса и мастерства Фаустины. После премьеры одной из опер в Лондоне в 1727 году Кванц описывал исполнение примадонны как выразительное и блестящее, сравнимое с тем, которое итальянцы называли *cantar granito*.

⁶⁸³ Бочаров Ю. Фридрих II Великий // Мастера старинной музыки М.: Гелеос, 2005. С. 309.

⁶⁸⁴ Wolff H. Ch. Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts. 171 S.

⁶⁸⁵ Гаспарини Микеланджело (1685–1732 (или 1752?)) – певец, контральто, оперный композитор, педагог пения. Ученик Лотти. Основатель венецианской школы пения, выпускниками которой стали многие талантливые артисты, среди которых Фаустина Бордони, супруга знаменитого Хассе.

⁶⁸⁶ Urbani de Gheltof, G. M. La “Nuova Sirena” e Il “Caro Sassone,” note biografiche: (Faustina Hasse. - Joh. Ad. Hasse). Venezia: Tipografia Success. M. Fontana, 1890. P. 13.

Владение прекрасной артикуляцией позволяло Фаустине быстро и четко произносить слова, а свободное горло — петь различного рода украшения. Красивые и быстрые трели она могла исполнить в любом месте по собственному желанию⁶⁸⁷. Певица обладала отличной памятью на импровизационные украшения и ей в равной степени удавались как бравурные, так и патетические роли. Одним словом, как писал Берни, она обладала выдающимися способностями как в пении, так и в игре⁶⁸⁸.

Аналогичны слова восхищения Стефано Артеага: «Непревзойденная легкость и быстрота ее [Фаустины. — *Е. К.*] исполнения; ловкость в дыхании, изысканные трели, новые и блестящие орнаментальные пассажи и тысячи других качеств способствовали тому, чтобы вписать ее имя в число первых певиц Европы»⁶⁸⁹.

Курт Хоолока в своей книге «Великие примадонны», ссылаясь на суждения Маргарет Хегг, справедливо отмечает, что Фаустина «обогастила виртуозное бельканто, причем в эпоху, когда и без того голосовые изощрения, или так называемая “вокальная акробатика”, были заурядным явлением»⁶⁹⁰. Одной из ярких черт ее искусства было исполнение колоратурных пассажей не на стаккато, а на нон легато. Вероятно, именно поэтому музыканты с восхищением отзывались об особенно изысканно звучащих в ее интерпретации мелизматических украшениях — трелях, форшлагах, группетто.

Обращаясь к сохранившейся оригинальной версии орнаментации Фаустины к арии Клеофиды, удивителен факт отсутствия в интерпретации певицы яркого колорирования мелодии. Таким образом, сохранившаяся версия оригинальной орнаментики Фаустины является ценнейшим материалом для анализа ее виртуозного искусства.

⁶⁸⁷ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 319.

⁶⁸⁸ Ibid.

⁶⁸⁹ Цит. по: Marshall J. Hasse, Faustina / A Dictionary of Musicians. Ed. Georg Grove. London: MacMillan, Co., Ltd. 1900. P. 696.

⁶⁹⁰ Хоолока К. Великие примадонны. М.: Аграф, 1998. С. 45.

Из сюжета второго акта оперы следует, что Тимаген, доверенное лицо Александра и его тайный враг, сопровождает Клеофиду — царицу одной части Индии, возлюбленную царя другой части Индии Пора — во дворец. Она просит его передать Пору, чтобы он не выдавал себя, и что она всегда будет ему верна.

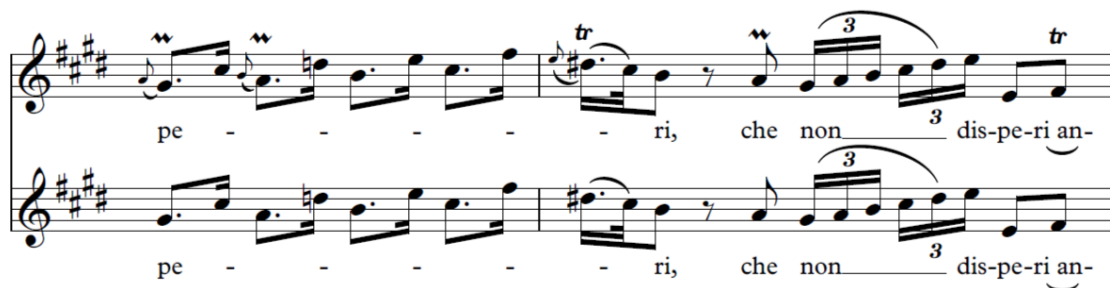
Ария Клеофиды “*Digli ch'io son Fedele*” написана в мажорной тональности. Плавное и спокойное движение, мелодия глубокого дыхания, изысканные мелодические фигурации, темп *adagio* в сочетании с включением пунктирных ритмических группировок — все это музыкально обобщает аффект любви и верности. Искреннее и глубоко страстное признание усиливается виртуозной колоратурой, выписанной композитором. И это не случайно — стоит напомнить, что Хассе сочинял свои арии в расчете на мастерство своей супруги.

Гармонично и деликатно вплетенные в мелодическую ткань трели, морденты, апподжиатуры, а также приемы диминуционного дробления нот с последующими интервальными и аккордовыми заполнениями позволяют говорить о пассажно-мелизматическом принципе орнаментирования.

Интересные приемы Фаустины в передаче различных оттенков чувств подчеркивают не только вокальное, но и актерское дарование певицы. Например, на словах *mio tesoro* [«мое сокровище»] ровное движение заменяет пунктир, имитируя взволнованность любящего сердца; нежность этих слов передается с помощью поступенного ниспадающего распева триолями.

Показательно, как певица следует рекомендациям П. Ф. Този, постепенно добавляя украшения и усиливая их к концу арии. В финале части *da saro* Фаустина активнее включает в мелодию короткие легкие трели, апподжиатуры и морденты. Кроме того, наряду с мелодической орнаментацией она использует приемы ритмического варьирования, заменяя ровное мелодическое движение пунктирным или ломбарским (обратнопунктирным) ритмом. Все эти изысканные украшения ярко подчеркивают эмоциональную насыщенность арии, не изменяя при этом музыкальный тематизм самой арии (*Рисунок 35*).

Рисунок 35. И. А. Хассе Фрагмент арии Клеофиды из одноименной оперы с оригинальными украшениями Бордони: нижняя строка — оригинал Хассе, верхняя — вариант Бордони



В ясной мелодии Хассе создал возможность демонстрации неповторимого стиля и вкуса Фаустины. В этой связи уместными становятся воспоминания придворного мастера и писателя Иоганна Кристофа Немейца об украшениях певицы: «Среди прочих я слышал в Венеции, в [театре] San Giovanni Grisostomo, знаменитую Фаустину, которая пела первую часть арии без изменений, так, как написал композитор. Однако, исполняя часть *da capo*, она добавляла множество небольших украшений, при этом тщательно сохранив замысел автора. В результате сам композитор находил свои арии в исполнении этой певицы прекрасными и приятными, нежели представлял их в своем воображении»⁶⁹¹.

Еще одним ярким примером, подчеркивающим стиль пения Фаустины Бордони является кантата Бенедетто Марчелло “*Carissima figlia*” («Дорогая дочь») на текст К. А. Бенати. Это было музыкальное письмо⁶⁹², адресованное венецианской оперной певице Виттории Тези⁶⁹³ и представляющее собой сатирическую композицию, в которой композитор запечатлел орнаментальные фигуры с именами певцов своего времени. Эти примеры ярко демонстрируют характерный исполнительский стиль упомянутых в кантате артистов. Интересно,

⁶⁹¹ Цит. по: Woyke S. Faustina Bordini // MUGI: Musik und Gender im Internet: Hochschule für Musik und Theater Hamburg. URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000097 (дата обращения: 09.07.2022).

⁶⁹² Lettera del Sig.r Carlo Ant.o Benati / scritta alla Sig.ra Vittoria Tesi à (!) Venezia / Musica dell'Ecc.mo Sig.r Benedetto Marcello / Nobil Veneto.

⁶⁹³ Виттория Тези, по прозвищу Фиорентина — La Fiorentina (1700–1775) — знаменитая итальянская оперная певица (контральто), педагог. Училась пению у Ф. Реди во Флоренции, затем у Ф. Кампеджи в Болонье, далее совершенствовалась у А. Бернакки. Обладательница необычайно сильного голоса красивого тембра и широкого диапазона, ровно и мягко звучащего во всех регистрах. Певицу отличали эмоциональная выразительность исполнения и яркий драматический талант. Прославилась исполнением мужских партий.

как Марчелло различает стили пения двух соперниц-примадонн — Куццони и своей бывшей ученицы Бордони (Рисунок 36). Копия рукописи кантаты “*Carissima figlia*” Б. Марчелло хранится в оцифрованном виде в музыкальном отделе Государственной библиотеки в Берлине (Германия)⁶⁹⁴.

Рисунок 36. Б. Марчелло Фрагмент кантаты “*Carissima figlia*” (фрагмент рукописной партитуры)



Фрагмент арии ярко иллюстрирует колоратурный стиль Куццони и, напротив, простоту и изысканность в использовании мелизматических фигураций Бордони.

Возвращаясь к арии Клеофиды, но уже в исполнении кастрата-виртуоза **Антонио Уберто**, по прозвищу **Порпорино**, заметим, что украшения в этой версии появились в совершенно ином контексте.

Антонио Уберто, иногда называемый Антоном Хубертом из-за немецкого происхождения его отца, в возрасте 13 лет после травмы перенес операцию по кастрации. По наставлению священника, который обнаружил у мальчика хороший голос и обучил его основам пения, Антонио поступает в Неаполитанскую консерваторию Сан-Онофрио в класс знаменитого Антонио Порпоры, где становится одним из любимых его учеников. В честь своего учителя и в знак благодарности он принимает сценический псевдоним «Порпорино». Выступает в Риме, Мессине, Палермо. Однако решающим моментом в его карьере становится поездка в Берлин, где он становится придворным певцом короля Фридриха II и завоевывает его расположение как любимый солист.

⁶⁹⁴ Marcello B. *Carissima figlia*; A, bc; F-Dur; S A51. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mus.ms. 13546.

Берни в своей работе «Современное состояние музыки в Германии, Нидерландах...», рассказывая о мастерстве певцов из Берлина, писал: «Главные мужские партии исполняет синьор Антонио Умберти Порпорино, чей голос — контральто; он более двадцати лет находится на службе у Прусского Величества и очень любим за свой вкус и экспрессию, особенно в пении *Adagio*»⁶⁹⁵.

Вокальное искусство Порпорино отмечал и немецкий писатель Луи Шнайдер: «У него был красивый, яркий голос. Он пел очень правильно. Главная его сила заключалась в благородном исполнении *Adagio*, благодаря чему он выгодно выделялся среди своих современников»⁶⁹⁶. Вместе с этим кастрат принадлежал и к виртуозному типу певцов, которые своим фигуративным пением очаровывали и покоряли слушателей.

Прусский король Фридрих II с особой заботой относился к Порпорино и, вероятно, по рекомендации своего придворного капельмейстера Иоганна Фридриха Агриколы написал для него украшения к арии Клеофиды. Этот факт подтверждает запись К. Ф. Э. Баха на титульном листе арии: «Вариации этой арии — дополнения Фридриха Великого, короля Пруссии, в редком оригинале, сочиненном специально для Порпорино». Сохранившаяся рукопись оригинальных украшений Фридриха II Прусского, написанная для Порпорино, хранится в музыкальном отделе Прусского культурного фонда Государственной библиотеки в Берлине (Германия)⁶⁹⁷.

Занятия музыкой и композицией для короля Фридриха II не были просто увлечением. С юности он не только сочинял, но и играл на флейте. Стоит заметить, что одним из его учителей был знаменитый флейтист И. И. Кванц. Взойдя на трон, Фридрих II занимался созданием Королевской придворной оперы, приглашал итальянских и французских музыкантов, певцов. Нередко выступал в качестве соавтора композиторов К. Г. Грауна, И. Ф. Агриколы и И. Ф.

⁶⁹⁵ Burney Ch. The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces. London: T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773. Vol. II. P. 99.

⁶⁹⁶ Schneider L. Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin. S. 89.

⁶⁹⁷ Рукопись оригинальных украшений Фридриха II Прусского, написанная для Порпорино с записью К. Ф. Э. Баха на титульном листе, хранится в оцифрованном виде в музыкальном отделе Прусского культурного фонда Государственной библиотеки в Берлине (Германия).

Райхардта. Каждый день упражнялся в игре на флейте, оттачивая виртуозные пассажи.

Исключительное исполнительское мастерство Фридриха II подчеркивали многие музыканты того времени. Берни, делаясь своими впечатлениями о концерте, который он посетил в Потсдаме, писал: «Концерт начался с немецкого флейтового концерта, в котором его величество исполнил сольные партии с большой точностью. <...> Я был очень доволен и даже удивлен аккуратностью его исполнения в *allegros*, а также его экспрессией и чувством в *adagios*. В целом, его исполнение во многом превзошло все, что я когда-либо слышал как от дилетантов, так и от профессоров. Его величество сыграл три длинных и сложных концерта подряд, и каждый из них был исполнен с одинаковым совершенством»⁶⁹⁸.

По словам выдающегося учителя музыки и композитора Карла Фридриха Цельтера, клавирист Фридриха II Карл Фридрих Кристиан Фаш, «который служил королю 30 лет и пережил его на 14 лет, неоднократно повторял ему, что слышал по-настоящему трогательное и возвышенное *adagio* в исполнении только трех виртуозов. Первым был его друг, клавесинист Эмануэль Бах, вторым — скрипач Франц Бенда и третьим — Король-флейтист»⁶⁹⁹.

Виртуозное мастерство Фридриха II подтверждал также музыкант, лютнист-виртуоз И. Ф. Райхардт, двадцать лет после смерти Агриколы занимавший пост придворного капельмейстера короля Пруссии. «Королевская виртуозность, — пишет он, — была наиболее впечатляющей в его исполнении *adagio*. Он подражал стилю величайших певцов и инструменталистов своего времени <...> Без сомнения, он сильно чувствует все, что играет»⁷⁰⁰. Райнхард также отмечал, что король искусно выделял нежные нюансы с помощью акцентов и мелких украшений, подчеркивающих его чуткую музыкальную натуру. Его адажио было наполнено «благородством, трогательной простотой и искренностью, что публика

⁶⁹⁸ Цит. по: Blanning T. Frederick the Great: king of Prussia. New York: Random House. 2016. P. 162.

⁶⁹⁹ Ibid. P. 163.

⁷⁰⁰ Helm E. E. Music at the court of Frederick of the Great. Norman: Univ. of Oklahoma press, 1960. P. 29-30.

редко оставалась равнодушной и часто слушала его со слезами на глазах»⁷⁰¹. Таким образом, в соединении искусства двух виртуозов Порпорино / Фридриха II ария Хассе приобрела фигуративный характер, изначально не задуманный самим композитором⁷⁰².

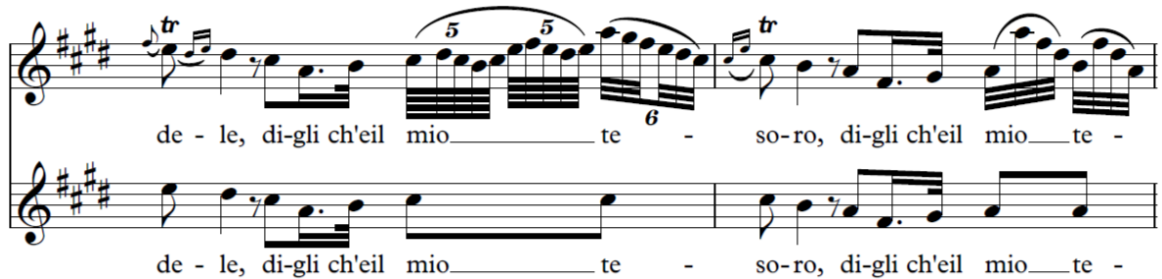
В отличие от Фаустины Бордони с ее бережным колорированием мелодии, не нарушающим линию композитора, трактовку Фридриха II отличает интерпретация музыки непосредственно самим исполнителем, где мелодия вокальной партии изобилует украшениями и колоратурными распевами. Следуя репрезентации аффекта любви, кантиленный тип вокализации текста достигается за счет использования различных ритмических группировок, таких как триоли, квинтоли, секстоли и даже новемоль и децимоль, которые организуются в фигуративные пассажи и мелодические заполнения интервалов. Исполнительская орнаментация Фридриха II относится к вариационно-импровизируемому принципу, где ярко прослеживается варьирование мелодии.

Динамичная репрезентация разнообразных эмоциональных состояний героини арии достигается не только благодаря введению мелодических мелизмов, но и ритмической орнаментации. К последней относятся как укрупнение длительностей, так и, напротив, их дробление — вплоть до «тридцать вторых», — а также использование распевов в виде триолей, секстолей и т. д. Например, слово *mio* [«мой»] распевается двумя последовательно исполняемыми группетто, каждое из которых представляет квинтоль. Далее распев слова *tesoro* [«дорогой»] усиливает эмоциональное состояние героини с помощью обрушивающейся каскады, состоящей из секстоли тридцать вторыми, завершающейся трелью с двойной апподжиатурой или аншлагом (Рисунок 37).

⁷⁰¹ Ibid. P. 30.

⁷⁰² Seedorf T. Handbuch Aufführungspraxis Sologesang. Kassel; Basel; London; New York; Praha, 2019. S. 175.

Рисунок 37. И. А. Хассе. Фрагмент арии Клеофиды с оригинальными украшениями Фридриха II: нижняя строка — оригинал Хассе, верхняя — вариант Фридриха II



Трепет любви проявляется в изысканной колоратуре, распевающей ключевое слово *l'adoro* [«люблю»] посредством диминуирования мелодии тридцать вторыми и шестьдесят четвертыми длительностями в переменном ритме (равном движении, пунктирном, триольном) (Рисунок 38 а, б).

Рисунок 38. И. А. Хассе. Фрагмент арии Клеофиды с украшениями: нижняя строка — оригинал Хассе, верхняя — вариант Фридриха II



Для передачи эмоционального состояния героини используется широкий спектр колорирования, в том числе на ключевых словах *non disperi* [«не отчаивайся»]. В одном из случаев образ любящего сердца передается через последовательность восходящих кругообразных распевов, которые можно разделить на следующие фигуры: восходящие развернутые трезвучия и

морденты, которые завершаются молниеносной октавной тиратой и заключительной трелью с апподжиатурой (*Рисунок 39 а*). Иное настроение создается фиоритурным распевом, в котором в сжатом метроритмическом пространстве одного такта показано мелодико-ритмическое разнообразие: острый обратнопунктирный ритм мастерски соединяется с кантиленными элементами (*Рисунок 39 б*).

Настроение надежды создает обратнопунктирный ритм, который плавно переходит в ровную триоль и затем в трель с апподжиатурой. Далее следует «порхающая» октавная тирата, вслед за которой мелодия, словно постепенно успокаиваясь, опускается по звукам аккорда на ундециму, чтобы затем вновь подняться на квинту и завершиться заключительной трелью (*Рисунок 39 в*).

Рисунок 39. И. А. Хассе. Фрагменты арии Клеофиды с украшениями:
нижняя строка — оригинал Хассе, верхняя — вариант Фридриха II

а)

cor, che non dis-pe - - - - - 10 - ri, che

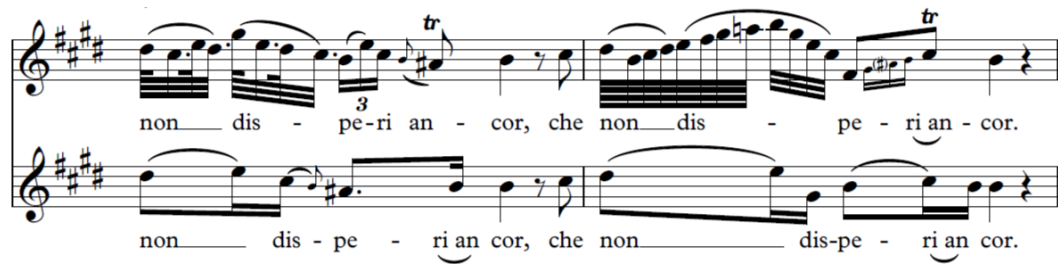
cor, che non dis-pe - - - - - ri, che

б)

pe - - - - - 5 - - - - - ri,

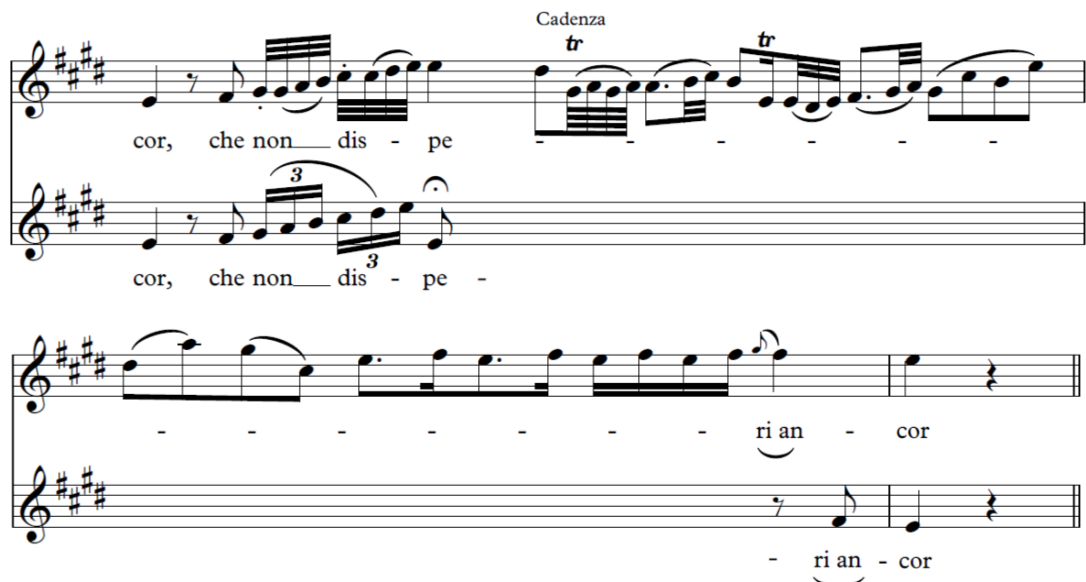
pe - - - - - ri,

В)



В отличие от версии Фаустины, Фридрих II выписывает заключительную каденцию арии, словно окончательно утверждая мелизматическим распевом и заключительной трелью призыв героини «не отчаивайся» (Рисунок 40).

Рисунок 40. И. А. Хассе. Заключительная каденция Фридриха II к арии Клеофиды



Версия Фридриха II для Порпорино, насыщенная орнаментацией, завораживает своей красотой. Все украшения, оставаясь в рамках мелодической линии, служат для передачи смысла ключевых слов, усиливая воплощение аффекта арии.

Яркая фигуративная линия части da capo в арии Клеофиды “*Digli ch’io son Fedele*” представлена в версии знаменитой современной британской певицы

(сопрано), специализирующейся в области барочной музыки Эммы Киркби (немецкий оркестр “*Cappella Coloniensis*”, дирижер Уильям Кристи)⁷⁰³.

Подход певицы к колорированию рассматриваемой арии во многом напоминает орнаментальный стиль Фридриха II. Почти в каждом такте части *da saro* Э. Киркби добавляет рулады и небольшие украшения, которые, однако, отметим, не столь развернуты, как в версии Фридриха II. Украшения певицы не искажают мелодический контур композитора. В ее техническом арсенале — виртуозные фигуры: гибкие колоратурные пассажи, различные опевания главных ступеней, интервальные заполнения, а также трели с апподжиатурами на ключевых словах, способствующие усилению репрезентации аффекта (*fedele* [«верный»], *tesoro* [«дорогой»], *non disperi* [«не отчаивайтесь»]). В целом исполнительская орнаментация Киркби может быть отнесена к вариационно-импровизированному принципу.

При сравнении рассмотренных трех орнаментальных версий арии Клеопиды можно заметить явную тенденцию к совершенно противоположным подходам в интерпретации. Еще Кванц отмечал: «Истинный музыкант может проявить себя в *Adagio* и продемонстрировать знатокам свои умения. <...> *Adagio*, с точки зрения манеры исполнения и необходимого ввода украшений, может быть рассмотрено с двух сторон: либо во французском, либо в итальянском вкусе. Первый способ требует приятного, чистого, связного исполнения и орнаментирования сочинения при помощи значительных украшений, таких как форшлагы, полные и половинные трели, морденты, быстрые, короткие и длинные морденты, доппельшлагы и проч., но без стремительных пассажей или обширной произвольной орнаментации»⁷⁰⁴. К этому способу исполнения можно отнести орнаментацию Фаустины Бордони.

И далее: «Второй способ, а именно итальянский, заключается в стремлении включать в *Adagio* маленькие французские украшения, а также обширные, но в

⁷⁰³ Hasse J. A. Cleofide: Act II Scene 9: Aria: Digli che io son sedele (Cleofide). Emma Kirkby. Cappella Coloniensis, William Christie. Capriccio 1987. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R-Uhnwm0PyI> (дата обращения: 08.06.2025).

⁷⁰⁴ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 136.

соответствии с гармонией»⁷⁰⁵. Этот способ исполнения напрямую обращен к искусству Порпорино и отчасти Киркби.

Слава Фаустины была настолько велика, насколько славился еще один виртуоз — Фаринелли. Ирландский театральный импресарио, популяризовавший итальянскую оперу в Лондоне и Венеции в 1726 году, Оуэн Свини ставит в один ряд искусство двух виртуозов: «Фаринелли столь же дорог, как и Фаустина. Эти два несравненных исполнителя трогают сердца немногих счастливых, обладающих хорошим вкусом»⁷⁰⁶.

Знаменитый певец-кастрат **Карло Броски**, по прозвищу **Фаринелли**, искусно варьировал исполняемые арии. Родился он в Неаполе в состоятельной семье. Уже в шестилетнем возрасте у мальчика проявились яркие вокальные способности. Голос, который поражал чистотой хрустального тембра и блеском высоких нот. В отличие от других детей, которых отдавали на операцию из-за бедности, девятилетнему Карло сделали операцию из выгодных соображений, «в качестве некого пропуска в иную жизнь»⁷⁰⁷.

Начальное музыкальное образование он получил у своего отца, Саваторе Броски, — композитора и капельмейстера собора города Андрии, затем у Николо Порпоры и позже совершенствовался у Антонио Бернакки. Упорные занятия позволили сделать певческий инструмент молодого кастрата настоящей «поющей машиной». В невероятной силе и выносливости голоса Фаринелли не было сомнений. Один из случаев, описанных Берни, подтверждает этот факт: «Ему [Фаринелли] было семнадцать лет, когда он уехал из Неаполя в Рим, и там во время представлений одной оперы каждый вечер происходило соревнование между ним и знаменитым трубачом, сопровождавшим своей игрой его арию; вначале это состязание казалось дружеским, можно сказать спортивным, но потом публика стала проявлять заинтересованность в его исходе и принимать различные стороны. Взяв по несколько нот *crescendo*, продемонстрировав тем самым силу

⁷⁰⁵ Ibid.

⁷⁰⁶ Цит. по: Woyke S. Faustina Bordoni // MUGI: Musik und Gender im Internet: Hochschule für Musik und Theater Hamburg. URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000097 (дата обращения: 09.07.2022).

⁷⁰⁷ Барбье П. Фаринелли. Величайший кастрат эпохи Просвещения. С.15.

своих легких и попытавшись превзойти один другого блеском и силой звука, соперники продолжали брать все более громкие ноты и трели вместе, терциями, и это продолжалось так долго, пока оба не выбивались из сил. На самом деле трубач, окончательно вымотавшись, сдался, решив при этом, что его противник устал не меньше и сражение закончено; тогда Фаринелли, с самодовольной улыбкой, показавшей, что все предыдущее было только игрой, не переводя дыхания, со свежими силами разразился новой руладой, при этом он не только усиливал и вибрировал звук, но и исполнил несколько невероятно быстрых и трудных пассажей, и замолчал лишь под гром аплодисментов восхищенной публики. Этот момент утвердил его превосходство над всеми современниками»⁷⁰⁸.

Между тем в 1727 году, в возрасте 22 лет, он встречается в Болонье с великим певцом того времени, прозванным «королем певцов» Антонио Бернакки⁷⁰⁹, которому на тот период было уже более сорока лет, на постановке оперы «Антигона» Джузеппе Мария Орландини. Молодой, но уже известный Фаринелли своим проникновенным голосом широкого диапазона с отличной подвижностью и виртуозностью словно в дуэли состязался с изысканным вокальным мастерством Бернакки. Тот, не уступая молодому певцу, последовательно подхватывал каждое исполненное украшение, добавляя свои собственные вариации. Вскоре оба певца стали хорошими друзьями. Фаринелли обратился с просьбой к Бернакки научить его своим утонченным украшениям и пению в грудном регистре⁷¹⁰. В процессе дальнейшего развития голос Фаринелли еще больше развился, в том числе и по диапазону. Кванц описывал голос певца как полное, густое сопрано, одновременно яркое и ровное. С годами его диапазон расширился вниз за счет грудных нот, но без ущерба для верхних. В ариях, написанных для него, тип голоса указывался то как контральто, то как сопрано⁷¹¹. С особой заботой Кванц отмечал чистоту интонации Фаринелли, прекрасную

⁷⁰⁸ Цит. по: Хэриот Э. Кастраты в опере. С. 111-112.

⁷⁰⁹ Искусство Бернакки отличалось необычайной виртуозностью, за которой оставался незаметным недостаток тембральной красоты его певческого голоса.

⁷¹⁰ Marek D. H. Alto: The Voice of Bel Canto. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2016. P. 29 p.

⁷¹¹ Цит. по: Marpurg F. W. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin: Schützens Witwe, 1755. Bd. 1. S. 233-234.

трель и владение певческим дыханием, о чем сообщал: «Его интонация была чистой, трель прекрасной, опора при задержке дыхания, необычайно сильной, а его горло очень податливым, в результате чего он быстро, с необычайной легкостью и уверенностью исполнял самые широкие интервалы»⁷¹².

В следующем 1728 году в Парме два виртуоза снова демонстрировали свое искусство в опере «Медо» (*Medo*, 1728) Леонардо Винчи. Это была единственная опера Винчи, в которой Фаринелли и Бернакки пели вместе. Отсюда и важным источником для сравнения искусства орнаментирования двух певцов является терцет “*Sento scherzar nel petto*” («Чувствую шутку в сердце») из третьего акта оперы, в которой партию Климако исполнял Фаринелли (верхняя строка в партитуре записана в сопрановом ключе), Антонио — Бернакки (средняя — в альтовом ключе), Энотеа — Виттория Тези (нижняя строка, также в альтовом ключе).

В музыкальном лицее Болоньи (ныне Консерватория Дж. Б. Мартини) хранится рукописная партитура под названием *Vinci Leonardo: Arie e duetti di varie sue apere... Ve n' ha delle scritte per famosi cantori Carlo Broscho et Antonio Bernacchi*. В нее включен терцет “*Sento scherzar nel petto*”. Копия рукописи оперы хранится в оцифрованном виде в Государственной библиотеке Национального памятника Монтекассино (Италия)⁷¹³. Именно она была использована нами для анализа орнаментики. Стоит отметить, что в первой половине XX века небольшой фрагмент этого терцета (без анализа украшений) был опубликован в издании Франца Хабека.

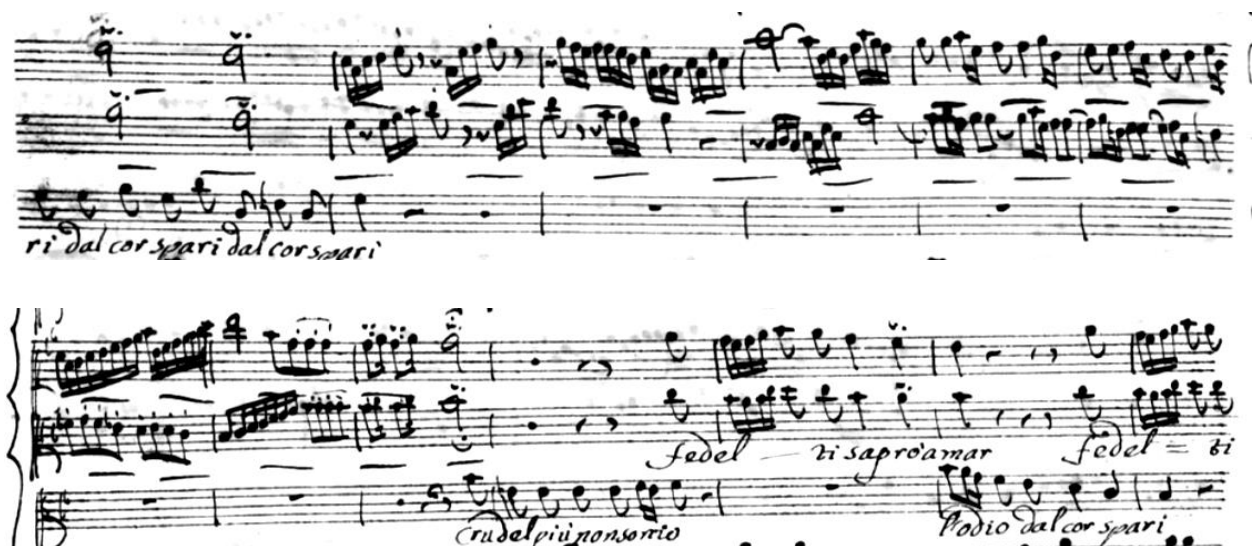
Изучая вокальные партии трех персонажей, отметим, что партия Энотеа (в исполнении Тези), более речитативная и сдержанная в отношении орнаментации, выполняет роль фундамента или гармонически устойчивой опоры, напротив же, партии Климако (Фаринелли) и Антонио (Бернакки) одинаково сложны и весьма виртуозны.

⁷¹² Цит. по: Ibid.

⁷¹³ Vinci L. Il Medo. Atto Terzo. Manuscripts. Copia. 133 p. Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino. IT-FR0084.

При анализе нот терцета создается ощущение, что Бернакки и Фаринелли, стремясь превзойти друг друга, изящно обмениваются орнаментальными переключками, которые тонко дополняют основную мелодию. Например, фигурационные распевы Бернакки и Фаринелли на слове *amar* [«люблю»] в конце первой части терцета растягиваются до 14 тактов. Бернакки начинает фразу, а Фаринелли отвечает каноном, добавляя новые орнаментальные элементы. Затем Бернакки то мастерски повторяет фигуры молодого коллеги, то дополняет в мелодию новые приемы. В конце фразы Фаринелли дважды в одном такте исполняет октавные тираты, в то время как Бернакки, используя штрих *non staccato*, плавно спускается вниз, а затем неожиданно, словно передразнивая Фаринелли, взлетает вверх октавной тиратой, завершающейся, как и у Фаринелли, мартеллато, за которой раскачивается «рибаттута», разрешаясь в трель на последней ноте с ферматой (Рисунок 41).

Рисунок 41. Л. Винчи. Фрагмент рукописи терцета “*Sento scherzar nel petto*” из оперы «Медо»: нижняя строка — партия Энотеа (исп. Виттория Тези), средняя — Антонио (Бернакки), верхняя — Климако (Фаринелли) (фрагмент рукописной партитуры)



Высокое искусство Фаринелли покоряло слушателей своим феноменальным колоратурным мастерством, умением бесконечно тонко и изящно колорировать мелодию разнообразными украшениями и пассажами.

Сохранившиеся воспоминания его современников полны восхищений. В подтверждение того приведем отзыв немецкого путешественника Иоганна Георга Кейсслера, который во время своих поездок по Италии в первые годы карьеры виртуоза отмечал: «Из всех ныне живущих певцов невозможно назвать ни одного, кто по мастерству вокализации и красоте голоса мог бы соперничать с Фаринелли. Он с необычайной легкостью исполняет двадцать три ноты (более трех октав), и никто не может вспомнить, чтобы слышал что-то подобное»⁷¹⁴.

Для анализа орнаментального искусства Фаринелли особенно ценными являются сохранившиеся оригинальные версии его украшений арий “*Son qual Nave*” Р. Броски и “*Quel usignolo che innamorato*” Дж. Джакомелли. Певец включил их в сборник из шести арий с аккомпанементом, который посвятил австрийской императрице Марии Терезии. 30 марта 1753 года он отправляет императрице этот сборник с примечанием: «В этой книжице я собрал воедино несколько ариеток, исполнением коих на протяжении долгих лет старался услаждать чету обожаемых и великодушных Властителей и Благодетелей моих»⁷¹⁵.

Ария “*Son qual Nave*” («Словно корабль в бушующем море») — одно из лучших сочинений, созданных братом певца Рикардо Броски. Это вставная ария Арбака в лондонской постановке оперы «Артасеркс» Хассе. Для Фаринелли эта ария имела особое значение, так как 29 октября 1734 года состоялся его дебют в Лондоне. Произведение было представлено не в полном объеме, а в формате пастиччио, где наряду с ариями из оперы Хассе впервые прозвучала ария Р. Броски “*Son qual Nave*”.

Технически сложная ария становится еще более виртуозной в исполнении Фаринелли. Копия рукописи “*Son qual nave*” с оригинальной орнаментацией певца-кастрата из сборника Марии Терезии находится в Австрийской национальной библиотеке в Вене (A-Wn Mus.Hs.19111 Nr.1). В XX веке

⁷¹⁴ Цит. по: Mitjana R. Discantes y contrapuntos; estudios musicales (critica e historia). Valencia: F. Sempara y compañía, 1905. P. 156-157.

⁷¹⁵ Цит. по: Барбье П. Фаринелли. Величайший кастрат эпохи Просвещения. С. 148.

указанный сохранившийся орнаментированный вариант был опубликован в двух изданиях: в современной нотации в переложении для клавира, созданном Фердинандом Ребеем, в ранее упоминавшемся сборнике Франца Хабека и в рукописной партитуре под редакцией Ханс-Петера Шмитца. Заметим, что музыканты обоих изданий не провели анализа представленных вокальных украшений. В анализе украшений певца обратимся к версии арии из сборника Х.-П. Шмитца (вокальная партия в партитуре записана в сопрановом ключе).

В бесконечных трелях, группетто, каскатах и тиратах, охватывающих диапазон до двух октав, а также широких скачках на ундециму, терцдециму и квартдециму выявляется у Фаринелли пассажный принцип орнаментирования с включением мелизматических фигур. Одним из любимых украшений певца было исполнение *messa di voce*. Уже с первых тактов исполнения арии, благодаря своему мастерству Фаринелли завоевал лондонскую публику. По этому поводу Берни с восхищением писал: «В знаменитой арии *Son qual nave*, сочиненной его братом, первую ноту он взял с такой деликатностью и постепенно усиливал звук до такой удивительной силы, а затем точно так же ослаблял в славной манере, что ему аплодировали целых пять минут. После этого он выступил с таким блеском и быстротой исполнения пассажей, что скрипачи того времени едва поспевали за ним. <...> Фаринелли отличался не только подвижностью, он теперь соединял в себе все преимущества великих певцов. В его голосе сила, сладость и диапазон; в его стиле нежность, изящество и быстрота. Он обладал качествами, которые не встречались прежде ни у одного человека; качествами, которые были неоспоримыми и завораживали каждого слушателя — как ученого, так и невежду, друга и врага»⁷¹⁶.

Филигранное исполнение Фаринелли пассажной техники, также как и мастерство *messa di voce*, были бы невозможны без точной регуляции певческого дыхания. Еще Този отмечал, что пассажи в основном служат средством, позволяющим восхищаться гибкостью голоса исполнителя. При правильном

⁷¹⁶ Burney Ch. The present state of music in France and Italy. London: T. Becket and Co. 1771. P. 208–209.

исполнении они вызывают аплодисменты и дают возможность петь в различных стилях⁷¹⁷. Подчеркивая уникальность такого дарования у Фаринелли, Манчини указывал: «Совершенное искусство задерживать дыхание и незаметным образом восполнять его родилось и умерло вместе с ним»⁷¹⁸. Еще одним характерным приемом Фаринелли являются последовательности из нескольких подряд повторяющихся нот, в исполнении которых можно увидеть итальянскую репетиционную трель XVII века.

Анализируя сохранившуюся орнаментальную версию Фаринелли, можно утверждать, что введение как небольших украшений, так и виртуозных пассажей в его исполнении носило системный и осмысленный характер. Они выполняли изобразительные и выразительные функции. Ярким примером служит серия мелизматических фигур из повторяющихся двойных нот, завершающихся трелями (обозначенными в нотах символами), — этот прием красочно передает образ морской стихии. (Рисунок 42).

Что же касается вокально-технического оснащения, то указанная в нотах серия из 10 и даже 28 последовательных трелей вызывает удивление, так как требует от исполнителя не только высокого уровня технического мастерства, но и значительной выносливости голосового аппарата, которой, судя по запечатленным нотам, певец обладал.

Рисунок 42. Р. Броски. Фрагмент арии Арбака “*Son qual nave*” из оперы «Артасеркс» с оригинальными украшениями Фаринелли: нижняя строка — оригинал Р. Броски, верхняя — версия Фаринелли (фрагмент рукописной партитуры)



⁷¹⁷ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni ... P. 30.

⁷¹⁸ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 122.



Интересно сравнить орнаментальные приемы в версии Фаринелли и современных нам выдающихся исполнителей – Дерека Ли Рейджина и Евы Маллас-Годлевска (из фильма «Фаринелли-кастрат» Жерара Корбьо; запись французского барочного оркестра «Лирические таланты» под управлением Кристофа Руссе).

Для анализа мы выбрали саундтрек из фильма Жерара Корбьо «Фаринелли-кастрат»⁷¹⁹, который получил премию «Золотая пластинка» в Каннах в 1995 году⁷²⁰. Для воссоздания голоса Фаринелли были выбраны голоса польской певицы (лирико-колоратурное сопрано) Евы Малас-Годлевска и американского контратенора Дерека Ли Рейджина, которые электронным способом были смешаны. Результат был ошеломляющим. Сцена в фильме, в которой звучит ария “*Son qual nave*”, прекрасно передает атмосферу легендарного лондонского дебюта кастрата и портрет самого певца⁷²¹.

Орнаментация Евы Малас-Годлевска и Дерека Ли Рейджина во многом перекликается с варьированием Фаринелли. В некоторых фрагментах она даже превосходит ее по обилию украшений, изобилуя пассажными каскадами и тиратами, вставными нотами, охватывающими широкий диапазон, а также всевозможными трелями, которые, однако, не нарушают структуры мелодии арии. В то же время следует отметить, что певцы не столь ярко используют динамическое колорирование — в частности, на длинных нотах и при повторениях фраз они почти не прибегают к легендарному приему *messa di voce*, виртуозно исполнявшемуся Фаринелли.

⁷¹⁹ Farinelli — Il Castrato (Original Motion Picture Soundtrack; from Gérard Corbiau's Film Farinelli, il castrato). Musical director — Christophe Rousset. Les Talens Lyriques, Auvidis France, 1994.

⁷²⁰ Сама же кинокартина, номинированная в 1994 году на «Оскар», получила престижную американскую премию «Золотой глобус» как лучший иностранный фильм.

⁷²¹ Farinelli Il Castrato (1994) — Son Qual Nave Ch'agitata — Soundtrack. URL: <https://rutube.ru/video/d4d157d918328502e609cf02ebd1e391/> (дата обращения: 26.02.2025).

Публика боготворила кастрата не только в Европе, но и в Лондоне. Ценными свидетельствами его фурора являются сохранившиеся письма и заметки современников, поклонников певца. Лорд Херви в письме барону Генри Фокс отмечает: «Нигде, кроме Оперы, нет аншлага. Фаринелли настолько любим, что толпы там огромные»⁷²². Яркий отзыв дает аббат Прево: «Синьор Фаринелли, приехавший в Англию с величайшими надеждами, радует нас своим присутствием... Мы любим других, но его обожаем; он — фурия. Действительно, лучшего пения быть не может <...>. Он зачаровывает зал. Представьте себе искусство Сенезино и Карестино, при всей их исключительности, ни один из них не может сравниться с его прекрасным голосом, даже вместе взятые»⁷²³.

Примечателен факт, что именно во время исполнения оперы А. Хассе «Артакеркс» на лондонской сцене Линкольнс-Инн-Филдс в 1734 году, впервые на одной сцене, в одном спектакле с успехом демонстрировали свое высокое мастерство два знаменитых певца-кастрата: сопранист Фаринелли и контральто Сенезино. Именно тогда Берни засвидетельствовал случай признания за соперником первенства: «Сенезино играл роль разъяренного тирана, а Фаринелли — несчастного узника в цепях; но в ходе первой же арии пленник так смягчил сердце тирана, что Сенезино, забыв о своем сценическом образе, подбежал к Фаринелли и заключил его в свои объятия»⁷²⁴.

О встрече двух мастеров сообщал Сэр Джон Хоукинс: «Мир не видел на сцене одновременно таких двух певцов, как Сенезино и Фаринелли. Первый был искренним и прекрасным актером, и, по мнению опытных судей, тембр его голоса был лучше, чем у Фаринелли. Однако последний имел большие преимущества в других аспектах, что мало кто не назвал бы его величайшим певцом в мире»⁷²⁵. Выступление нескольких певцов-виртуозов на одной сцене Королевского театра в Лондоне стало происходить уже довольно часто.

⁷²² Hervey J. H. Baron. Lord Hervey and his friends 1726-38: based on letters from Holland House, Melbury and Ickworth / ed. by the Earl of Ilchester. London: Murray, 1950. P. 211.

⁷²³ Prévost Abbé Le Pour et le Contre. Ouvrage périodique d'un goût nouveau. Paris: Didot, 1735. Vol. 6. P. 103–104.

⁷²⁴ Hogarth G. Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany, and England. London: R. Bentley, 1851. Vol. 5. P. 313.

⁷²⁵ Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. London: T. Payne, 1776. Vol. 5. P. 320.

В 1735 году, во время постановки оперы Порпоры «Полифем» (*Polifemo*) на одной сцене собрались три выдающихся виртуоза своего времени: Сенезино, Франческа Куццони и Фаринелли, которых Кванц назвал «виртуозами высокого ранга»⁷²⁶. В этом спектакле партию Галатеи исполняла Франческа Куццони, Ациса пел Фаринелли (настоящее имя Карло Броски), а роль Улисса исполнил Сенезино (Франческо Бернарди)⁷²⁷.

Премьера оперы «Полифем», написанной Н. А. Порпорой на либретто Паоло Ролли для лондонской труппы Дворянской оперы под его же руководством, прошла с огромным успехом, что подтверждает публикация в газете *London Daily Post* от 3 февраля 1735 года: «В субботу, Их Величества, принц Уэльский и принцессы Амелия и Каролина почтили своим присутствием оперу “Полифем”, которая прошла при невиданном в нынешнем сезоне скоплении публики»⁷²⁸.

В то время блистательный Фаринелли только начинал свою карьеру на лондонской сцене, а известный и уважаемый Сенезино уже много лет восхищал английскую публику своим мастерством в операх Генделя еще до приезда молодого виртуоза.

Порпора, учитывая мастерство своего выдающегося ученика, написал для Фаринелли партию Ациса⁷²⁹. Сложнейшая партия демонстрирует всю широту дарования Фаринелли, включая как бравурные, так и патетические арии, что ставит перед исполнителем непростые задачи. В длинных пассажах присутствует множество мелизматических фигур, на которых основывалось орнаментальное искусство кастрата. Так, только в арии “*Senti il fato*” («Почувствуй судьбу») из третьего акта оперы представлен впечатляющий набор орнаментальных элементов. Здесь, в череде нескончаемых витиеватых фигураций, можно рассмотреть тираты, каскаты, цепочки трелей на каждой ноте, обозначенные

⁷²⁶ Жизнеописание господина Иоганна Иоахима Кванца, составленное им самим, или Автобиография придворного музыканта / пер. с нем., вступ. статья и коммент. С. И. Художниковой; ред. Т. С. Екименко, Л. А. Купец; Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2014. С. 38.

⁷²⁷ Подробнее см.: Круглова Е. В. Виртуозы высокого ранга // Музыка и время. 2022. № 8. С. 24-28.

⁷²⁸ Цит. по: Барбье П. Фаринелли. Величайший кастрат эпохи Просвещения. С. 118

⁷²⁹ В Библиотеке Королевского колледжа музыки в Лондоне имеется рукопись отдельных арий Ациса, подготовленная известным издателем того времени Джоном Уолшем (John Walsh, 1709–1766). Royal College of Music Library, London (GB-Lcm): D1424/4.

специальным символом, а также нотированные трели и группетто. Кроме того, выделяются последовательность широких интервальных скачков (вплоть до дуодецимы) и выдержанных звуков.

Еще одной из визитных карточек Фаринелли была партия Эпитида в опере «Меропа» (*Merope*, 1734) Джеминиано Джакомелли, которую кастрат феерично исполнил на премьере оперы в театре Сан Джованни Крризостомо в Венеции. Сложнейшая виртуозная ария Эпитида “*Quel usignolo che innamorato*” («Влюбленный соловей») стала впоследствии одной из самых любимых арий певца.

Сохранилось два варианта арии: первоначальный (без вариаций и каденций) и орнаментированный⁷³⁰. Луцкер и Сусидко предполагают, что Фаринелли, возможно, самостоятельно переписал середину арии⁷³¹. Стоит указать, что именно переработанная версия была включена в сборник Марии Терезии. Она отличается от своей оригинальной первоначальной версии. Среди явных различий отметим, что в версии Фаринелли контрастная средняя часть исполняется в размере 3/8 и темпе *Moderato*, в то время как в оригинале сохраняется неизменный характер движения *Spiritoso* в едином размере *C*. Это подчеркивает различия в характере интонирования музыки.

Особый интерес для нас представляют выписанные каденции Фаринелли и варьирование части *da capo*. Поэтому в анализе украшений певца обратимся именно к версии арии из сборника Марии Терезии (вокальная партия в партитуре записана в сопрановом ключе). В настоящее время копия этой рукописи с оригинальной орнаментацией кастрата находится в Австрийской национальной библиотеке в Вене.

⁷³⁰ Копия рукописи оригинальной версии арии “*Quel usignolo che innamorato*” Джакомелли, которая была исполнена Фаринелли на Венецианском карнавале в 1743 году из коллекции Георга Иоганна Даниэля Пельхау (1773-1836) в настоящее время находится в Музыкальном отделе Государственной библиотеки в Берлине (Германия). (RISM ID no: 464140077). Внизу первой страницы арии (в оригинале — стр. 31) рукой Пельхау написано: «Судя по письму Фаринелли к отцу Мартини, которое находится в моей коллекции, эта ария Джакомелли, вероятно, написана рукой Фаринелли». В XX веке эту, первоначальную версию с украшениями впервые опубликовал Ф. Хабек в своем сборнике «Вокальное искусство кастратов» (1923).

⁷³¹ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазиио. С. 487.

Сложнейшая в вокально-техническом плане эта ария интересна не только своим колоратурным изяществом, но и историей, связанной с виртуозным исполнением Фаринелли, которое, по преданию, помогло вернуть к жизни умирающего испанского короля Филиппа V.

Либретто оперы основано на древнегреческом мифе, сюжет которого гласит следующее. Меропу — королеву Мессины, вдову Кресфонта, сына Геркулеса, заставляют выйти замуж за тирана Мессины Полифонта через десять лет после того, как он убил ее мужа-короля и двух его сыновей, чтобы захватить трон. Меропе удастся спасти своего младшего сына Эпитида, который тайно возвращается, чтобы отомстить за своего отца, восстановив честь своей матери, и свергнуть тирана. Во втором акте оперы, влюбленный в Арджию — принцессу Этолии — Эпитид поет свою необычайно красивую арию “*Quel usignolo che innamorato*”. Запечатленная в нотах разнообразная орнаментика служит прежде всего для метафорического настроения арии, символизирующей «птичье» пение⁷³².

Богатое колорирование мелодии увеличивает количество ее каденций в три и более раза, подчеркивая не только высокое техническое мастерство певца, но и его художественный вкус. Фаринелли предлагает семь развернутых виртуозных каденций, обозначив их указаниями: “*Cadenza*” и “*A suo piacere*”.

Одна из первых каденций иллюстрирует слово *crudelta* [«жестокая»]. Импровизация кастрата увеличивает продолжительность мелодии с двух до двенадцати тактов. Учитывая требования мастеров пения рассматриваемого времени к исполнению каденций на одном дыхании, данная каденция позволяет говорить о наличии длинного певческого дыхания у Фаринелли. Это отметил и первый биограф певца Джовеналле Сакки (1726–1789). «Природа, — пишет он, — наделила его очень сладким и пронзительным голосом, податливым горлом и, что самое важное, легкими необычайного объема»⁷³³.

⁷³² Подробнее об искусстве исполнения фигуративных арий–сравнений, символизирующих «птичье» пение см. в параграфе 3.4. данной диссертации.

⁷³³ Sacchi G. Vita del cavaliere Don Carlo Broschi. Vinegia: Nella stamperia Coleti, 1784. P. 9.

Гаммообразные октавные тираты и каскады с быстрыми трелями помогают подчеркнуть значение ключевого слова *crudelta*. Нескончаемые рулады демонстрируют пассажный принцип орнаментирования. Звучащие порой диапазоном в две октавы, они требуют легкости звучания голоса широкого диапазона, ровности и сглаженности регистровых переходов (Рисунок 43).

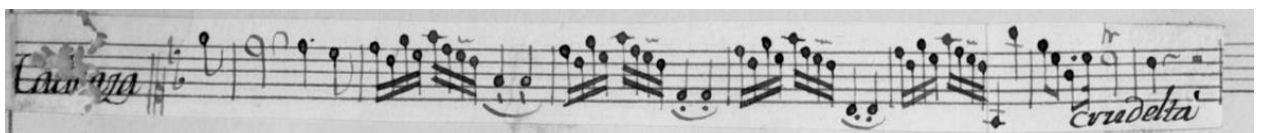
Несколько иначе иллюстрируется то же самое ключевое слово *crudelta* в следующей каденции. Два такта оригинальной мелодии в интерпретации Фаринелли увеличиваются до шести. Примечательно, что здесь отсутствуют длинные колоратуры. Вместо них появляются напоминающие птичье щебетание, небольшие мелизматические фигурации с трелями, которые резко прерываются широкими скачками вниз: сначала на кварту, затем на сексту, октаву и ундециму, создавая трагический колорит.

Рисунок 43. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида из оперы «Меропа»



Особо отметим эффектный заключительный оборот каденции, исполненный Фаринелли. Это впечатляющий широкий скачок наверх, охватывающий составной интервал секунду через две октавы (!), за которым следует спуск по звукам аккорда и заключительная трель. Использование широких скачков было распространено среди певцов того времени не только для яркой передачи значения ключевого слова, но и для динамического варьирования, создавая при этом звуковую палитру и пространственный контраст (Рисунок 44):

Рисунок 44. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида



В рассматриваемой каденции показано, с какой невероятной легкостью и свободой Фаринелли использует разные регистры своего голоса. Отдельные звуки грудного и головного регистров звучат без каких-либо предварительных мелодических подготовок. В этой связи уместно вспомнить наставления Този как учителям, так и ученикам стремиться к тому, чтобы фальцет и грудной голос звучали так, чтобы их невозможно было различить⁷³⁴. Современники Фаринелли отмечали его безупречную регистровую ровность голоса. Например, аббат Конти в письме от 29 ноября 1728 года писал, что во время исполнения арии певец с удивительной скоростью менял регистры, при этом его грудной голос звучал так же мощно и разнообразно, как и головной, — ярко и певуче⁷³⁵. Разнообразие приемов произвольной орнаментации подчеркивает выдающееся вокально-техническое и художественное мастерство Фаринелли.

Заключительная каденция средней части на слове *cantando* [«распевающий»] является ярким примером звукоизобразительности. Первые такты — залигованная нота на протяжении пяти тактов — могли подразумевать включение апподжиатур, рулад, изображающих птичий перезвон или использование приема *messa di voce*. Последующие фиоритурные рулады тридцать вторыми начинаются с легкого скользящего движения вниз по двухоктавной гамме, затем следует парящий скачок вверх на ундециму, который завершается стремительным пассажем вниз в том же диапазоне. Такая обширная орнаментация создает ощущение, что поет не человек, а какая-то «вокальная машина» (Рисунок 45):

Рисунок 45. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида



Не случайными становятся слова знаменитого испанского писателя Стефано Артеага о том, что «природные дарования [Фаринелли] удивительным образом сочетались с его артистическими талантами. Он обладал безупречной интонацией,

⁷³⁴ Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 14.

⁷³⁵ Цит. по: Mamy S. Les grands castrats napolitains à Venise au XVIIIe siècle. Liège: Mardaga, 1994. P. 96.

исключительной подвижностью [голоса], поразительным мастерством в исполнении трелей, богатством и элегантностью орнаментики, одинаково совершенных как в легком, так и в патетическом жанре, безупречной филировкой для передачи характера сочинения»⁷³⁶. Такое певческое мастерство производило ошеломляющее впечатление на слушателей.

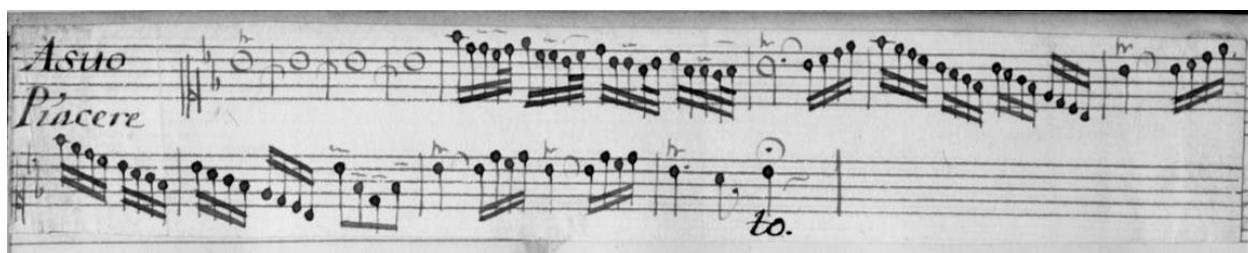
Аналогичные приемы орнаментации применяются Фаринелли и в других четырех каденциях, которые выписаны с ремаркой «по желанию». Все они несут изобразительную функцию. Рассмотрим их.

Первая из каденций «по желанию» размещена практически в самом начале арии. И если музыкальный тематизм оригинала распределен всего на три такта, то, изображая влюбленного соловья и колорируя слово *innamorato* [«влюбленный»], а точнее, его последний слог, певец увеличивает продолжительность каденции более чем на десять тактов, ярко демонстрируя свое мастерство. И снова звучит любимый прием певца — филирование звука, когда несколько тактов длинных нот были исполнены с помощью *messa di voce* с последующими трелями, — обезоруживая всех слушателей, вводя их в состояние эйфории.

Трель, излюбленное украшение Фаринелли, была освоена кастратом еще в годы обучения. Согласно учениям старинных мастеров, если певец не обладает прекрасной, чистой и открытой трелью, он не может считаться полностью технически оснащенным. Еще в годы обучения, работая над развитием вокальной техники, Фаринелли учился подражать «птичьему» пению на длинном дыхании. Легкие переливы, каскадные взлеты и спуски шестнадцатыми на дуодециму, серия трелей, непрерывно выстроенных по звукам аккордов, передают трепет влюбленного сердца (*Рисунок 46*):

⁷³⁶ Arteaga E. D., Manfredini V., Arnaud F. *Le Rivoluzioni Del Teatro Musicale Italiano Dalla Sua Origine Fino Al Presente*. T. 1. Bologna: Stamperia di C. Trenti. 1783. P. 304–305.

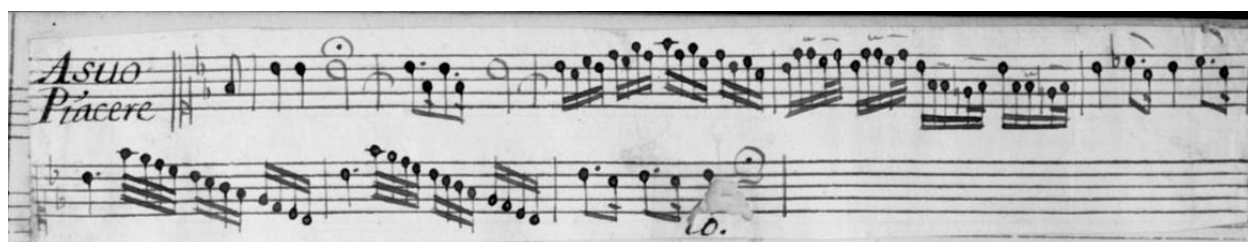
Рисунок 46. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида



Тематическое ядро следующей каденции на слове *usignolo* [«соловей»] предельно просто и составляет три такта. В версии Фаринелли каденция увеличивается до восьми тактов. Аналогично рассмотренной выше каденции, она начинается с приема *messa di voce*, после чего пунктир на кварту вниз создает эффект переклички птиц. Фигурационные кругообразные обороты плавно поднимают мелодию вверх, после чего звучит серия легких трелей. Каденция завершается стремительными каскадами тридцать вторых с переходом в шестнадцатые в широком диапазоне интервала дуодецима, которые символизируют рокот залиvistых птиц.

Излюбленную фигурацию певца, которая встречается на протяжении всей арии — сочетание двойного повторения одной и той же ноты с нахшлагом и обозначение над нотами слегка заметного символа трели — можно отнести к приему итальянской репетиционной трели XVII века (Рисунок 47):

Рисунок 47. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида



Практически схоже иллюстрирует Фаринелли ключевое слово *ombroso* [«тенистый»] в двух последующих каденциях. Предельно простой распев слова на одной ноте в оригинале переходит в серию трелей и широкие скачки: в первой каденции на дециму, а во второй — на дуодециму. Завершаются они октавными каскадами из тридцать вторых, которые звучат, изображая шум листвы развесистого леса (Рисунок 48):

Рисунок 48. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида



Оригинальные каденции Фаринелли дают ясное представление об использовании певцом весьма разнообразных орнаментальных приемов для передачи смысла исполняемого поэтического текста. В одном случае он подчеркивал выразительность слов с помощью небольших украшений и пассажей, наполняя их чувствами. В другом случае его мелизматика служила средством передачи и воплощения образа пения птиц.

Яркая интерпретация этой арии из сборника Марии Терезии создана современной американской певицей, выдающейся исполнительницей барочной оперы Вивико Жено (Академия старинной музыки в Берлине, дирижер Рене Якобс)⁷³⁷.

Певица обладает безупречной колоратурной техникой. Широкий диапазон голоса, идеально выровненные регистры, гибкость, легкость, подвижность, динамическое разнообразие — все это позволяет В. Жено с необыкновенной легкостью преодолевать все сложности этой сверхвиртуозной арии.

Версию Жено отличает пассажно-мелизматический принцип орнаментации. Она не только исполняет практически все украшения, указанные в нотах, но и самостоятельно добавляет различные трели, апподжиатуры и группетто, а также небольшие пассажи, опевания. Она искусно использует ритмическую орнаментацию, заменяя ровное движение на пунктир, а также прибегает к динамическому дифференцированию, применяя прием *forte* — *piano* в последовательных одинаковых мелодических фразах. Это создает «эффект эха», подчеркивающий контраст звукового пространства, в котором ощущается атмосфера переключки птиц.

⁷³⁷ Vivica Genaux – Arias for Farinelli / V. Genaux / Akademie für Alte Musik Berlin, René Jacobs (CD)/ Harmonia Mundi, 501778, 2008 (hmGold edition). Track 11. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D-h4XTHcoA4> (дата обращения: 08.06.2025).

Особый интерес представляет заключительная каденция арии в интерпретации Жено. Опираясь на тематизм каденции Фаринелли, певица то упрощает, то, напротив, усиливает ее собственными вводами украшений. Она заменяет финальный широкий интервальный скачок Фаринелли вверх (секунда через две октавы!), уверенно исполняя восходящий широкий ход на дециму, добавляя в заключение ниспадающую октавную каскаду.

Анализ орнаментальных приемов Фаринелли и Жено демонстрирует высочайшую выразительность этого искусства, воплотившего в себе метафору «соловьиного пения». Головокружительные пассажи, скачки на широкие интервалы, гаммообразные распевы, словно скольжения по звукам, состоящие из мелких длительностей (шестнадцатыми, тридцать вторыми, шестьдесят четвертыми), мелизматические фигуры, множественные трели, — подобная орнаментика требует от певца наличия предельно точной интонации, ровности звучания голоса, прекрасного певческого дыхания, легкости эмиссии звука, что отличало искусство Фаринелли. Не случайно Кванц восторженно отмечал, что певцу были по плечу «любые переходы и россыпи мелизмов»⁷³⁸.

Наиболее полно тончайшее искусство Фаринелли описал Манчини: «Безукоризненная интонация, *messa di voce*, его портаменто, идеальное соединение регистров, искрящаяся беглость и идеальная трель — все это было в нем в одной и той же степени совершенно»⁷³⁹. Безусловно, это было следствием неустанного вокального тренинга, о чем свидетельствовал музыковед Джовенале Сакки: «Каждое утро он [Фаринелли] много времени упражнялся в игре на клавесине, старательно сочинял вариации, внимательно подбирая приемы и прилежно оттачивая природный дар. Каждый вечер он приходил в театр с новыми пассажами и каденциями, при этом зная меру всякого рода украшений и совершенно не искажая самой композиции, в отличие от большинства музыкантов»⁷⁴⁰.

⁷³⁸ Цит. по: Барбье П. Фаринелли. Величайший кастрат эпохи Просвещения. С. 63.

⁷³⁹ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 122.

⁷⁴⁰ Sacchi G. Vita del cavaliere Don Carlo Broschi. Vinegia: Nella stamperia Coleti. P.10.

Импровизационная орнаментика, характерная как для певцов XVIII века, так и для современных исполнителей, практикующих исторически информированное исполнение, демонстрирует высокую степень их мастерства. Однако орнаментальное мастерство современных исполнителей, даже при искусном использовании мелизматических фигураций, в большей мере ограничивается мелодической орнаментацией, незначительно оттененной легкими ритмическими вариациями. Музыканты эпохи барокко подходили к украшению текста более свободно и комплексно, применяя «фигурационную» орнаментику, которая включала не только «пассажную» и «пассажно-мелизматическую» разновидности, но и приемы ритмического и динамического колорирования, призванные усилить смысл поэтического текста. Подобный многосторонний творческий метод открывает современным исполнителям новые возможности для создания собственных оригинальных интерпретаций.

Владея прекрасной вокальной техникой, современным певцам барочного репертуара необходимо внимательно следовать стилистическим правилам и использовать украшения как искреннее средство эмоциональной выразительности. Это позволяет 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. Генделя⁷⁴¹

В рассмотрении вопросов орнаментации арий эпохи барокко первостепенное значение приобретают непосредственные указания самих композиторов.

Гендель, в отличие от многих своих соратников, работал в основном с яркими, опытными певцами, большинство из которых были знакомы с итальянской манерой импровизации. Истоки его орнаментики были заложены в 1706–1710 годах, во время путешествия по Италии, где композитор знакомился с ведущими музыкантами, изучал их произведения и осваивал стиль «прекрасного пения».

Гендель писал для своих певцов не только арии, но порой и каденции, и отдельные эпизоды для импровизации, при этом непременно заботясь о выгодной демонстрации их вокальных достоинств. Подтверждением этого служат несколько случаев, которые позволяют нам понять характер взаимоотношений маэстро со своими певцами. Один из них, по словам Кризандера, произошел с Куццони, когда композитор настаивал на исполнении одной из его арий, на что певица выступила против ее исполнения, которую она отмечала как менее выгодную для демонстрации своего искусства. Оскорбительный отказ в присутствии многочисленной аудитории привел Генделя в ярость. Он схватил певицу и, держа дрожащей рукой у открытого окна, клялся сбросить ее вниз, если она не подчинится. В конечном итоге Куццони согласилась и вскоре, благодаря исполнению этой арии, завоевала славу «богини всех итальянских капельмейстеров»⁷⁴². Аналогичная история рассказана уже Берни об отказе

⁷⁴¹ В данном параграфе использованы материалы статей: Круглова Е. В. Произвольная орнаментика певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное исполнительство // *Старинная музыка*. 2021. № 4. С. 10-17; Ее же. Произвольная орнаментика певца-кастрата XVIII века Гаэтано Гуаданьи и современное исполнительство // *Старинная музыка*. 2022. № 1. С. 23-31; Ее же. Природа и значение орнамента trillo в теории и вокальной практике эпохи барокко // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2024. № 2. С. 171-183. <https://doi.org/10.17674/2782-3601.2024.2.171-183>; Ее же. Выразительные свойства украшений в вокальной музыке первой половины XVIII века // *Человек и культура*. 2023. № 6. С. 76–84. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.6.69245>

⁷⁴² Chrystander F. G. F. Handel. 2 Bd. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1860. S. 91.

кастрата Карестини петь арию “*Verdi prati*” из оперы «Альцина». Получив рукопись от Генделя, певец отослал ее обратно композитору как недостаточно виртуозную и не подходящую ему. В ответ маэстро незамедлительно пришел в дом певца и в ярости обратился к нему: «Ты, негодяй! Ты думаешь, что лучше меня знаешь, что тебе петь? Если ты не споешь все песни, которые я тебе дам, я не заплачу тебе ни гроша»⁷⁴³. Карестини передумал. В результате высокая одаренность певца позволила исполнить арию настолько искренне и выразительно, что в течение всех представлений оперы она звучала на бис. А сам кастрат на протяжении последующих двадцати лет пользовался самой высокой репутацией на континенте. Эти случаи демонстрируют не только стремление Генделя отстаивать исполнение своих сочинений, но и его способность подчеркивать лучшие вокальные качества своих певцов. Он старательно запечатлевал их в своих ариях, что способствовало последующему яркому успеху его солистов.

Вероятнее всего, что генделевские певцы, в соответствии с традициями того времени, включали в сочинения по согласованию с композитором и подготовленные импровизации. Однако доказательств тому крайне мало.

Существует ряд рукописей различных арий Генделя, в которых он отмечал украшения, подчеркивая мастерство своих певцов. Нередко композитор выписывал разнообразные цепочки мелизматических распевов, превращая их в мелодическую канву сочинения. Изучение таких арий позволяет сегодня получить интересные сведения о взглядах композитора на орнаментацию для создания своих уникальных исполнительских версий.

Обратимся к одной из сохранившихся рукописей из коллекции Барретта Леннерда, которая находится в музее Фицуильяма (Кембриджский университет, Англия). Это знаменитая ария Радамиста “*Ombra cara*” («Тень дорогой») из второго акта одноименной оперы Генделя.

⁷⁴³ Цит. по: Marshall J. Carestini, Giovanni // A Dictionary of Music and Musicians. Ed. George Grove. Macmillan, 1879. P. 309.

В начале XX века версию с украшениями представил Г. Гольдшмидт⁷⁴⁴. Спустя практически полвека вокальную строчку арии (из музея Фицуильяма) с оригинальными карандашными пометками украшений, записанными Смитом-старшим, опубликовал американский генделевед Джей Меррилл Кнэйпп в академическом музыкальном журнале *The Musical Quarterly* (1959)⁷⁴⁵. К этой версии обратимся в анализе украшений. Как отмечает исследователь, к сожалению, точных сведений о том, что орнаменты в этой рукописи действительно относятся к 1720-м годам, на сегодня нет. Тем не менее эта сохранившаяся версия арии дает некоторое представление о колорировании музыки, типичном для Генделя.

На премьере 27 апреля 1720 года первой исполнительницей партии Радамиста была **Маргерита Дурастанти**. В переработанной композитором версии оперы, 28 декабря того же года, партию исполнил **Сенезино** (настоящее имя **Франческо Бернарди**).

Ария Радамиста “*Ombra cara*” («Тень любимой») — одна из ярких по красоте арий Генделя. Как сообщает Дж. Хоукинс, сам композитор признавался ему, что считает арии “*Cara sposa*” и “*Ombra cara*” двумя лучшими из всех, когда-либо написанных им⁷⁴⁶. Берни, отмечая восхищение арией среди разных мастеров своего времени, вспоминает, что на фоне других легких итальянских песен она звучала словно написанная языком философии и науки⁷⁴⁷.

Минорная тональность (f-moll), медленный темп «*Largo, ma non troppo*», хроматика, длинные ноты — пронизывают композицию аффектом печали. Как справедливо указывает Джей Меррилл Кнэйпп, «ария не требует широкого диапазона [голоса. — Е. К.] и быстроты исполнения, но для достижения наилучшего эффекта необходимо уверенное пение легато высокого уровня»⁷⁴⁸, которым несомненно владели Дурастанти и Сенезино. Более того, певцы

⁷⁴⁴ Goldschmidt H. Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Charlottenburg: P. Lehsten, 1907. Anhang. S. 83-85.

⁷⁴⁵ Knapp J. M. Handel, the Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London (1720) // *Musical Quarterly*. 1959. 45 (April). P. 166.

⁷⁴⁶ Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. Vol. 2. P. 868.

⁷⁴⁷ Dean W. Handel's operas. 1704-1726. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press. 1994. P. 336.

⁷⁴⁸ Knapp J. M. Handel, the Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London, 1720. P. 165.

отличались не только хорошим пением, хотя и не сверхвиртуозным, но и ярким актерским дарованием.

Маргерита Дурастанти, сопрано, итальянка по происхождению, завершившая свою карьеру в амплуа контральто. Она была талантливой актрисой, часто исполнявшей партии травести. Гендель высоко ценил ее музыкальность и певческое мастерство. Дурастанти стала первой певицей, для которой композитор писал музыку, подчеркивая ее талант. Голос певицы не вызывал никаких нареканий и в преклонном возрасте. Леди Бристоль, услышав ее осенью 1733 года, писала в письме своему супругу, что большинство исполнителей «неудачники, за исключением старой Дурастанти, которая поет так же хорошо, как и всегда»⁷⁴⁹.

Сохранившиеся украшения Генделя к арии “*Ombra cara*” просты. Это апподжиатуры, трели, которые, вероятно, предназначались для части *da capo*. Применение динамической орнаментации — длинные выдержанные ноты уже с первых тактов арии — позволяли Дурастанти и Сенезино показать свое искусство *messa di voce*.

Особый интерес представляют указанные в вокальной строчке орнаментальные символы «V» и «+». Переписчик и помощник Генделя Смит-старший, по словам исследователя Джона Кристофера, отмечал эти символы украшений, копируя их из других произведений Генделя. Позже музыкальные редакторы Уолш и Кризандер, с которыми соглашается и исследователь Кнэйпп, трактуют знак «V» как мордент. Однако, учитывая написание символа «+» справа от ноты, возможным становится и то, что это обозначение подразумевало исполнение короткой трели или группетто, которые были практически синонимами в XVIII веке. Небольшие украшения, включая символы, подчеркивают значение ключевых слов и усиливают выражение аффекта печали. Исключение составляет лишь использование небольшой каскаты в такте 34 на слове *la verdetta* [«мечь»], которая создает оттенок гнева (*Рисунок 49*).

⁷⁴⁹ Highfill P. H., Burnim K. A., Langhans E. A. A Biographical Dictionary of Actors. Corye to Dynion: Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975. Vol. 4. P. 520–521.

Рисунок 49. Г. Ф. Гендель. Фрагмент первой части арии Радамиста “*Ombra cara*” из одноименной оперы с украшениями Г. Ф. Генделя



Согласно иллюстрации, Гендель использует небольшие украшения (апподжиатуры, медленные трели, группетто, морденты) для акцентирования смысла ключевых слов [*cara* («дорогая»), *aspetta* («подожди»), *riposa* («отдохни»), *la vendetta* («мечь»)] в передаче соответствующего аффекта.

Отдельный интерес представляют украшения, зафиксированные Гольдшмидтом к этой арии. Исследователь демонстрирует мелизматический принцип орнаментирования, вводя украшения на ключевых словах, которые во многом совпадают с сохранившейся версией, опубликованной Кнейппом. Различия в трактовке украшений и применении небольших украшений проявляются лишь в отдельных тактах.

Например, в такте 47 сохранившейся версии выписан символ «+», тогда как у Гольдшмидта никаких украшений не обозначено. Однако в такте 51 фигуры представлены зеркально: в сохранившейся версии указаны символы «+» и «V» (трель/группетто и мордент), у Гольдшмидта «∞» и «tr» (группетто и трель) (Рисунок 50).

Рисунок 50. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Радамиста (51 т.)



Гендель лично наставлял своих певцов в вопросах исполнения. Сохранившиеся оригинальные клавишные аранжировки собственных арий композитора являются для нас ценными источниками в изучении его орнаментации.

Среди сохранившихся оригинальных клавишных аранжировок отметим орнаментированную арию Радамиста “*Cara sposa*” из одноименной оперы Генделя.

Благодаря исследователю Патрику Джону Роджерсу данная аранжировка в современной нотописии опубликована в его работе «Интерпретация *continuo* в вокальной музыке Генделя»⁷⁵⁰. По мнению исследователя, детальная проработка сложных витиеватых украшений позволяет говорить, что они были подготовлены самим Генделем (Рисунок 51).

Орнаментированная версия мелодии содержит комплекс украшений, среди них витиеватые кругообразные фигуры, трели, морденты, тираты, каскаты, которые применяли певцы в то время.

⁷⁵⁰ Rogers P. J. Continuo realization in Handel's vocal music. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1989. P. 237-239. Рукопись арии в аранжировке английского органиста и композитора У. Х. Калкотта (1807-1882) хранится в Британской библиотеке (British Library, H.2397).

Рисунок 51. Г. Ф. Гендель. Фрагмент орнаментированной Генделем версии арии Радамиста “*Cara sposa*” из одноименной оперы: нижняя строка — виолончель облигато, средняя — оригинал мелодии, верхняя строка — орнаментированная версия Генделя (тт. 10-13)

che non sem-pre i-ra-to il cie-lo vol-ge-ra lo sdegno in
 che non sem - pre - ra - to cie - lo vol-ge - ra lo sde-gno

me; pren-di spe - ne, ca - ra spo - sa pren - di spe - ne
 me; pren-di- spe - ne, ca - ra spo - sa, pren - di spe - ne

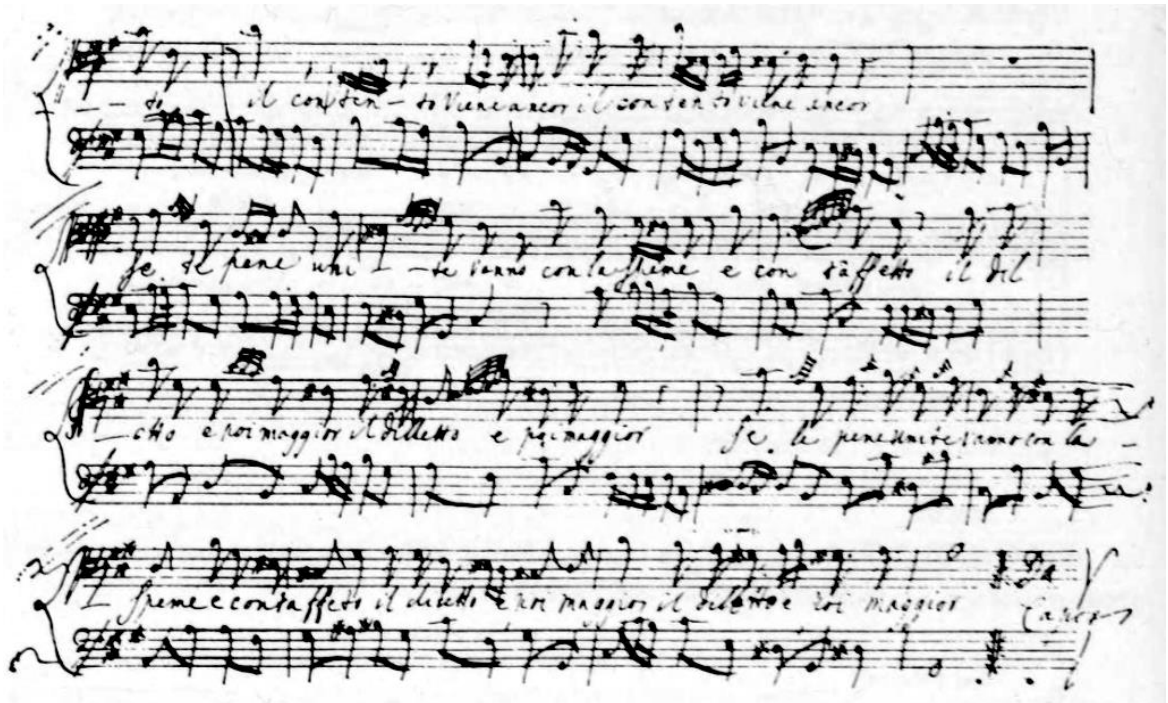
В 1707 году в Риме Гендель, вместе с Маргеритой Дурастанти и Антонио Кальдарой, находился на службе у щедрого покровителя города, маркиза Русполи. В то время, когда выступления женщин-певиц в Риме были запрещены Папой Римским, певицам разрешалось петь только на частных встречах. Для пышных домашних приемов своего благодетеля, на которые приглашались лучшие музыканты, Гендель написал серию сольных кантат, в том числе сольные партии для Дурастанти.

После 1710 года в Лондоне композитором была написана ария “*Dolce pur d’amor l’affanno*” («Сладка даже боль любви») из кантаты для альты, HWV 109 a, b. В настоящее время рукопись арии находится в музее Фицуильяма (MU.MS.252.p.9). В XX веке факсимильную копию арии с орнаментацией вокальной партии опубликовал Роберт Донингтон в своей книге «Музыка барокко. Руководство по стилю и исполнению» (Рисунок 52).

В современной нотации фрагмент вокальной строчки арии с украшениями впервые издал А. Бейшлаг, а затем Ф. Нейман. Позже полный вариант арии с оригинальными украшениями в сопровождении баса континуо был представлен в упомянутом нами ранее руководстве супругов Отт. Этот вариант представляет для нас наибольший интерес.

Украшения вводятся постепенно и весьма умеренно. Поразительно, что Гендель орнаментирует среднюю часть арии активнее, нежели часть *da capo*.

Рисунок 52. Г. Ф. Гендель. Факсимильная копия арии “*Dolce pur d’amor l’affanno*” с оригинальными украшениями композитора⁷⁵¹



Из десяти тактов средней части украшения записаны автором в восьми, тогда как в части *da capo* из двадцати тактов вокальной партии орнаментация вводится лишь в пяти тактах. Практически в каждом такте средней части Генделя звучат шлейферы, группетто, апподжиатуры, короткую трель, а также небольшие пассажи в виде мелодического заполнения интервалов (Рисунок 53). Опираясь лишь на этот пример, было бы ошибочно утверждать, что композитору свойственен сдержанный стиль орнаментации вокальных партий.

⁷⁵¹ Donington R. Baroque music: style and performance: a handbook. P. 102.

Современные исследователи (П. Дж. Роджерс, Р. Дж. Джексон, К. и О. Отт) задаются вопросами, для кого и для чего Гендель орнаментировал свои арии. Одной из популярных версий является предположение о том, что он записывал украшения для певицы, не обладающей навыками импровизации. Однако такое мнение выдвигает новые вопросы, особенно учитывая, что у Генделя была постоянная труппа выдающихся исполнителей, в расчете на мастерство которых он создавал свои шедевры. Думается, что композитор, окружавший себя замечательными солистами, запечатлевал в своих сочинениях их искусство и подчеркивал индивидуальный исполнительский стиль.

Рисунок 53. Г. Ф. Гендель. Начальный фрагмент средней части арии “*Dolce pur d’amor l’affanno*” с оригинальными украшениями композитора: нижняя строка — бас континуо, средняя — оригинал мелодии, верхняя — орнаментированный вариант⁷⁵².

The image shows a musical score for three parts of an aria. The top part is an ornate vocal line with many grace notes and trills. The middle part is the original melody, which is simpler. The bottom part is the basso continuo line. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Se - le pe - ne u - ni - te van-no, con la spe - me e con l'af -
 Se - le pe - ne u - ni - te van-no, con la spe - me e con l'af -
 fet - to, il di-let - to e poi mag gior il di-let - to e poi mag-gior
 fet - to, il di-let - to e poi mag gior il di-let - to e poi mag-gior

В 1710 году в Лондон приехала известная итальянская певица, контральто Франческа Ванни, по мужу Боски, с которой, судя по всему, Гендель сразу же познакомился. Вероятнее всего, он писал для нее итальянские кантаты, а также

⁷⁵² Ott K., Ott E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Bd. 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. S. 214.

сочинил партию Гоффредо из «Ринальдо», которую Ванни исполнила на премьере в 1711 году. К этому времени ее голос уже был слабым, отсюда и ограниченный диапазон и низкая тесситура этой партии. Между тем ранее Този хвалил певицу «за следование методу Пистокки “вводить грации, не нарушая времени”»⁷⁵³. Вот это, думается, и объясняет зафиксированный Генделем сдержанный орнаментальный стиль в арии “*Dolce pur d’amor l’affanno*”.

Любопытен и другой факт, возможно, объясняющий цель орнаментированных работ композитора. В период проживания в Лондоне его ученицами по игре на клавесине были принцессы Анна, Каролина, Амелия и Луиза, дочери крон принца Великобритании Георга II, двоюродные сестры Фридриха Великого.

Старшая дочь, принцесса Анна, была необычайно одаренной и дружила с композитором на протяжении всей жизни. Ее прекрасные артистические и музыкальные способности подчеркивал Ф. В. Марпург в своих «Критических письмах...» (*Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1763): «Анна, кронпринцесса Великобритании, <...> единственная ученица Генделя по музыке, обладавшая музыкальным дарованием, отличалась исключительным мастерством в пении, а также игрой генерал-баса <...>. В здравии она каждый вечер давала публичные двухчасовые концерты»⁷⁵⁴.

Очевидно, для нее Гендель разработал пособие под названием «Записи по теории композиции» (*Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*), в котором в разделе «Примеры вокальных и инструментальных форм» разместил фрагменты орнаментированных духовных арий. Рукопись хранится в музее Фицуильяма (MU.MS.260.p.27) (Рисунок 54).

В XX веке указанное пособие было опубликовано в первом томе многотомного собрания произведений Г. Ф. Генделя «Издание Галле Гендель» (*Hallische Handel-Ausgabe*). Возможно, эти две неопубликованные арии

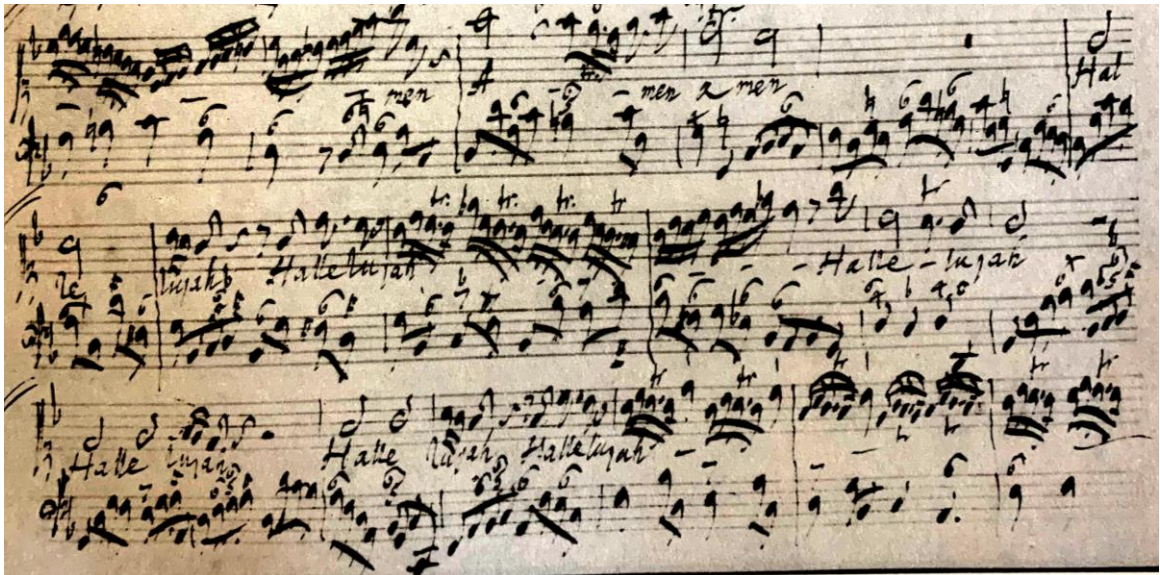
⁷⁵³ Dean W. Vanni [Boschi], Francesca // The Grove Book of Opera Singers / ed. Laura Williams Macy. New York: Oxford University Press, 2008. P. 513.

⁷⁵⁴ Marpurg F. W. Kritische Briefe über die Tonkunst. Bd. 2. Berlin: F. W. Birnstiel, 1763. S. 463.

пополнили бы коллекцию шести духовных арий *Alleluja, amen* (*Alleluja Amen*, HWV 272, 273, 274, 270, 269, 271) из собрания сочинений латинской духовной музыки композитора.

Гендель, учитывая виртуозное мастерство своей ученицы, записал изящные мелизматические украшения, а также длинные пассажи, воспевающие *Amen* и *Halleluja*. При этом он не оставил никаких пояснительных комментариев.

Рисунок 54. Г. Ф. Гендель. Фрагмент рукописи духовной арии с оригинальной орнаментацией композитора из труда *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*⁷⁵⁵



Вероятно, в этом заключался особый дидактический подход композитора. Гендель не просто подчеркивал специфику вокальной орнаментики царившего тогда стиля, но и демонстрировал важные композиционные принципы, необходимые для тематического развития мелодии.

В указанных примерах Гендель иллюстрирует разнообразие орнаментальных принципов, применяемых музыкантами в первой половине XVIII века: от простой формы, когда развитие мелодии осуществляется в технике диминуирования, до более сложной, когда заданный композитором мотив

⁷⁵⁵ Händel G. F. *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*: aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge (). Hrsg. v. Alfred Mann. Hallische Handel-Ausgabe. Supplement. Kassel, Basel, Tours, London: Barenreiter, 1978. Bd. 1. S. 39.

Рисунок 55. Г. Ф. Гендель. Фрагменты духовных арий с оригинальной орнаментацией композитора из труда *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*



Некоторые его арии написаны особенно фиоритурно. Создается впечатление, будто композитор выписал желаемые украшения как часть сочиненного произведения. В этой связи показательна ария Вара “*Nasce al bosco*” («Родился в лесу») из второго акта оперы «Аэций» (*Aetius*, HWV 29), написанная Генделем с учетом вокального виртуозного мастерства баса **Антонио Монтаньяна**.

К сожалению, биографических данных о певце мало. Родился он в Венеции, данных о годах его жизни не сохранилось. Учился пению у известного Порпоры, что сразу же обеспечило молодому артисту прекрасную певческую репутацию. Расцвет его карьеры пришелся на 1730–1750 годы. Антонио выступал в Риме, Турине, Мадриде, Лондоне. Партии, созданные для него, подчеркивают широкий

диапазон голоса, превышающий две октавы, уверенное владение как высоким, так и нижним регистрами, а также подвижность. В отзывах о голосе и пении Монтаньяна Берни отмечал его «глубину, силу, мягкость и уникальную точность интонации при исполнении широких интервалов»⁷⁵⁶.

Пасторальная ария “*Nasce al bosco*” написана в мажорной тональности (f-dur), сочетание пунктирного и ровного движения подчеркивает танцевальный характер. Технические требования, предъявляемые к певцу в этой арии, весьма существенны. Высокий уровень сложности арии подчеркивал Берни, отмечая ее отличительной от большинства других басовых сочинений Генделя и явно предназначенной для демонстрации дарования певца⁷⁵⁷.

Виртуозно звучат в вокальной партии серия нисходящих гаммообразных пассажей с последующими восходящими и нисходящими огромными интервальными скачками (на октаву, дециму, ундециму). Мелизматическими узорами разливаются трудные для исполнения, в особенности низким мужским голосом, пассажи, содержащие морденты и трели, словно встроенные в мелодию украшения певца, которые усиливают значение ключевого слова *dominar* [«господствовать»] (Рисунок 56).

В части *da saro*, вероятно, Монтаньяна ярче орнаментировал мелодию, смешивая широкие скачки с пассажной техникой. Обратим внимание, что Гендель размещает колоратуры на последнем слоге слова, соблюдая заветы старинных мастеров, чтобы не нарушать понимание текста.

Рисунок 56. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Вара из оперы «Аэций» (тт. 37-52)



⁷⁵⁶ Цит. по: Dean W. Montagnana, Antonio // The Grove Book of Opera Singers / ed. Laura Williams Macy. New York: Oxford University Press, 2008. P. 330.

⁷⁵⁷ Burney Ch. A General History of Music: from the earliest ages to the present period (1789). Vol. II. P. 771.

e con l'au-re

di for - tu - na giun - gei re - gnia do - mi - nar,

tr

Adagio.

giun - gei re - gni a do - mi - nar.

f

Заключительную каденцию, выделенную изменением темпа (*Adagio*), певцам следует колорировать. Интересный вариант к исполнению предлагает Карин Отт (Рисунок 57).

Рисунок 57. Г. Ф. Гендель. Заклучительная каденция к арии Вара из оперы «Аэций», предложенная К. Отт⁷⁵⁸

K. Ott: do-

tr

Adagio

guin - gei re - gni a

f

⁷⁵⁸ Ott K., Ott E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Bd. 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. S. 267-268.

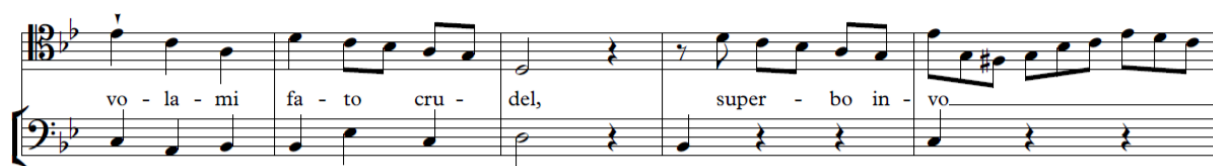


На протяжении длительного времени в своих оперных партиях Гендель отражал особый орнаментальный стиль тенора **Балино** (прозвище он взял от уменьшительного варианта настоящего имени **Аннибале Пио Фаббри**). Важно отметить, что в эпоху доминирования кастратов он стал известным тенором XVIII века.

Музыкальное образование Балино получил у известного Пистокки. С 1719 года являлся академиком-композитором Филармонической академии в Болонье, а позже и ее руководителем. Был фаворитом императора Карла VI. Его дебют на сцене Лондонского Королевского театра состоялся 2 декабря 1729 года во время премьеры оперы «Лотарио» (*Lotario*, HWV 26), в которой он исполнил партию Беренгара, герцога Сполето.

Орнаментальный стиль Балино Гендель ярко отразил в арии “*Regno e grandezza*” («Царство и величие») из второго акта оперы. Колоратурные цепочки составляют виртуозные пассажи на слове *invola* [«уноси», «улетай»], которые парят триолями в быстром темпе (*Allegro, e staccato*) на протяжении более десяти тактов. Широкие интервальные скачки (на дециму) в непрерывном звучании мелизматического распева говорят о прекрасной регистровой выстроенности и сглаженности голоса певца (*Рисунок 58*).

Рисунок 58. Г. Ф. Гендель Фрагмент арии Беренгара из оперы «Лотарио» (тт. 43-56)





Еще одна особенность — исполнение повторяющихся нот [на слове *crudel* («жестокая»)]. Все это подтверждает прекрасную вокально-техническую подготовку певца.

Виртуозное певческое мастерство **Антонио Бернакки** было запечатлено в партиях опер, написанных для него Генделем. Певец обладал огромным диапазоном голоса. Это подтверждается, во-первых, описанием Мэри Гранвил Делейни, которая отмечала: «Бернакки имеет широкий диапазон, его голос мягкий и чистый...»⁷⁵⁹. Во-вторых, стоит упомянуть, что, к примеру, партия Арзаче из оперы «Партенопа» (*Parthenope*, HWV 27), написанная для голоса контральто, изначально была создана Генделем для Бернакки для постановки в 1730 году. В свою очередь, для постановки 1737 года с другим составом артистов Гендель переписал отдельные арии, предназначенные для исполнения Сенезино на тон ниже.

Композитор, учитывая выдающуюся техническую оснащенность певца, как отмечал Кризандер, с особым вдохновением сочинял для Бернакки «нежные, патетичные арии необычайно тонкой композиции и живого, искрящегося мелодического движения со спокойной гармонией, поскольку он исполнял их лучше всех»⁷⁶⁰. Ярким примером является фигуративная ария Арзаче “*Sento amor*” («Чувствую любовь») из первого акта уже упомянутой оперы «Партенопа». Эту арию Кризандер охарактеризовал как музыкальное «лакомство для истинных

⁷⁵⁹ Delany M. (Mrs.) The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany: With Interesting Reminiscences of King George the Third and Queen Charlotte / ed. Augusta Hall Llanover. 3 vols. London: Bentley, 1861. T. I. P. 184.

⁷⁶⁰ Crysander F. G. F. Händel. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. S. 238.

ценителей»⁷⁶¹. И это не случайно. Исполнение этой арии требует от певца высокой степени выразительности в интонировании кружевных фиоритур.

Трехтактовое вступление в медленном темпе (*Larghetto*), насыщенное трелями и стремительными тиратами, а также мелодическими ходами на широкие интервалы подчеркивают особый орнаментальный стиль Бернакки. Вокальная мелодия изобилует трелями, шлейферами, каскатами и двойными повторяющимися нотами, которые изящно подчеркивают ключевые слова [*novi* («новая»), *dolce* («сладкая»), *strale* («стрела»)]. Показательно, как Гендель шесть раз по-разному расцвечивает слово *strale* [«стрела»]. В одних случаях он обходится простым мелодическим заполнением терцового хода вниз в ровном или пунктирном движениях, а также в виде нисходящего шлейфера с последующим интервальным скачком на октаву вверх. В других случаях композитор показывает три развернутых варианта колорирования этого слова, в которых проявляется специфика орнаментального пения Бернакки (Рисунок 59 а, б, в).

Рисунок 59. Г. Ф. Гендель. Фрагменты арии Арзаче “*Sento amor*” из оперы «Партенопа»

a) TT. 6-12



761 Ibid.

б) тт. 16-18



в) тт. 19-21



Стиль пения **Сенезино** (настоящее имя **Франческо Бернарди**) относился к «старой» школе пения, главным приоритетом которой была экспрессия в исполнении. Актер и директор Итальянской комедии в Париже Луиджи Риккобони в 1728 году отмечал, что певец был превосходным музыкантом, «который никогда не позволял себе увлекаться вкусом новой музыки. Но что особенно примечательно, так это то, что в Италии и во всем мире он объединил очарование своего голоса с грацией исполнения, являясь столь же опытным актером, как и музыкантом»⁷⁶². Яркое описание актерского дарования Сенезино оставил член Королевского общества того времени, священник и автор множества трактатов Роджер Пикеринг: «В то же время на знаменитой сцене и в знаменитых операх Сенезино демонстрировал все свое превосходство в театральном искусстве, грациозность, реалистичность и разнообразие манер»⁷⁶³. Его голос отличался особой красотой тембра и подвижностью, которую, вероятно, он усовершенствовал благодаря занятиям с Беркакки.

Партию Ричарда из оперы «Ричард Первый, король Англии» (*Richard the First, King of England*, HWV 23) Гендель написал для Сенезино, с учетом его

⁷⁶² Цит. по: Scotting R. Unknown Senesino: Francesco Bernardi's vocal profile and dramatic portrayal, 1700-1740. Doctoral thesis, Royal College of Music. 2018. P. 15.

⁷⁶³ Pickering R. Reflections upon theatrical expression in Tragedy: With a proper introduction, and appendix. London: Johnston, 1755. P. 64-65.

певческого мастерства. Берни с восхищением отмечал артикуляцию и наполненность голоса кастрата, обращая внимание на то, что исполнение бравурной арии Ричарда “*Agitato da fiere tempeste*” («Взволнованный огненной бурей») производило впечатляющий эффект благодаря столь мощному звучанию⁷⁶⁴. Пассажи, состоящие из серии каскат, кругообразные мелодические фигуры подчеркивают ключевые слова *agitato* [«взволнованный»], *lieto* [«счастливый»] (Рисунок 60).

Рисунок 60. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Ричарда из оперы «Ричард Первый, король Англии» (тт. 13-16)



Гендель удивительно тонко отразил отличительную особенность орнаментального пения Сенезино — исполнение подряд трех повторяющихся нот (итальянская трель XVII века). Уместны в этой связи воспоминания Кванца о певце: «У Сенезино было проникновенное, светлое, ровное и приятное низкое сопрано (меццо-сопрано), чистая интонация и красивая трель <...>. Его искусство пения было мастерским, а исполнение совершенным»⁷⁶⁵.

Яркий орнаментальный стиль пения **Элизабеты Пилотти-Скьявонетти** — виртуозной певицы Королевского дома в Ганновере, примадонны Королевского театра в Лондоне, соперницы Изабеллы Жирардо — особенно ярко проявлялся в написанных для нее партиях волшебниц из опер Генделя. Уникальные способности певицы позволяли ей успешно проявлять себя как в вокальном, так и актерском искусстве. В Пилотти-Скьявонетти прекрасно сочетались высочайшая техническая оснащенность и глубокая драматическая выразительность. Она была

⁷⁶⁴ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 327.

⁷⁶⁵ Жизнеописание господина Иоганна Иохима Кванца, составленное им самим, или Автобиография придворного музыканта... С. 23.

одной из немногих выдающихся певиц того времени, свободно владеющей диапазоном до с³, что подтверждается, например, в арии Армиды “*Molto voglio, molto spero*” («Очень хочу, очень надеюсь») из первого акта оперы «Ринальдо» (*Rinaldo*, HWV 7).

В другой арии Армиды “*Furie terribili*” («Ужасные фурии») также из первого акта упомянутой оперы буйство колоратуры подчеркивает героико-демонический характер волшебницы. Примечательно, что Пилотти-Скьявонетти была единственной певицей из всего премьерного состава, которая участвовала во всех сорока семи представлениях оперы⁷⁶⁶.

Ария открывается развернутым инструментальным вступлением в темпе *Furioso* (*Presto*)⁷⁶⁷. Далее неожиданно, словно в оцепенении, на протяжении трех тактов звучит *adagio*⁷⁶⁸. В этот момент вступает голос: звучит длинная (залигованная в две половинные длительности) высокая нота g², которая, спускаясь на сексту, распевает слово *Furie*. Далее в пунктирном ритме на слове *terribili* мелодия следует еще на квинту вниз. В итоге диапазон только первой фразы (первых трех тактов) арии охватывает широкий интервал ундециму, что сразу же демонстрирует уровень профессионального мастерства певицы. Это риторическое восклицание создает соответствующее настроение и символизирует призыв героини ко всем фуриям. Следовательно, точность исполнения этой первой фразы имеет важное значение.

В эпоху барокко выдержанные звуки чаще всего подразумевали исполнение приема *messa di voce*. Однако в данном контексте выдержанные тоны протяженностью, равной целой длительности, могут быть диминуированы в пассаж.

Карин Отт предлагает интересное решение этой задачи: сочетание приемов филирования и диминуирования. Она предлагает начать фразу с *crescendo*,

⁷⁶⁶ Dean W. Pilotti-Schiavonetti, Elisabetta // The Grove Book of Opera Singers / ed. Laura Williams Macy. New York: Oxford University Press, 2008. P. 382.

⁷⁶⁷ Для анализа данной арии обращаемся к первой версии оперы (1711).

⁷⁶⁸ Необходимо уточнить, что во второй версии оперы «Ринальдо» (1731) композитор заменяет ремарку о вступлении сольного голоса с *Adagio* на *Tempo ad libitum*. Это открывает значительные возможности для проявления творческого потенциала певицы.

продолжив ее последующими виртуозными, драматически окрашенными каскадными пассажами⁷⁶⁹ (Рисунок 61).

Рисунок 61. Г. Ф. Гендель. Первые такты арии Армиды из оперы «Ринальдо» с украшениями К. Отт: нижняя строка — оригинал мелодии, верхняя строка — украшения К. Отт



Амплуа **Франчески Куццони** было настолько разноплановым, что музыканты часто задавались вопросами, что у нее получалось лучше: исполнение патетических арий или бравурных. Берни сообщал, что примадонна обладала «голосом одинаково чистым, сладким и гибким. Слушателю было трудно определить, в чем она больше преуспела — в медленных или быстрых композициях»⁷⁷⁰. Аналогичное мнение высказывает и Манчини, отмечая, что Франческа прекрасно исполняла как *canto spienato*, так и *portamento*. При этом, по словам Манчини, «последнее она освоила в таком совершенстве, что в сочетании с необычайной ровностью голоса позволяло ей завоевывать восхищение публики. Эта превосходная дама обладала всеми необходимыми качествами, чтобы быть по-настоящему великой. Она обладала достаточной подвижностью, искусством владения голосом <...>, в результате чего заслужила статус мастера. Она владела совершенной интонацией, обладала безупречным вкусом и точной проницательностью в применении украшений. Ее голос был настолько идеален, что не было ни одной трудности, которую она не могла бы преодолеть»⁷⁷¹.

Този, подчеркивая мастерство примадонны, отмечал, что в ее исполнении сочетаются благородство любовного кантабиле, сладость тембра голоса и

⁷⁶⁹ Ott K., Ott E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Bd. 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. S. 221.

⁷⁷⁰ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 307.

⁷⁷¹ Mancini G. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. P. 39.

прекрасная интонация⁷⁷². Эту оценку разделял и Кванц, отмечая пение Куццони безукоризненным, нежным, а ее украшения приятными и легкими, при этом в быстрых «пассажах у нее ... не было особенной ловкости, однако она пела их законченно, славно и приятно»⁷⁷³.

Гендель создал для Куццони прекрасные партии в самых выдающихся своих операх. Ярким примером проявления широкого амплуа певицы укажем партию Клеопатры из оперы «Юлий Цезарь в Египте» (*Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17). В отношении мелодических украшений певица была выдержанна, избегала избыточного колорирования мелодии. Всю орнаментику (группетто, трели, морденты, выдержанные тона для филировки звука и пассажи) она искусно вплетала в мелодическую структуру композиции с учетом значения ключевых слов. В этом отношении особый интерес представляет орнаментация в арии Клеопатры “*Da tempeste*” («В шторм») из третьего акта оперы. Как пишет Берни, до приезда Бордони эта ария Генделя, насыщенная всеми видами орнаментики от небольших пассажей до мелизматических трелей, мордентов, в исполнении Куццони вызывала восхищение как совершенно необыкновенная бравура⁷⁷⁴.

В эпизодах, где оркестр выдерживает паузу, а аккомпанементом служит лишь бас, Гендель предоставляет певице свободу для демонстрации импровизационного мастерства и виртуозных трелей. Еще раз отметим, что практически вся мелизматика в арии вводится на последних слогах слов. В средней части арии (тт. 92-93) выписаны фигурации, состоящие из серии повторяющихся нот, как проявление итальянской репетиционной трели XVII века (*Рисунок 62*).

Рисунок 62. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Клеопатры из оперы «Юлий Цезарь в Египте» (тт. 92-93)



⁷⁷² Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni... P. 109.

⁷⁷³ Жизнеописание господина Иоганна Иохима Кванца, составленное им самим, или Автобиография придворного музыканта... С. 38.

⁷⁷⁴ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. P. 296.

Не случайно, Куццони, уроженку Пармы, называли «пармский соловей». Как отмечает Курт Хонолка, певица долгие годы не знала серьезных соперников; ее голос был не менее сильным и выразительным, чем у самых знаменитых кастратов⁷⁷⁵.

В анализе орнаментации особое внимание привлекает выявленное расхождение в нотах двух изданий оперы, касающееся распева слова *desiar* [«жаждать»] в тт. 24-25 (Рисунок 63 а) и аналогичного варианта в тт. 43-44 (Рисунок 63 б).

Рисунок 63. Г. Ф. Гендель. Сравнение вокальной партии арии Клеопатры из оперы «Юлий Цезарь в Египте» из двух партитур: нижняя строка — вокальная партия из партитуры издания под редакцией Кризандера; верхняя — из партитуры первого издания



В сохранившемся первом издании оперы 1724 года, представленном в оцифрованном виде коллекции цифрового музея Саксонии-Анхальт (*Museum-digital:sachsen-anhalt*)⁷⁷⁶, композитор представил сложную для исполнения витиеватую колоратуру с интервальными скачками, в то время как в издании Кризандера 1875 года⁷⁷⁷ — более прозрачный мотив, состоящий из повторяющихся нот. Исполнителю важно помнить, что в акапельных эпизодах,

⁷⁷⁵ Хонолка К. Великие примадонны. С. 34.

⁷⁷⁶ Händel G. F. Julius Caesar: an opera. London: Cluer's Printing Office [1724]. 118 S.

⁷⁷⁷ Händel G. F. Giulio Cesare: opera Band 68. / ed. F. Chrysander. Leipzig: Breitkopf & Härtel [1875]. 156 s.

где оркестр замолкает, Гендель тем самым предоставляет певцу возможность продемонстрировать свое орнаментальное мастерство.

Как писал Берни, «ее [Куццони. — *Е. К.*] украшения не казались искусственными благодаря легкой и точной манере, с которой она их исполняла; однако пленяла сердца зрителей она своей нежной и трогательной экспрессией»⁷⁷⁸.

В 1729 году в Лондон, по приглашению Генделя, приезжает яркая певица **Анна Мария Страда**, которая на протяжении последующих восьми лет сотрудничает с композитором и принимает участие в двадцати четырех его операх. Эта примадонна Генделя заняла место ушедших из его труппы Куццони и Фаустины и стала впоследствии единственной певицей из труппы Генделя, которая не перешла в конкурирующую «Оперу дворянства» Порпоры. Кризандер, характеризуя любимую певицу композитора, назвал ее «настоящей жемчужиной пения»⁷⁷⁹.

Современник певицы, поэт и либреттист Паоло Ролл, говоря о Страде, отмечал, что она была «копией Фаустины, но с лучшим голосом и интонациями...» и цитировал Генделя, который говорил, что «она поет лучше, чем те двое, которые нас покинули, потому что одна из них [Фаустина] совсем не нравилась ему, а другую [Куццони] он хотел бы забыть»⁷⁸⁰.

Искусство Страды отличалось драматическим содержанием и замечательной вокальной техникой. Ее чарующий тембр и артистизм приближали певицу к примадонне Куццони, а виртуозность сравнивалась с искусством Фаустины. Так, Паоло Ролли в письме Джузеппе Риве от 6 ноября 1729 года писал: «В одной синьоре Страдине вся беглость Фаустины и вся сладость Куццони»⁷⁸¹. В написанных для нее партиях Гендель отразил широкий диапазон амплуа певицы.

⁷⁷⁸ Берни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г... С. 207. См. также Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2007. С. 146.

⁷⁷⁹ Chrysander F. G. F. Händel. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. Vol. 2. P. 234.

⁷⁸⁰ Цит. по: Dean W. Strada del Pò, Anna Maria // The Grove Book of Opera Singers / ed. Laura Williams Macy. New York: Oxford University Press, 2008. P. 472.

⁷⁸¹ Цит. по: Zsovár J. Anna Maria Strada del Pò, Handel's Prima Donna: Portrait of an Uncommon Voice. P. 88.

С учетом способностей певицы композитор написал для нее партию Альцины из одноименной оперы. Высокое вокальное мастерство Страды в этой опере описывал Лорд Шафтсбери в своем письме Джеймсу Харрису от 11 июня 1737 года: «Вчера вечером я был в опере “Альцина”, которая была несравненно исполнена. Есть надежда, что руководитель наймет Страду на следующий год»⁷⁸².

Прекрасную манеру пения Страды в арии Альцины “*Ah, mio cor*” («Ах, мое сердце») из второго акта одноименной оперы Генделя отмечал Берни в своем «Отчете о музыкальных представлениях в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне.... В память о Генделе»: «Этой песней всегда восхищались за ее композицию, а Страдой — за ее манеру исполнения, с момента премьеры оперы “Альцина”»⁷⁸³.

Интересными представляются версия арии с украшения, которую представил Гольдшмидт⁷⁸⁴. Выписанная орнаментация соответствует мелизматическому принципу. В соответствии с аффектом печали на ключевых словах [*mio* («мой»), *Nume d'amore* («Божественная любовь»), *pianto* («плачу»), *Dei* («Боги»), *sola* («одна»), *per che* («для чего») применяются апподжиатуры, группетто. Наряду с ними, для имитации плача и вздохов разбитого сердца героини, вводятся и небольшие трельные украшения — медленные морденты и трели. Так, уже в первом такте арии на словах *Ah, mio cor* следует на выдержанной первой ноте сделать *messa di voce*, причем филирование можно выполнить как двухстороннее: *piano* — *forte* — *piano*, так и одностороннее: *forte* — *piano*. В данном контексте вспоминаются наставления Дж. Каччини об эсclamации (восклицании), в соответствии с которыми исполнять эту фразу нужно следующим образом: хорошо атаковать первую ноту, восклицая *Ah!*, распределить динамику звучания голоса к постепенному ослаблению звука до второй восьмой третьей доли второго такта на слове *mio* и далее — третий такт —

⁷⁸² Burrows D., Dunhill R. Music and Theatre in Handel's World: The Family Papers of James Harris, 1732–1780. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 32.

⁷⁸³ Burney Ch. An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d and 5th, 1784. In commemoration of Handel. London: Printed for the benefit of the Musical Fund and sold by T. Payne, 1785. P. 68.

⁷⁸⁴ Golschmidt H. Die Lehre von der vokalen Ornamentik. S. 88-91.

на слове *cor* сделать небольшой акцент (хорошо произнеся согласную «к») и ровно, наполняя звучанием выдержанный звук, допеть фразу. Для лучшего понимания приведем схему исполнения (Рисунок 64).

Рисунок 64. Г. Ф. Гендель. Первая фраза арии Альцины из одноименной оперы. Верное исполнение эскламации



Для усиления состояния печали Гольдшмидт на слове *mio* добавляет апподжиатуру и медленную трель, символизируя всхлип и сам плач.

Музыкант подчеркивает также важность динамического орнаментирования при повторении мелодических фраз и слов⁷⁸⁵. В тт. 76-77 на повторяющемся слове *sola* рядом с выписанным символом мордента присутствует ремарка “*pia*”, что в переводе означает «благоговейно». Это указывает на то, что первое слово должно звучать в пределах *mf*, а второе на уровне *piano* (Рисунок 65).

Рисунок 65. Г. Ф. Гендель. Заключительные фразы части *da capo* арии Альцины из одноименной оперы с орнаментацией, предложенной Гольдшмидтом: нижняя строка — орнаментация Гольдшмидта, верхняя — оригинал Генделя



Вся орнаментация отражает состояние героини и подчеркивает выражение аффекта печали.

Мастерство виртуоза **Джицелло** (настоящее имя **Джоаккино Конти**) в фигуративном пении было запечатлено Генделем в ариях, созданных специально для него.

⁷⁸⁵ Ibid. S. 89.

Как и многие другие певцы-кастраты, прозвище он взял в честь своего учителя, выдающегося певца XVIII века Доменико Жицци. С раннего детства Джоаккино готовился к карьере певца. От природы он обладал округлым, полным, приятным голосом (сопрано) большой силы. Его исполнение отличалось выразительностью и музыкальным вкусом. Уже в возрасте пятнадцати лет он с огромным успехом дебютировал в Риме, далее пел в Неаполе. В 1736 году, в момент раскола в труппе Генделя, композитор пригласил молодого виртуоза в Лондон, где 5 мая того же года состоялась его премьера на английской сцене. В заметках *Daily Post* писали хвалебные отзывы о новом певце: «Прошлым вечером синьор Джоаккино Конти Жиццелло, впервые выступивший в опере “Ариодант”, был встречен с необычайным восторгом; по справедливости, учитывая его голос и мастерство, его можно по праву считать одним из лучших исполнителей в этом королевстве»⁷⁸⁶.

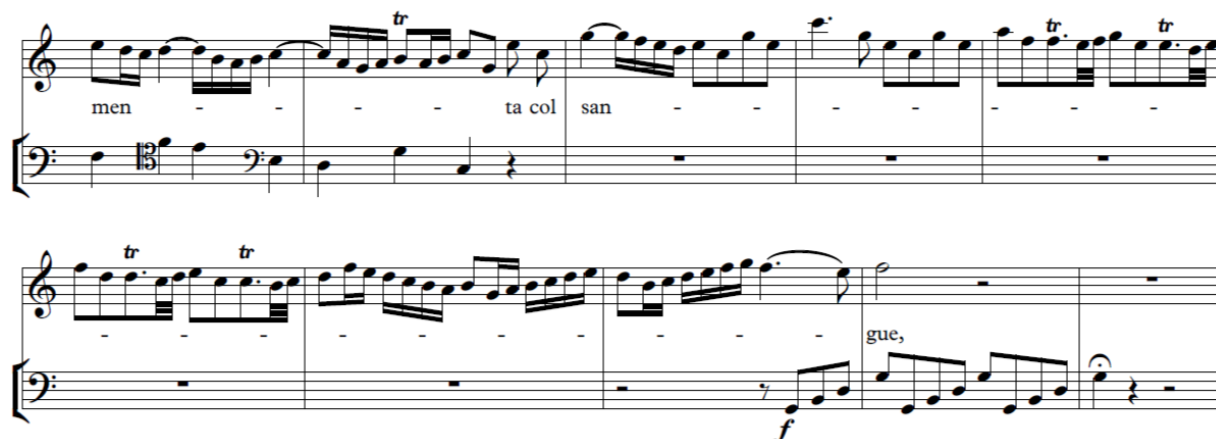
В следующем 1737 году он выступает в партии Сигизмунда в опере «Арминий» Генделя. Искусство безудержного исполнения трелей Жиццелло отражено композитором в арии Сигизмундо “*Quella fiamma, ch’il petto m’accend*” («Это пламя, которое сжигает мою грудь») с обязательным сопровождением из второго акта оперы.

Продолжительные цепочки украшений, состоящие из двойных повторяющихся нот, взлетающих тират, легких ниспадающих каскат, демонстрируют наличие у Жиццелло длинного певческого дыхания, необыкновенной подвижности и гибкости голоса. Мелизматические распевы слогов ключевых слов длиной до пяти тактов, звучащие акапельно, предоставляют солисту возможность продемонстрировать искусство исполнения трелей, которые обозначены как символом, так и нотированы в виде двойных повторяющихся нот с заключительным нахшлагом (формула исполнения трилло Каччини). Более того, фрагменты мелодии, содержащие выдержанные тоны без

⁷⁸⁶ Цит. по: Burgh A. Anecdotes of Music, Historical and Biographical: In a Series of Letters from a Gentleman to His Daughter. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown. 1814. P. 108.

сопровождения, становятся своего рода площадкой для введения произвольной орнаментики (Рисунок 66).

Рисунок 66. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Сигизмундо из оперы «Арминий» (тт. 75-84)



В арии Фарамондо “*Rival ti sono*” («Я — ваш соперник») из первого акта одноименной оперы Генделя (*Faramondo*, HWV 39) применяется аналогичный прием, который подчеркивает достоинства и способности знаменитого кастрата **Каффарелли** (настоящее имя **Гаэтано Майорано**), исполнявшего эту партию в Лондоне в 1738 году.

Весьма необычно Гендель пишет указанную арию. Вокальная партия подается либо акапельно, либо на протяжении номера в прозрачной фактуре сопровождения. Не случайно Гендель оставляет выдержанные ноты на протяжении двух тактов без аккомпанемента и диминуционных вариантов их исполнения. Это подчеркивает его признание и высокое доверие к вкусу и стилю виртуозного исполнения Каффарелли. По этому поводу Берни писал: «В ходе исполнения арии его [Каффарелли. — *Е. К.*] несколько раз оставляют без внимания [сопровождения. — *Е. К.*], что является комплиментом, которого Гендель никогда не делал обычным певцам»⁷⁸⁷.

В этом контексте особый интерес представляют диминуционные версии фраз с выдержанными тонами в мелодии, предлагаемые К. Отт⁷⁸⁸. В первом

⁷⁸⁷ Burney Ch. A General History of Music: from the earliest ages to the present period (1789). Vol. II. P. 819.

⁷⁸⁸ Ott K., Ott E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Bd. 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. S. 284.

варианте (тт. 11-15) — это состоящие последовательности из непрерывно звучащих гаммообразных тират и каскат (*Рисунок 67 а*), во втором (тт. 30-34) — мелодические ходы по звукам развернутого аккорда, различные кругообразные опевания (*Рисунок 67 б*). Важно обратить внимание, что возможность ввода колоратур Гендель оставляет на последнем слоге ключевого слова, в данном случае на втором слоге слова *fedel* [«верный»].

Рисунок 67. Г. Ф. Гендель. Диминуционные версии фраз с выдержанными тонами, предложенные К. Отт, в арии Фарамондо “*Rival ti sono*” из одноименной оперы

а)



б)



Украшая свое пение различными руладами, певцы XVIII века искусно изображали голосом звучание духовых инструментов и подражали пению звонкоголосых птиц. Подобное умение свидетельствовало о высоком уровне вокального мастерства солиста.

В годы обучения пению молодым солистам важно было слушать мелодичное пение соловьев, подражая которому они развивали точность виртуозных пассажей в триольном движении, допуская при этом изменения в ритмическом рисунке при вокализации. Они упражнялись в пении выдержанных

длинных нот, звучавших на протяжении четырех или более тактов, широких интервальных скачков, порой с включением крайних звуков певческого диапазона.

Особый интерес в изучении вокальной орнаментации Г. Ф. Генделя представляют арии-метафоры или арии-сравнения, в которых виртуозные украшения изображают пение птиц. Для целей данного исследования будем именовать их «птичьими», или «соловьиными» ариями (термины наши — Е. К.).

В эпоху барокко, когда колоратурная техника достигла своего расцвета, подобные арии служили ярким символом музыкальной изобразительности. Композиторы, выступая в роли живописцев, запечатлевали конкретные звуки природы, картины настроения не столько в качестве подражания им, сколько отражая реальные события через образное впечатление⁷⁸⁹. Силы природы, голоса зверей, животных, трели птиц служили источником вдохновения для создания звуковой живописи.

В таких «соловьиных» ариях содержится сложнейший для исполнения набор орнаментов, включающий множество трелей, мордентов, апподжиатур и пассажей, которые на протяжении продолжительного времени имитируют залиvistое пение пернатых, воспевающих темы любви и свободы. Это находит отражение в поэтических текстах композиций, где ключевыми словами являются: *usignolo* [«соловей»], *rosignolo* [«соловей»], *augello* [«птица»], *augelletto* [«птичка»], *canto* [«песня»], *innamorato* [«влюбленный»], *libertà* [«свобода»].

«Соловьиные» арии были весьма популярны среди певцов XVIII века. Основываясь на уникальных качествах вокального мастерства своих исполнителей, Гендель создал целую серию таких произведений.

В 1727 году в Лондоне состоялась премьера оперы Генделя «Адмето» (*Admetus, King of Thessaly*, HWV 22), в которой **Франческа Куцони** сыграла роль Антигоны. После исполнения виртуозной арии “*Sen vola*” («Если полетишь»)

⁷⁸⁹ В 1770 году Г. Э. Лессинг в разговоре с К. Ф. Э. Бахом назвал Г. Ф. Телемана «настоящим художником». См.: Круглова Е. В. Музыкальный художник барокко // Старинная музыка. 2004. № 3–4. С. 2.

из первого акта один из зрителей на галерке не в силах сдержать свой восторг воскликнул: «Черт ее побрал, у нее в груди гнездо соловьев!»⁷⁹⁰.

Замысел Генделя удался. По словам Берни, композитор создал эту арию, чтобы продемонстрировать мастерство Куццони в филигранном исполнении трелей⁷⁹¹. В нотах указанной арии они записаны в тт. 19-20, на последнем слоге слова *veder* [«увидеть»] (Рисунок 68).

Рисунок 68. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Антигоны из оперы «Адмето» (тт. 18-22)



Любопытно отметить мотивное сходство эпизодов с трелями в данной арии и в рассмотренной выше арии Сигизмундо из оперы «Арминий» (Рисунок 69).

Рисунок 69. Сравнение выписанных Генделем трелей в ариях Сигизмундо из оперы «Арминий» и Антигоны из оперы «Адмето»: верхняя строка — фрагмент арии Сигизмундо, нижняя — арии Антигоны



«Соловьиные» арии были в репертуаре **Фаустины Бордони**. Ломаная мелодия в арии Роксаны “*Alla sua gabbia d'oro*” («В свою золотую клетку») из второго акта оперы «Александр» (*Alessandro*, HWV 21) насыщена ритмическими

⁷⁹⁰ David E. G. F. Händel: sa vie, ses travaux et son temps. Paris: Calmann Lévy, 1884. P. 146.

⁷⁹¹ Burney Ch. A General History of Music: from the earliest ages to the present period (1789). Vol. II. P. 743.

сложностями, такими как триоли, секстоли и мелодические фигуры из шестнадцатых и шестьдесят четвертых длительностей. Все эти орнаментальные элементы создают эффект полета птицы. Повторяющиеся ноты — репетиционная трель, каскаты в триольном движении — звучат словно зафиксированные изысканные украшения Фаустины, символизирующие переливы пения соловья. Заметим, что если в ариях для Куццони Гендель в основном использовал указание на исполнение секундовой трели, в том числе с помощью символа над нотой, то Бордони была мастером как секундовой, так и итальянской репетиционной трели XVII века, что показано в нотах (Рисунок 70).

Рисунок 70. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Роксаны из оперы «Александр» (тт. 31-40)



Исполнение этой арии Роксаны позволяет продемонстрировать гармоничное сочетание необычайной гибкости и подвижности голоса певицы.

Еще одна «соловьиная» ария, созданная Генделем для Фаустины Бордони — это ария Эльмиры “*Vola l'augello*” («Днем покидает гнездышко птица») из второго акта оперы «Созарм» (*Sosarmes, King of Media*, HWV 30). Она изобилует

каскадами, трелями, которые встроены в мелодию и обозначены символами *tr* над нотами (Рисунок 71). Длинные фигурации вводятся на последнем слоге слова *fido* [«верный»], *consolar* [«радовать»]. Широкие октавные скачки, кругообразные пассажи и повторяющиеся ноты с последующими трелями демонстрируют утонченный орнаментальный стиль Фаустины, отличающийся безупречной гибкостью и подвижностью голоса.

Рисунок 71. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Эльмиры из оперы «Созарм» (тт. 9-18)



Генделю очень нравился легкий, певучий стиль пения французской певицы **Элизабет Дюпарк**, которая была известна по прозвищу **Ла Франчезина** (в переводе с итальянского — «маленькая француженка»). Певица специализировалась на подражании «птичьему» пению, в результате этого ее стиль исполнения Берни охарактеризовал как «жаворонковый»⁷⁹². Ла Франчезина была одной из любимых примадонн композитора. Невероятно талантливая, она одинаково прекрасно исполняла как сложные медленные патетические, так и искрометные бравурные арии, в которых Гендель подчеркивал все широту дарования певицы.

В труппе композитора она сменила ушедших примадонн Анну Страду и Франческу Куццони и с 1738 года пела исключительно сочинения Генделя,

⁷⁹² Burney Ch. A General History of Music: from the earliest ages to the present period (1789). Vol. II. P. 820.

который специально для нее написал двенадцать главных ролей в своих последних итальянских операх. Вместе с этим певица, по замечанию Берни, на протяжении многих лет была примадонной в ораториях композитора. Лондонская публика сразу же полюбила ее. Это отражается в письме миссис Делани от 11 февраля 1744 года, где она отмечала, что Ла Франчезине много аплодировали, а ее орнаментика была поразительной⁷⁹³.

Ярким отражением «жаворонкового» пения Ла Франчезины является сложнейшая виртуозная ария “*Sweet bird*” («Сладкая птичка») из первой части Пасторальной оды «Веселый, вдумчивый и умеренный человек» (*L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, HWV 55), которую Гендель написал, ориентируясь на ее уникальное колоратурное умение.

Во вступлении к арии композитор записал в партии поперечной флейты множество трелей, в том числе терцовые и квартовые. Вместе с тем в вокальной партии, в соответствии с традициями певческого искусства того времени, композитором отмечены лишь трели, не превышающие секунды. Стремительные тираты и разнообразные виртуозные фиоритуры имитируют переливы звонкоголосой птицы.

С момента вступления сольного голоса на словах *sweet bird* [«сладкая птичка»] Гендель указывает темповую ремарку *ad libitum*, что предоставляет певцу полную свободу: на длинной ноте d^2 на слове *bird* исполнить фигурации, изображающие птичьи переливы. Это может быть длинная трель, либо рулада, состоящая из серии тират, мордентов и трелей, широких скачков в пунктирном ритме, либо динамическое украшение *messa di voce*.

Выписанные Генделем мелизматические фигурации являются своеобразным каркасом, подчеркивающим высокое мастерство Дюпарк (*Рисунок 72*).

В мелодических эпизодах, не содержащих колоратурные вставки иллюстративного характера, а также в средней медленной части арии для усиления имитации соловьиного пения возможно использование колорирования

⁷⁹³ Цит. по: Барна И. Если бы Гендель вел дневник... / пер. с венгер. В. Тогобицкого. Будапешт: Корвина, 1987. С. 198.

мелодии с помощью пассажей, включающих заполнение интервалов и различные опевания, а также небольших украшений, таких как апподжиатуры, группетто и трели.

Рисунок 72. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии “*Sweet bird*” из Пасторальной оды «Веселый, вдумчивый и умеренный человек» (тт. 61-65)



Для изображения переключек птиц и с целью варьирования материала при повторении мелодии, а также для передачи контраста звукового пространства, Гендель выписывает «рибаттуту» в разных регистрах певческого голоса. В пении следует применить динамическое орнаментирование — «эффект эха», при котором первая фраза исполняется на *forte*, а вторая — на *piano* (Рисунок 73).

Рисунок 73. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии “*Sweet bird*” из Пасторальной оды «Веселый, вдумчивый и умеренный человек» (тт. 53-55)



Вокальная орнаментация, встроенная Генделем в мелодическую канву, звучит как зафиксированные импровизационные украшения технически оснащенной виртуозной певицы.

Подводя итог этого раздела, укажем, что Гендель использовал вокальную орнаментику прежде всего как средство самовыражения исполнителя. Композитор рассматривал певческий голос как уникальный музыкальный инструмент, способный воплотить огромный спектр выразительных

возможностей музыки. Это объясняет широкий диапазон фактуры в ариях композитора: от практически прозрачной, включающей лишь небольшие мелизматические фигуры, до виртуозной, насыщенной пассажами и мелизматикой. При этом нередко украшения, предназначенные для конкретного певца, переписывались автором с целью подчеркивания дарования нового солиста.

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, выдержанные ноты либо резкая смена темпа; часто, например, когда 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.

Орнаментация в вокальной музыке первой половины XVIII века тесно связана с учением об аффектах, что подтверждает предыдущее изложение и обобщение концепций ряда исследователей. Любое украшение в старинных ариях необходимо накладывать на канву мелодической линии только после определения главного аффекта и с целью его подчеркивания.

Декоративная функция орнамента должна рассматриваться как средство придания выразительности произведению, помогающее передавать идеи и характер слушателям. Учитывая это, исполнителям следует приложить все усилия для точного определения аффекта и, следовательно, адекватной вокализации

украшений. Это приводит к различиям в интерпретации одного и того же орнамента в разных исполнениях (в его скорости, артикулировании и динамических нюансах), которые зависят от характера передаваемой страсти, представленной в конкретном произведении.

Указания Кванца по этому вопросу категоричны. Связывая орнаментику с аффектом, он требует от исполнителей полного соответствия музыки эмоциональному замыслу, учитывая при этом тонкие градации чувств. Композитор наставляет: «Следует осторожно добавлять украшения, с помощью которых [исполнитель] стремится обогатить и возвысить написанную песню или простую мелодию. Эти украшения, значительные или произвольные, никогда не должны противоречить главному аффекту, а следовательно, веселое и протяжное, приятное, спокойное и подвижное, дерзкое и т. д. не должны смешиваться»⁷⁹⁴. Таким образом, ключевым исполнительским принципом рассматриваемого времени является чувство меры: украшения призваны обогащать мелодию, но ни в коем случае не должны исказить ее основной аффект.

Верное применение и исполнение украшений, соответствующее заложенному композитором аффекту, поможет певцу более полно раскрыть содержание сочинения и создать свою индивидуальную, яркую интерпретацию.

⁷⁹⁴ Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 107.

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 фигуры 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 репрезентации 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. Карестини, 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, vaghezza, 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агин, М. С. Развитие певческого голоса (теория и практика) : учебно-методическое пособие / М. С. Агин. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2021. — 164 с.
2. Агрикола, И. Ф. Наставление в искусстве пения : учебное пособие / И. Ф. Агрикола / пер. с нем. Дмитрия Зубова. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2022. — 272 с.
3. Азарова, В. В. И. В. Розанов об интерпретации старинной музыки (к 75-летию со дня рождения процессора И.В. Розанова) / В. В. Азарова // Музыка : искусство – наука – практика. — 2013. — № 1 (3). — С. 67-70.
4. Акцент [Электронный ресурс] // Большая Российская энциклопедия: научно-образовательный портал. — URL: <https://bigenc.ru/c/aktsent-v-muzyke-bf34c7/?v=5802727> (дата обращения: 16.12.2022).
5. Алексеев, А. Д. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI-XVIII веков / А. Д. Алексеев // Алексеев А. Д. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. — М. ; Л. : Музгиз. — 1952. — С. 5-15.
6. Алексеева, И. В. Орнаментальные структуры в тематизме сочинений западноевропейского барокко для солирующей скрипки / И. В. Алексеева // Проблемы музыкальной науки / Music scholarship. — 2013. — № 1. — С. 215-219.
7. Альгаротти, Ф. Материалы и документы по истории музыки XVIII века / Ф. Альгаротти / сост. М. В. Иванов-Борецкий. — М. : Издательство Юрайт, 2023. — 653 с.
8. Андгуладзе, Н. Номо cantor : Очерки вокального искусства / Н. Андгуладзе. — М.: Аграф, 2003. — 240 с.
9. Априле, Дж. Итальянская школа пения. С приложением 36 примеров сольфеджио. Вокализы для тенора и сопрано : учебное пособие / Дж. Априле. — СПб. : Планета музыки, 2015. — 132 с.

10. Арнонкур, Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. — М. : Классика-XXI, 2005. — 280 с.
11. Арнонкур, Н. Музыка барокко: Путь к новому пониманию / Н. Арнонкур / пер. с нем. О. Коваля. — М. : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. — 247 с.
12. Артемова, Е. Г. Опера в Москве: от Г. Ф. Генделя до Л. Яначека / Е. Г. Артемова / Музыкальная академия. — 2018. — № 3 (763). — С. 59-72.
13. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
14. Асташев, Д. А. Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто / Д. А. Асташев // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 77–84.
15. Асташев, Д. А. «Canto rinascimentale e barocco» : содержательное измерение магистерских программ профессионального образования вокалиста в Италии / Д. А. Асташев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. Т. 72. — № 1. — С. 70-78.
16. Асташев, Д. А. Профессиональное образование вокалиста в контексте европейской идеи гармонизации образовательной среды / Д. А. Асташев // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2021. — № 2. — С. 60-67.
17. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I: учебное пособие / В. А. Багадуров. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань: Планета музыки, 2018. — 468 с.
18. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II: учебное пособие / В. А. Багадуров. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2018. — 476 с.
19. Барбье, П. История кастратов / П. Барбье / пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.

20. Барбье, П. Фаринелли. Величайший кастрат эпохи Просвещения / П. Барбье ; пер. с фр. С. Б. Райского, И. В. Морозовой. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — 352 с.
21. Барна, И. Если бы Гендель вел дневник... / И. Барна ; пер. с венг. В. Тогобицкого. — Будапешт : Корвина, 1987. — 275 с.
22. Батт, Дж. Аутентичное исполнение / Дж. Батт // Музыкальный словарь Гроува. — М. : Практика. 2001. — С. 59.
23. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг. — М. : Музыка, 1978. — 318 с.
24. Берни, Ч. Музыкальные путешествия : дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни. — М. ; Л. : Музыка, 1967. — 290 с.
25. Берни, Ч. Музыкальные путешествия : дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Ч. Берни / пер. З. Шпитальникова. — М. : Музыка, 1961. — 204 с.
26. Бирюкова, Е. Ю. Симона Кермес : «Во всей этой барочной музыке есть такой роковый драйв!» [Беседа с С. Кермес] [Электронный ресурс] / Е. Ю. Бирюкова // OpenSpace.ru. — 2009. — 23 января. — URL: http://os.colta.ru/music_classic/names/details/7526/ (дата обращения: 24.10.2021).
27. Бочаров, Ю. Фридрих II Великий / Ю. Бочаров // Мастера старинной музыки. — М.: Гелеос, 2005. — С. 308-309.
28. Бочаров, Ю. С. Музыка барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX–XXI веков / Ю. Бочаров // Старинная музыка. — 2006. — № 3–4/33–34. — С. 7-12.
29. Бочаров, Ю. С. Музыка барокко по-русски, или в ожидании исторического аутентизма / Ю. Бочаров // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — № 2/5 (2013). — С. 19-31.
30. Бочаров, Ю. С. Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации / Ю. Бочаров // Старинная музыка. — 2018. — №3-4. — С. 1-14.

31. Бугрова, О. С. Нужна ли детям музыкальная аутентика? / О. Бугрова // Играем с начала. Da saro al fine. — М., 2005. — № 9 (24). — С. 8.
32. Булатов, Л. П. Орнаментика в скрипичных произведениях Г. Ф. Генделя / Л. Булатов. — М. : Гос. музыкально-пед. ин-т им. Гнесиных, 1986. — 62 л.
33. Булычева, А. В. Стил ь и жанр опер Жана-Батиста Люлли : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Булычева Анна Валентиновна. — СПб., 1999. — 212 с.
34. Бурундуковская, Е. В. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII веков: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Бурундуковская Елена Викторовна. — М., 2009. — 364 с.
35. Верин-Галицкая, А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой / А. Д. Верин-Галицкая // Музыкальная академия. — 2022. — № 1. — С. 14-25.
36. Вибрато [Электронный ресурс] // Большая Российская энциклопедия: научно-образовательный портал. — URL: <https://bigenc.ru/c/vibrato-c992ba/?v=3215495> (дата обращения: 01.07.2023).
37. Витт, Ф. Ф. Практические советы обучающимся пению / Ф. Ф. Витт. — Л. : Музыка, 1968. — 63 с.
38. Ворошилова, Е. Н. «Ариодант» Генделя – премьера на Новой сцене Большого театра / Е. Н. Ворошилова [Электронный ресурс] // Музыкальный клондайк. — 2021. — 22 июля. — <https://www.muzklondike.ru/news/6898> (дата обращения: 01.08.2021).
39. Гаврилова Л.В. Ренессанс барочной музыки в современной литургической практике (на примере исполнения Шестой кантаты из «Рождественской оратории» И.С. Баха) // Вестник музыкальной науки. — 2023. — Т. 11. — № 3. — С.131–141. — <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-131-141>.
40. Гараева, Э. Ш. Якуб Орлинский и его диск «Anima Sacra» [Электронный ресурс] // «Дом польский»: литературно-исторический журнал. — 2019. — № 17. — URL: <http://dompolski-journal.ru/articles/article/318/> (дата обращения: 14.12.2022).

41. Гардинер, Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Дж. Э. Гардинер / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. — М. : Rosebud Publishing, 2019. — 928 с.
42. Гарсиа, М. (отец). Упражнения для голоса : учебное пособие / М. Гарсиа (отец) / пер. и науч. ред. М. Г. Людько. — СПб. : Лань: Планета музыки, 2015. — 104 с.
43. Гарсиа, М. (сын). Полный трактат об искусстве пения: учебное пособие / М. Гарсиа (сын) / пер. с ит. М. К. Никитина. — 2-е изд., стер. — СПб. : Планета музыки, 2023. — 416 с.
44. Гарсиа, М. Советы по пению: учебное пособие / М. Гарсиа / пер. Н. А. Александровой. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2014. — 104 с.
45. Гинзбург, Л. С. Об интерпретации музыки XVIII века / Л. С. Гинзбург // Музыкальное исполнительство. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 8. — С. 138 – 155.
46. Голдобин, Д. Ю. Ренессансная орнаментика и барочный тематизм / Д. Ю. Голдобин // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция : Материалы науч.-практ. конф. / [Сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова]. — М. : Прест, 1999. — С. 92-98.
47. Голубовская, Н. И. Что нужно знать о мелизмах / Н. И. Голубовская // О музыкальном исполнительстве / сост. Е. Ф. Бронфин. — Л. : Музыка, 1985. — С. 5-21.
48. Грохотов, С. В. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве / С. В. Грохотов // Музыкальное искусство барокко : стили, жанры, традиции исполнения. Науч. тр. МГК им. П.И. Чайковского. — Сб. 37. — М., 2003. — С. 148-180.
49. Деличиева, Н. Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / Н. Н. Деличиева. — М. : Музыка, 1980. — 80 с.

50. Демченко, А. И. Эпоха барокко – магистрали художественного творчества / А. И. Демченко [Электронный ресурс] // Манускрипт. — 2019. — Т. 12. — № 7. — С. 9-17. — URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4>.
51. Джеминиани, Ф. Искусство игры на скрипке. Трактат о хорошем вкусе в музыке: учебное пособие / Ф. Джеминиани / пер. М. А. Куперман. — 5-е изд., стер. — СПб. : Планета музыки, 2021. — 108 с.
52. Диденко, Н. М. У истоков европейской клавирной традиции: формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков: монография / Н. М. Диденко. — Изд. 2-е, испр. — Ростов н/Д. : Ростовская гос. консерватория, 2024. — 130 с.
53. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1996. — 367 с.
54. Докшицер, Т. А. Трубоч на коне / Т. А. Докшицер. — М.: Композитор, 1996. — С. 212.
55. Друскин, М. С. Собрание сочинений : в 7 т. / М. С. Друскин / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. Ин-т истории искусств; СПбГК. Т. 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / М.С. Друскин; ред.-кол. : И. В. Розанов и др. — СПб. : Композитор. 2007. — 749 с.
56. Друскин, Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Я. С. Друскин. — СПб. : Композитор, 2005. — 136 с.
57. Емцова, О. М. Венецианская опера 1640-х – 1670х гг. : поэтика жанра : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Емцова Ольга Михайловна. — М., 2005. — 26 с.
58. Ефимова, Н. И., Чеблыков, Д. В. «Запутанная теория форшлага», или Апподжиатуры в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории XIX века / Н. И. Ефимова, Д. В. Чеблыков // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2024. — № 2. — С. 89–98.

59. Жизнеописание господина Иоганна Иоахима Кванца, составленное им самим, или Автобиография придворного музыканта / пер. с нем., вступ. статья и коммент. С. И. Художниковой; ред. Т. С. Екименко, Л. А. Купец; Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2014. — 86 с.
60. Заитов, Г. С. Резонансные стратегии в оперном вокальном исполнительстве: теория и практика : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Заитов Георгий Сергеевич. — Екатеринбург, 2021. — 193 с.
61. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы / О. И. Захарова. — М., 1983. — 77 с.
62. Захваткин, А. Н. Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Захваткин Андрей Николаевич. — Нижний Новгород, 2007. — 307 с.
63. Ищенко, Е. В. Художественные принципы вокальной музыки барокко и современные исполнительские проблемы / Е. В. Ищенко // Молодой ученый. — 2023. — № 10 (457). — С. 240-242. — URL: <https://moluch.ru/archive/457/100651> (дата обращения: 10.06.2025)
64. Кавальери, Э. де'. Предисловие к первому изданию «Представления о Душе и Теле» / Перевод и комментарии М. Батовой // Старинная музыка. — 1998. — № 2. — С. 18-19.
65. Качмарчик, В. П. Орнаментика И. Кванца / В. П. Качмарчик // Музыковедение. — 2006. — № 1. — С. 30-36.
66. Каччини, Дж. Новая музыка: учебное пособие / Дж. Каччини / К. М. Мазурин (пер. с ит.), Е. А. Сергеева (науч. ред.). — СПб. : Лань : Планета музыки, 2023. — 100 с.
67. Кванц, И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо / И. И. Кванц. — СПб. : Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. — 392 с.
68. Кибасова, Г. П. Культура барокко : феномен певцов-кастратов / Г. П. Кибасова // Культурная жизнь Юга России. — 2014. — № 1 (52). — С. 23-26.

69. Кириллина, Л. В. Гендель / Л. В. Кириллина. — М. : Молодая гвардия, 2017. — 479 с.
70. Кириллина, Л. В. Глюк и Гендель : Пути передачи традиции в музыке XVIII века / Л. В. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. — 2016. — № 4 (27). — С. 67–103.
71. Кириллина, Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя : Монография / Л. В. Кириллина. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2019. — 388 с.
72. Коваленко, В. Г., Колотиенко А. М. Импровизация в европейской музыке XVI–XVII веков / В. Г. Коваленко, А. М. Колотиенко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2024. — № 2. — С. 54–64.
73. Коденко, И. И. Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры XX–XXI ст. / И. И. Коденко // Science Review. — 2019. — 9 (26). — С. 12–18.
74. Коленко, С. Г. Голос певца-кастрата: идеология и технология / С. Г. Коленко // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. — 2010. — № 2 (4). — С. 113–120.
75. Консон, Г. Р. К проблеме героя итальянской оратории XVII века / Г. Р. Консон // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2020. — No 4. — С. 173–186.
76. Консон, Г. Р. Трагический конфликт в ораториях Генделя : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Консон Григорий Рафаэлевич. — Ростов н/Д., 2007. — 261 с.
77. Копчевский, Н. А. Книга А. Бейшлага и современная наука об орнаментике / Н. А. Копчевский // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. — М., 1978. — С. 299–310.
78. Кошелева, М. А. Оперное творчество Г. Ф. Генделя 17-5-1711 годов в контексте музыкально-театральных традиций эпохи барокко : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кошелева Мария Александровна. — Ростов н/Д., 2020. — 35 с.

79. Кройц, А. Орнаментика в клавирных произведениях И.С. Баха / А. Кройц // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. — М. : Музыка, 1978. — С. 311-316.
80. Круглова, Е. В. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2003. — № 4 (22). — С. 11-16.
81. Круглова, Е. В. О современном исполнении вокальной музыки барокко / Е. В. Круглова // Музыка и время. — 2006. — № 10. — С. 22-27.
82. Круглова, Е. В. Произвольная орнаментика певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное исполнительство / Е. В. Круглова // Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал. — 2021. — № 4. — С. 10-17.
83. 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>
84. Круглова, Е. В. Произвольная орнаментика певца-кастрата XVIII века Гаэтано Гуаданьи и современное исполнительство / Е. В. Круглова // Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал. — 2022. — № 1. — С. 23-31.
85. Круглова, Е. В. Virtuozы высокого ранга / Е. В. Круглова // Музыка и время. — 2022. — № 8. — С. 24-28.
86. 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>
87. 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>
88. Круглова, Е. В. Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях / Е. В. Круглова // Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал. — 2023. — № 1. — С. 10-20.

89. 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>
90. 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>
91. Круглова, Е. В. Вокальная орнаментация Джулио Каччини: от теории к практике / Е. В. Круглова // Современные проблемы музыкознания. — 2024. — № 8 (3). — С. 104–120. — <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>
92. 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
93. 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>
94. 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
95. Круглова, Е. В. Слово и музыка: об интонационной выразительности в ариях эпохи барокко / Е. В. Круглова // Манускрипт. — 2025. — Т. 18, вып. 4. — С. 1527-1533. — 0,8 п.л. — <https://doi.org/10.30853/mns20250214>
96. 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>
97. Круглова, Е. В. Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнении эпохи барокко / Е. В. Круглова // PHILHARMONICA.

- International Music Journal. — 2022. № 6. — С. 13–23. — <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.6.39508>
98. 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>
99. Круглова, Е. В. Музыкальные празднества в Магдебурге (к 40-летию фестивалей имени Г. Ф. Телемана) / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2002. — № 3 (17). — С. 4–5.
100. Круглова, Е. В. Музыкальный художник барокко / Е. В. Круглова // Старинная музыка. — 2004. — № 3–4. — С. 2–3.
101. Круглова, Е. В. Вокальная музыка барокко в современной исполнительской практике / Е. В. Круглова // Автографы истории : межрегиональный сборник статей. — Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2004. — Вып. 1. — С. 31-45.
102. 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.-практ. конф., 26 марта 2004. — Ульяновск : УИПКПРО, 2004. — С 20-25.
103. 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.-практ. конф., 9-10 ноября 2006. — Томск : Изд-во Томского университета, 2006. — С. 33-35.
104. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Круглова Елена Валентиновна. — М., 2007. — 288 с.
105. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя : автореф.

дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Круглова Елена Валентиновна. — Ростов н/Д., 2007. — 26 с.

106. Круглова, Е. В. Традиции и современные тенденции интерпретации барочных вокальных произведений / РАМ им Гнесиных. — М., 2004. — 22 с. Рус. — Деп. в НИЦ Информкультура Рос. гос. б-ки 13.09.04. Ха 3387.

107. 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.

108. 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. : ООО «Мастерпринт»; РАМ имени Гнесиных, 2025. — С. 282–287.

109. 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 : Казанский государственный университет культуры и искусств, 2022. — С. 49–51.

110. Круглова, Е. В. Вопросы произвольной орнаментации и импровизации в ариях эпохи барокко / Е. В. Круглова // Вопросы вокального образования : сборник научных трудов / ред.-сост. М. С. Агин. — М.: Мультипринт; РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 265–271.

111. 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. В. Римского-Корсакова, 2016. — С. 205-211.

112. 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.

113. 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.

114. 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.

115. Круглова, Е. В. О теории аффектов в вокальном исполнительстве эпохи барокко : учебно-методическое пособие / Е. В. Круглова. — М. : ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, Литера Скрипта, 2017. — 51 с.

116. 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. М.: РАМ имени Гнесиных, 2024. — С. 111–117.

117. Круглова, Е. В. Старинная музыка в учебном репертуаре вокалистов / Е. В. Круглова // Образование в сфере искусства : научный журнал Ассоциации музыкальных образовательных учреждений. — №1 (2) июнь. 2014.— Магнитогорск : Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2014. — С. 66-70.

118. Круглова, Е. В. Вокально-исполнительская реализация теории аффектов в музыке барокко / Е. В. Круглова // Профессиональная подготовка вокалистов : проблемы, опыт, перспективы : сб. науч. тр. / ред.-сост. Е. В. Круглова. — М. : Ритм, 2013. — Вып. 5. — С. 9-15.
119. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: монография / Е. В. Круглова. — М. : Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2008. — 213 с.
120. Крунтяева, Т. С., Молокова Н. В. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова. — 7-е изд. — Л. : Музыка, 1988. — 136 с.
121. Кузнецова, И. С. Музыка барокко: эстетические и общественные идеалы / И. С. Кузнецова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — 2011. — № 6. — С. 66-74.
122. Куклев, А. В. Оперное творчество Клаудио Монтеверди в контексте культуры *Belcanto* : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Куклев Андрей Владимирович. — Нижний Новгород, 2012. — 26 с.
123. Куколь, Г. В. Итальянская опера первой половины XVII века: Драматургия. Стил. Жанрообразующие процессы : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Куколь Галина Витальевна. — Киев, 1989. — 177 с.
124. Ламперти, Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении : учебное пособие / Ф. Ламперти / пер. Н.А. Александровой. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 144 с.
125. Левидов, И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И. И. Левидов. — М. : Юрайт, 2023. — 268 с. (Антология мысли)
URL: <https://urait.ru/bcode/515829> (дата обращения: 08.04.2023)
126. Леопольд, С. Оперы Генделя / С. Леопольд / пер. с нем. Т. Верещагиной. — М. : Аграф, 2014. — 464 с.

127. Луцкер, П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Луцкер Павел Валерьевич. — М., 2015. — 469 с.
128. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 2004. — Ч. 2 : Эпоха Метастазियो. — 766 с.
129. Луцкер, П. В., Сусидко, И.П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Гос. ин-т искусствознания, Рос. академия музыки им. Гнесиных, 1998. — Ч. 1 : Под знаком Аркадии. — 438 с.
130. Лучина, Е. И. Оперы А. Скарлатти (К вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лучина Елена Игоревна. — М., 1996. — 25 с.
131. Людько, М. Г. Старинная музыка в классе камерного пения: учебно-методическое пособие / М. Г. Людько. — 5-е изд., стер. — СПб. : Лань: Планета музыки, 2024. — 180 с.
132. Мазурин, К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. / К. М. Мазурин. — М. : А. А. Левенсон, 1902. — Т. 1. — 1010 с.
133. Майкапар, А. Е. Уолтер Эмери и его концепция орнаментики Баха / А. Е. Майкапар // Эмери У. Орнаментика Баха / пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. — М. : Музыка, 1996. — С. 5-19.
134. Майстер, Х. Музыкальная риторика : ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / Х. Майстер. — М. : Классика-XXI, 2018. — 112 с.
135. Малинковская, А. В. Искусство фортепианного интонирования : учебник для вузов / А. В. Малинковская. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Юрайт, 2023. — 323 с.
136. Мальцев, С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 85 с.

137. Мальцева, А. А. Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция : дис. ... д-ра иск. : 5.10.3. / Мальцева Анастасия Александровна. — Новосибирск, 2023. — 407 с.
138. Мальцева, А. А. Музыкальные фигуры в трактате М. Фейертага : пересечение исполнительской и композиторской практик в эпоху барокко / А. А. Мальцева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2023. — № 2. — С. 33-42.
139. Мальцева, А. А., Нестерова, О. Б. Иоганн Готлиб Науман и его камерно-вокальное творчество : учеб. пособие / А. А. Мальцева, О. Б. Нестерова. — Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2023. — 51 с.
140. Маттезон, И. Совершенный капельмейстер : учебное пособие / И. Маттезон ; переводчик М. А. Куперман. — 2-е изд., стер. — СПб. : Планета музыки, 2024. — 188 с.
141. Мелизмы // Большая Российская энциклопедия : в 30 т. — М. : Большая Рос. энциклопедия, 2011. — Т. 19: Маниковский-Меотида. — С. 671.
142. Меркулов, А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма : учебное пособие / А. М. Меркулов. — М. : ООО «Дека-ВС», 2014. — 160 с.
143. Меркулов, А. М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма : учебное пособие для вузов / А. М. Меркулов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2022. — 182 с.
144. Митюкова, З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Митюкова Залина Закировна. — Казань, 2018. — 241 с.
145. Мокроусов, А. Б. «Конечно, я хотел бы, чтобы все оперные певцы были умными». Себастьян Шварц о барочном репертуаре, российском вокальном образовании и специфике венской оперной жизни [Интервью с С. Шварцем] [Электронный ресурс] / А. Б. Мокроусов // COLTA. — 2014. — 10

сентября. — URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/4574-konechno-ya-hotel-by-chtoby-vse-opernye-pevtsy-byli-umnymi?page=113 (дата обращения: 20.01.2022).

146. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — М. : Институт психологии РАН, 2008. — 592 с.
147. Морозов, В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1967. — 204 с.
148. Моцарт, Л. Фундаментальная школа скрипичной игры / Л. Моцарт ; пер. с нем. М. А. Куперман. — 3-е изд., стер. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2017. — 216 с.
149. Музыкальная эстетика западного Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступит. статья В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1966. — 574 с.
150. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков : Сборник переводов / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1971. — 688 с.
151. Назаренко, И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. — М. : Музыка, 1968. — 624 с.
152. Никиш, А. Об интерпретации старинной музыки / А. Никиш // Советская музыка. — 1956. — № 12. — С. 66.
153. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. — М. : Классика-XXI, 2015. — 53 с.
154. Оганова, Т. Р. Английская верджинельная музыка: проблемы формирования инструментального мышления : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Оганова Татьяна Ренальдовна. — М., 1998. — 238 с.
155. Орнаментика // Большая Российская энциклопедия : в 30 т. / [науч.-ред. совет: пред. - Ю. С. Осипов]. — М. : Большая Рос. энциклопедия, 2014. — Т. 24 : Океанариум – Оясио. — С. 459.

156. Панкина, Е. В. Мантуанский Teatro Scientifico: искусство, философия, наука // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2023. — Т. 3. — С. 215–223.
157. Панкина, Е. В. Фроттола в культуре итальянского Возрождения : 1480-1530 : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Панкина Елена Валериевна. — М., 2018. — 41 с.
158. Панов, А. А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Панов Алексей Анатольевич. — М., 2006. — 733 с.
159. Панов, А. А., Розанов, И. В. Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15 : Искусствоведение. — 2011. — № 4. — С. 3—58.
160. Панов, А. А., Розанов, И. В. Старинная музыка : параллельные миры теории и практики / А. А. Панов, И. В. Розанов // Термины, понятия и категории в музыковедении : IV Международный конгресс Общества теории музыки. Казань, 2–5 октября 2019 года. Материалы конгресса. — Казань : Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова. — 2021. — С. 376-384.
161. Панов, А. А., Розанов, И. В. Феноменология vs концептуализация : о терминосистеме исторически информированного исполнительства / А. А. Панов, И. В. Розанов // Старинная музыка. — 2017. — № 1. — С. 20–25.
162. Парин, А. В. Между Римом и Флоренцией. Жизнь и творения Эмилио де' Кавальери = Between Rome and Florence. Life and Creations of Emilio de' Cavalieri / А. В. Парин // Музыкальная академия. — 2019. — № 3. — С. 62-73.
163. Петрова, Е. П. О динамике звука певческого голоса / Е. П. Петрова. — М.: Музгиз, 1963. — 47 с.

164. Плужников, К. И. Механика пения. Принципы постановки голоса : учебное пособие / К. И. Плужников. — 3-е изд., стер. — СПб. : Планета музыки, 2019. — 96 с.
165. Рабей, В. О. Г. Ф. Телеман. Двенадцать методических сонат для скрипки или флейты и цифрованного баса / В. О. Рабей // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко : науч. тр. Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. — Сб. 32. — С. 53–63.
166. Решетникова, С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Решетникова Светлана Владимировна. — Казань, 2020. — 234 с.
167. Розанов, И. В. Музыкально-риторические фигуры в клавирных трактатах Франции и Германии первой половины XVIII в. / И. В. Розанов // Музыкальная риторика и фортепианное искусство : сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. — С. 26–48.
168. Ройзман, Л. И. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов / Л. И. Ройзман // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. — М. : Музгиз, 1965. — Вып. 2. — С. 95-125.
169. Роллан, Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии / Р. Роллан. — М. : Гос. Муз. Изд., 1931. — 131 с.
170. Россини, Дж. Избранные письма, высказывания, воспоминания / Дж. Россини ; пер. с итал., фр. и нем. ; ред.-сост., авт. вступ. статьи и примеч. Е. Ф. Бронфин. — Л. : Музыка, 1968. — 232 с.
171. Рубаха, Е. А. Еще раз о *bel canto* / Е. А. Рубаха // Старинная музыка. — 2004. — № 1/2. — С. 18-21.
172. Рубаха, Е. А. Эпоха Барокко : некоторые принципы исполнительства / Е. А. Рубаха // Музыкальная академия. — 2004. — № 4. — С. 61-68.

173. Сапонов, М. А. Искусство импровизации: импровизированные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. — М. : Музыка. 1982. — 77 с.
174. Сайдова, А. Г. Музыка барокко : «Экзотика, ставшая необходимой частью нашей жизни» [Интервью с М. Максимчук] [Электронный ресурс] / А. Г. Сайдова // Музыкальный клондайк. — 2018. — 9 ноября.
175. Сердюков, А. А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сердюков Александр Александрович. — Ростов н/Д., 2017. — 184 с.
176. Серебренников, М. А. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) / М. А. Серебренников // Opera musicologica. — 2011. — № 2 (8). — С. 4-31.
177. Симонова, Э. Р. Искусство арии в итальянской опере барокко (от канцонетты к арии da capo) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Симонова Элеонора Рауфовна. — М., 1997. — 328 с.
178. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Симонова Элеонора Рауфовна. — М., 2006. — 371 с.
179. Стахевич, А. Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Г. Стахевич. — Харьков : Харьков. гос. акад. культуры, 2000. — 155 с.
180. Сусидко, И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Сусидко Ирина Петровна. — М., 2000. — 40 с.
181. Сусидко, И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Сусидко Ирина Петровна. — М., 2000. — 410 с.
182. Сусидко, И. П., Луцкер, П. В. Гендель и Порпора : две оперы на сюжет об Ариадне в Лондоне 1730-х годов / И. П. Сусидко, П. В. Луцкер // Мир искусств. Альманах. — СПб. : Алетейя, 2004. — Вып. 5. — С. 537-562.
183. Сусидко, И. П. О виртуозности, или Двойные стандарты в музыковедении / И. П. Сусидко // Музыкальное образование в контексте

культуры : вопросы теории, истории и методологии. Материалы международной научной конференции. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2004. — С. 37-42.

184. Тараева, Г. Р. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация / Г. Р. Тараева // Старинная музыка сегодня : материалы науч.-практ. конф. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 8–22.

185. Тартини, Д. Об украшениях в музыке: учебное пособие / Д. Тартини / пер. М. А. Куперман. — 3-е изд., стер. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2022. — 52 с.

186. Тимофеев, Я. И. Филипп Херревеге: «У меня нет времени на Вивальди» [Интервью с Ф. Херревеге] / Я. И. Тимофеев // Музыкальная академия. — 2018 (761). — Вып. № 1. — С. 38-46.

187. Фан Минцзе. Особенности техники *bel canto* в ариях Г. Ф. Генделя : к вопросу об исполнительском стиле вокалистов из КНР : автореф. дис. ... канд. иск. : 5.10.3. / Фан Минцзе. — СПб., 2023. — 22 с.

188. Федосеев, И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Федосеев Иван Сергеевич. — СПб., 1996. — 691 с.

189. Фиоритура // Театральная энциклопедия. Т. 5. / глав. ред. П. А. Марков. — М. : Советская энциклопедия, 1967. — 1136 стб.

190. Фоменко, Е. С. Проблема формирования каденции как виртуозного соло в истории импровизационной музыкальной культуры. — СПб. : Астерион, 2006. — 39 с.

191. Фомина, В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // В. П. Фомина / Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2022. — №3 (46). — С. 41–48.

192. Фомина, В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века : на примере опер Клаудио

- Монтеверди : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фомина Валентина Павловна. — Саратов, 2013. — 27 с.
193. Фраккароли, А. Россини: Письма Россини. Воспоминания / А. Фраккароли / вступ. ст., примеч. Е. Бронфина; худож. В. Гамаюнов. — М. : Правда, 1990. — 544 с.
194. Хазанов, Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте : С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Хазанов Николай Игоревич. — М., 2009. — 423 с.
195. Харченко, Опера Г. Ф. Генделя «Ринальдо» : к вопросу об особенностях сюжетосложения / М. А. Харченко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2012. — № 1. — С. 89–101.
196. Ходнев, С. В. Чечилия Бартоли: к старинной музыке меня привело любопытство / [Беседа с Ч. Бартоли] / С. В. Ходнев // Газета «Коммерсантъ». — 2004. — 2 ноября.
197. Холопова, В. Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) / В. Н. Холопова // Музыкальное искусство и образование. — 2013. — № 3. — С. 79-92.
198. Хонолка, К. Великие примадонны / К. Хонолка. — М. : Аграф, 1998. — 320 с.
199. Хоффманн, А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века : композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Хоффманн Анна Евгеньевна. — М., 2008. — 225 с.
200. Хрулева, И. А. «Метод пения» Парижской консерватории Бернардо Менгоцци в контексте развития французской вокальной школы конца XVIII – начала XIX века : дис. ... кан. иск. : 5.10.3. / Хрулева Ирина Александровна. — Ростов н/Д., 2024. — 282 с.

201. Хэриот, Э. Кастраты в опере / Э. Хэриот / пер. с англ. Е. Богатыренко, вст. ст. и коммент. И. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 2001. — 304 с.
202. Чеблыков, Д.В. Орнаментика в вокальных трактатах Мануэля Гарсиа-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан: парижский метод и его трансляция в практике Петербургской консерватории / Д. В. Чеблыков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024;(4):146-157.
203. Чечикова, Ю. С. Александр Листратов: «Музыка барокко – одно из лучших достижений культуры» [Интервью с А. Листратовым] [Электронный ресурс] / Ю. С. Чечикова // Москва24. — 2015. — 28 мая. — URL: <https://www.m24.ru/articles/koncerty/28052015/74538> (дата обращения: 20.01.2022)
204. Чистяков, Л. Московский камерный оркестр Рудольфа Баршая в 1967–1977 годах / Л. Чистяков // Музыкальная академия. — 2021 (774). — Вып. № 2. — С. 208-231.
205. Шестаков, В. П. Философия и культура эпохи Возрождения. Рассвет Европы / В. П. Шестаков. — СПб. : Нестор-История, 2007. — 272 с.
206. Шестаков, В. П. От этоса к аффекту / В. П. Шестаков. — М. : Музыка, 1975. — 351 с.
207. Шлыкова, Е. А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно-исторической традиции : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шлыкова Елена Александровна. — Ростов н/Д., 2000. — 188 с.
208. Штокхаузен, Ю. Вокальная школа : учебное пособие / Ю. Штокхаузен. — 2-е изд., стер. — СПб. : Планета музыки, 2021. — 172 с.
209. Шушкова, О. М. Раннеклассическая музыка : эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Шушкова Ольга Михайловна. — Новосибирск, 2002. — 323 с.
210. Юнеева, Е. А. Музыкальная культура Италии XVII-XVIII вв. : феномен барочной оперы : дис. ... канд. ист. наук : 24.00.01 / Юнеева Елена Андреевна. — Волгоград, 2015. — 197 с.

211. Юровский, А. Н. Французская музыкальная орнаментика : дис. ... д-ра иск. / Юровский Александр Наумович. — М., 1945. — 164 с.
212. Ярославцева, Л. К. Зарубежные вокальные школы: учебное пособие по курсу истории вокального искусства. — 2-е изд. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. — 152 с.
213. Ярославцева, Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков / Л. К. Ярославцева. — М. : Золотое Руно, 2004. — 200 с.
214. Agazzari, A. Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti / A. Agazzari. — Siena: Domenico Falconi, 1607. — 27 p.
215. Agricola, J. F. Anleitung zur Singkunst / J. F. Agricola. — Berlin : Gedruckt bey G. L. Winter, 1757. — 239 p.
216. Alessandrini, R. Performance Practice in the seconda prattica Madrigal / R. Alessandrini // Early Music. — 1999. — Vol. 27. — No. 4. — P. 632-639.
217. Algarotti, F. Saggio sopra l'opera in musica / F. Algarotti. — Livorno: Coltellini, 1763. — 157 p.
218. Antonio, A. D. "Particular gusto e diletto alle orecchie" : Listening in the Early Seicento / A. D. Antonio // Culture and Authority in the Baroque. — Toronto ; Buffalo ; London : University of Toronto Press, 2005. — P. 110-121.
219. Anzani, V. Antonio Bernacchi (1685-1756), virtuoso e maestro di canto Bolognese / V. Anzani : Diss. — Università di Bologna. 2018. — 375 p.
220. Apel, W. Harvard dictionary of music. 2nd ed., rev. and enl. / W. Apel. — Cambridge, Mass. : Belknap press of Harvard univ. press, 1969. — 935 p.
221. Aprile, G. The Modern Italian Method of Singing: with a variety of progressive examples & thirty six solfeggio / G. Aprile. — London : Robert Birchall, 1795. — 53 p.
222. Arteaga, E., Manfredini, V., Arnaud, F. Le Rivoluzioni Del Teatro Musicale Italiano Dalla Sua Origine Fino Al Presente. / E. Arteaga, V. Manfredini, F. Arnaud, — Bologna : Stamperia di C. Trenti, 1783. — T. 1. — 413 p.

223. Avella, G. d'. Regole di musica divise in cinque trattati con le quali s'insegna il canto fermo, e figurato, per vere, e facili regole... / G. d'. Avella. — Roma : nella stampa di Francesco Monetanella stampa di Francesco Moneta, 1657. — 167 p.
224. Bach, C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen / C. Ph. E. Bach. — Berlin : in Verlegung des Auctoris, 1753. — 504 S.
225. Bacilly, B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter / B. de. Bacilly. — Paris : Guillaume de Luyne, 1671. — 442 p.
226. Banchieri, A. Canzon undecima: La Organistina bella, in echo / A. Banchieri // Canzoni alla francese (of 1596) / A. Banchieri / ed. Leland Bartholomew. — Madison : A-R Editions, Inc., 1975. — P. 51-52.
227. Banchieri, A. Cartella musicale / A. Banchieri. — Venice : Giacomo Vincenti, 1614. — 269 p.
228. Banchieri, A. Cartella overo regola utilissime / A. Banchieri. — Venice : Giacomo Vincenti, 1601. — 79 p.
229. Banchieri, A. Terzo libro di Nuovi pensieri ecclesiastici, da cantarsi con una, e due voci in variati modi nel clavacembalo tiorba, arpichitarrone e organo / A. Banchieri. — Italy: Forni Editore, 1969. — 71 p.
230. Baragwanath, N. The solfeggio tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century / N. Baragwanath. — New York : Oxford University Press, 2020. — 431 p.
231. Bardi, P. de', conte di Vernio. Lettera a G. B. Doni sull' origine del melodramma (1634) / P. de' Bardi // Le origini del melodrama / ed. Angelo Solerti. — Torino : Fratelli Bocca, 1903. — P. 143–147.
232. Bartolomeo, B. Il Secondo libro delli motetti / B. Bartolomeo/ ed. Walhall. — Venice: Bartholomei Magni, 1615. — Magdeburg : Franz Biersack, 2013. — Vol. 1. — 64 p.
233. Beyschlag, A. Die OrnamentiPennak der Musik / A. Beyschlag. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1908. — 285 S.

234. Bizzarini, M. Luca Marenzio : The Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation / M. Bizzarini / trans. J. Chater. — London : Routledge, 2003. — 388 p.
235. Blanning, T. Frederick the Great : king of Prussia / T. Blanning. — New York : Random House, 2016. — 648 P.
236. Bonini, S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica (1649–1650) / S. Bonini // *Le origini del melodrama* / ed. Angelo Solerti. — Torino : Bocca, 1903. — P. 129–145.
237. Bononcini, G. Griselda / G. Bononcini. — London : I. Walsh & I. Hare, 1722. — 76 p.
238. Bontempi, G. A. Historia Musica / G. A. Bontempi. — Perugia : Costantini, 1695. — 292 p.
239. Bovicelli, G. B. Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati / G. B. Bovicelli. — Venetia : Giacomo Vincenti, 1594. — 88 p.
240. Bradshaw, M. C. Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: From Formula to Artful Improvisation / M. C. Bradshaw // *Performance Practice Review*. — 1995. — Vol. 8. — No. 1. — Article 3. — P. 5-27.
241. British theatre and the other arts, 1660-1800 / ed. by Shirley Strum Kenny. — London ; Toronto : Associated university presses, 1984. — 311 p.
242. Brittain, K. A. G. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation as Applied to Selected Works of George Frideric Handel / K. A. G. Brittain. — Diss., The University of North Carolina at Greensboro, 1996. — 257 p.
243. Brossard, S. Dictionnaire de musique / S. Brossard. — Paris : Christophe Ballard, 1703. — 388 p.
244. Brown, H. M. Embellishing Sixteenth-Century Music / H. M. Brown. — London : Oxford University Press, 1976. — 79 p.
245. Brown, L. R., Scherer R. C. Laryngeal adduction in trillo / L. R. Brown, R. C. Scherer // *Journal of Voice*. — 1992. — Vol. 6. — Issue 1. — P. 27–35.

246. Brunelli, A. *Varii esercitii. Op.11* / A. Brunelli. — Florence : Zanobi Pignoni, 1614. — 50 p.
247. Brunetti, D. *L'Euterpe* / D. Brunetti. — Venice : Ricciardo Amadino, 1606. — 70 p.
248. Buelow, G. J. *A History of Baroque Music* / G. J. Buelow. — Indianapolis : Indiana Univ. Press, cop., 2004. — 701 p.
249. Bukofzer, M. F. *Music in the baroque era from Monteverdi to Bach* / M. F. Bukofzer. — New York : Norton & co., 1947. — 489 p.
250. Burgh, A. *Anecdotes of Music, Historical and Biographical: In a Series of Letters from a Gentleman to His Daughter* / A. Burgh. — London : Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1814. — 456 p.
251. Burney, Ch. *A General History of Music.* / Ch. Burney. — London : Printed for the Author, 1789. — Vol. IV. — 704 p.
252. Burney, Ch. *A General History of Music: from the earliest ages to the present period (1789).* / Ch. Burney. With critical and historical notes by Frank Mercer. — New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. — Vol. II. — 1098 p.
253. Burney, Ch. *An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d and 5th, 1784. In commemoration of Handel* / Ch. Burney. — London : Printed for the benefit of the Musical Fund and sold by T. Payne, 1785. — 141 p.
254. Burney, Ch. *The present state of music in France and Italy* / Ch. Burney. — London : T. Becket and Co., 1771. — 396 p.
255. Burney, Ch. *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces.* / Ch. Burney. — London : T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773. — Vol. II. — 352 p.
256. Burrows, D., Dunhill, R. *Music and Theatre in Handel's World : The Family Papers of James Harris, 1732–1780* / D. Burrows, R. Dunhill. — Oxford : Oxford University Press, 2002. — 1212 p.

257. Caccini, F. *Primo Libro delle Musiche* / F. Caccini. — Florence : Zanobi Pignoni, 1618. — 105 p.
258. Caccini, G. *Euridice* / G. Caccini / First edition. — Firenze : Giorgio Marescotti, 1609. — 72 p.
259. Caccini, G. *Le nuove musiche* / G. Caccini. — Firenze : Giorgio Marescotti, 1601/1602. — 52 p.
260. Caccini, G. *Le Nuove Musiche* / G. Caccini / ed. H. Wiley Hitchcock. — Madison : A-R Editions, 1970. — 140 p.
261. Caccini, G. *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* / G. Caccini. — Firenze : Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614. — 53 p.
262. Carter, T. *Winds, cupids, little zephyrs and sirens : Monteverdi and “Le nozze di Tetide” (1616-1617)* / T. Carter // *Early Music*. — 2011. — No. 39(4). — P. 489-502.
263. Carter, T. *A Florentine Wedding of 1608* / T. Carter // *Acta Musicologica*. — 1983. — No.55. — P. 89–107.
264. Carter, T. *Caccini’s Amarilli, mia bella : Some Questions (And a Few Answers)* / T. Carter // *Royal Musical Association*. — 1988. — Vol. 113. — No. 2. — P. 250–273.
265. Carter, T. *Stile rappresentativo* / T. Carter // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. / ed. Stanley Sadie. — London : Macmillan, 2001. — Vol. 24. — P. 391.
266. Carter, T. *The stile rappresentativo* / T. Carter // *The Cambridge history of seventeenth-century music* / ed. T. Carter, J. Butt. — Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2005. — P. 190-191.
267. Casa, dalla G. *Il vero modo di diminuir* / G. dalla Casa. — Venice : Angelo Gardano, 1584. L. 1. — 48 p.; L. 2. — 31 p.
268. Castiglione, B. *The Book of the Courtier*. Trans. L. E. Opdycke / B. Castiglione. — New York : Scribner’s, 1903. Bk. 1. — 439 p.

269. Cavalieri, E. *Rappresentatione di Anima e di Corpo* / E. Cavalieri. — Rome : Nicolò Mutij, 1600. — 50 p.
270. Celletti, R. *A history of bel canto* / R. Celletti. — Oxford : Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1991. — 218 p.
271. Celletti, R. *La grana della voce. Opere, direttori e cantante* / R. Celletti. — Milano : Baldini & Castoldi. 2000. — 334 p.
272. Ceroni, P. D. *El Melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica* / P. Ceroni. — Naples : G. B. Gargano, L. Nucci, 1613. — 1158 p.
273. Cesti, A. *Il pomo d'oro, Festa teatrale in 5 atti con prologo*. Copyist Riotti. Manuscript, 1668. — 322 p.
274. Chrysander, F. *G.F. Handel*. 2 Bd. / F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1860. — 481 c.
275. Cima, G. P. *Concerti ecclesiastici* / G. P.Cima. — Milan : Heirs of Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1610. — 34 p.
276. Clayton, E. C. *Queens of Song* / E. C. Clayton. — London : Smith, Elder and Company, 1863. — Vol. 1. — 452 p.
277. Coelho, V. A. *The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for Le Nuove Musiche* / V. A. Coelho // *Journal of Seventeenth- Century Music*. — 2003. — Vol. 9. — No. 1. — URL:<https://sscm-jscm.org/v9/no1/coelho.html#ch2> (дата обращения: 26.06.2024).
278. Colbus, J., Hébert, B. *Les outils de la connaissance: enseignement et formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715* / J. Colbus, B.Hébert. — France : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006. — 390 p.
279. Concone, G. *30 Exercices. Opus 11 : Edition pour Soprano* / G. Concone. — Leipzig : C. F. Peters, [б. г.]. — 27 c.
280. Conforti, G. L. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* / G. L. Conforti. — Rome : s.n., 1593. — 32 p.
281. Cook, S. C. *Virtuose in Italy, 1600-1640 : a reference guide* / S. C. Cook. — New York : Garland, 1984. — 163 p.

282. Cornelius, L. R. *The free voice, a guide to natural singing* / L. R. Cornelius. — New York : Coleman-Ross Co., 1965. — 225 p.
283. Corri, D. *The Singer's Preceptor* / D. Corri. — London : Chappell & Co., 1810. — 98 p.
284. Cummings, A. M. *Music in Golden-Age Florence, 1250–1750 : From the Priorate of the Guilds to the End of the Medici Grand Duchy* / A. M. Cummings. — Chicago : University of Chicago Press, 2013. — 456 p.
285. Crüger, J. *Musicae practicae* / J. Crüger. — Berlin : Sumptibus Authoris, 1660. — 70 S.
286. Cyr, M. *Performing Baroque Music* / M. Cyr. — Portland, Or. : Amadeus Press, 1992. — 254 p.
287. D'Angelo, P. *Sprezzatura : Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp* / Translated by Sarin Marchetti / P. D'Angelo. — New York : Columbia University Press, 2018. — 170 p.
288. Dannreuther, E. *Musical Ornamentation* / E. Dannreuther. — London : Novello. Part.1., 1893. — 246 p. — Part. 2. — 1895. — 204 p.
289. David, E. G. F. *Händel: sa vie, ses travaux et son temps* / E. David. — Paris : Calmann Lévy, 1884. — 371 p.
290. Dean, W. G. F. *Handel. Three Ornamented Arias* / W. Dean. — London : Oxford University Press, 1976. — 21 p.
291. Dean, W. *Girardeau, Isabella* / W. Dean // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. — London : Macmillan, 2001. — Vol. 9. — P. 900.
292. Dean, W. *Handel's operas. 1704-1726* / W. Dean. — Oxford : Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1994. — 820 p.
293. Dean, W. *Montagnana, Antonio* / W. Dean // *The Grove Book of Opera Singers* / ed. Laura Williams Macy. — New York : Oxford University Press, 2008. — P. 330.

294. Dean, W. Pilotti-Schiavonetti, Elisabetta / W. Dean // *The Grove Book of Opera Singers* / ed. Laura Williams Macy. — New York : Oxford University Press, 2008. — P. 382.
295. Dean, W. Strada del Pò, Anna Maria / W. Dean // *The Grove Book of Opera Singers* / ed. Laura Williams Macy. — New York : Oxford University Press, 2008. — P. 472.
296. Dean, W. Vanni [Boschi], Francesca / W. Dean // *The Grove Book of Opera Singers* / ed. Laura Williams Macy. — New York : Oxford University Press, 2008. — P. 513.
297. Delany, M. (Mrs.) *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany: With Interesting Reminiscences of King George the Third and Queen Charlotte* / M. Delany (Mrs.) / ed. Augusta Hall Llanover. 3 vols. — London : Bentley, 1861. — T. I. — 621 p.
298. Dell'Antonio, A. "Particular gusto e diletto alle orecchie": Listening in the Early Seicento / A. Dell'Antonio // *Culture and Authority in the Baroque* / eds. M. Ciavolella, P. Coleman. — Toronto : University of Toronto Press, 2005. — P. 106-121.
299. Della Valle, P. *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata (1640)* / P. Della Valle // *Le origini del melodrama* / ed. Angelo Solerti. — Torino : Bocca, 1903. — P. 148-179.
300. Descartes, R. *Musicae compendium* / R. Descartes. — Amstelodami : Apud Joannem Janssonium Junioem, 1656. — 34 p.
301. Dickey, B. *L'accento: In Search of a Forgotten Ornament* / B. Dickey // *Historic Brass Society Journal*. — 1991. — No. 3. — P. 98-121.
302. Dickey, B. *Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music* / B. Dickey // *A Performer's Guide to 17th-century Music* / ed. Stewart Carter. — New York : Schirmer, 1997. — P. 245-268.
303. D'India, S. *Le musiche da cantar* / S. D'India. — Milan : l'herede di Simon Ti Lomazzo, 1609. — 72 p.

304. Diruta, G. *Il Transilvano* / G. Diruta. — Venetia : A. Vincenti, 1593. — 37 p.
305. Diruta, G. *Il Transilvano* / G. Diruta. — Venice : Alessandro Vincenti, 1622. — L.1. P. II. — 97 p.
306. Dolinšek, E. "Plemeniti način petja": Giulio Caccini in *Le nuove musiche* / E. Dolinšek // *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*. — 2023. — Letnik 19. — številka 38. — P. 29-41.
307. Dolmetsch, A. *The Interpretation of the Music of the 17-th and 18-th Centuries* / A. Dolmetsch. — London ; New York: Novello, H. W. Gray, 1915. — 494 p.
308. Doni, G. B. *Lyra Barberina amphichordos : accedunt eiusdem opera...* / G. B. Doni / ed. A. F. Gori, G. B. Passeri. V. 2. — Firenze : Nella Stamperia Imperiale, 1763. — 406 p.
309. Donington, R. *Baroque music: style and performance: a handbook* / R. Donington. — New York : W.W. Norton & Company, 1982. — 206 p.
310. Donington, R. *The interpretation of early music* / R. Donington. — London : Faber, 1963. — 605 p.
311. Dumigan, D. J. *Nicola Porpora's operas for the 'opera of the nobility' : the poetry and the music* / D. J. Dumigan. — Diss., University of Huddersfield, 2014. — 366 p.
312. Grout, D. J. *A History of Western Music*. 2nd ed. / D. J. Grout. — New York : W. W. Norton, 1960. — 818 p.
313. Ehrichs, A. *Giulio Caccini*. — Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig : Hesse & Becker, 1908. — 111 S.
314. Ehrmann, S. *Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600* / S. Ehrmann / *Archiv für Musikwissenschaft*. — 1991. — Heft 3 — P. 234–249.

315. Einstein, A. The Italian Madrigal / A. Einstein. — Princeton : Princeton University Press, 2019. — Vol. II — 456 p.
316. Elliott, M. So You Want to Sing Early Music : A Guide for Performers / M. Elliott. — Lanham, Boulder, New York, London : Rowman & Littlefield Publishers, 2019. — 252 p.
317. Emery, W. Bach's ornaments / W. Emery. — London : Novello a. co., 1953. — 164 p.
318. Fabbri, P. Monteverdi / P. Fabbri. — Torino : EDT/Musica, 1985. — 640 p.
319. Falck, G. Idea Boni Cantoris / G. Falck. — Nurenberg : Wolfgang Moritz Endier, 1688. — 252 S.
320. Ferand, E. T. Die Improvisation in der Musik : Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung / E. T. Ferand. — Zurich : Rhein, 1938. — 464 S.
321. Ferguson, S., Kenny, D.T., Mitchell, H.F., Ryan, M., Cabrera, D. Change in messa di voce characteristics during 3 years of classical singing training at the tertiary level / Journal of Voice. — 2013. — Vol. 27(4). — P. 523.e35–523e48.
322. Fétis, Fr.-J. Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la Musique mise à la portée de tout le monde / F.-J. Fétis. — Paris : Janet et Cotelle, 1830. — 454 p.
323. Fink, H. Practica musica / H. Fink. — Wittenberg : Georg Rhau, 1556. — 367 p.
324. Fioritura // Latham A. The Oxford Companion to Music. — Oxford; New York : Oxford University Press, 2002. — P. 463.
325. Fioritura // The Hutchinson Concise Dictionary of Music / ed. Barrie Jones. — New York : Taylor & Francis, 2014. — P. 219.
326. Fioritura // Treccani. — Enciclopedia on line. — URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/fioritura> (дата обращения: 10.02.2024).
327. Florid // Kennedy M., Kennedy J. B., Rutherford-Johnson T. The Oxford Dictionary of Music (6 ed.). — Oxford : Oxford University Press, 2013. —

URL:<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-3442?rskey=C4OkRM&result=1> (дата обращения: 10.02.2024).

328. Francisco P. The seventeenth century trillo: historical practice for the 21st century singer / P. Francisco. — Diss., Indiana University, 2022. — 88 p.
329. Friderici, D. *Musica figuralis* / D. Friderici. — Rostock : Joachim Fueß, 1618. — 90 p.
330. Frotscher, G. *Aufführungspraxis alter Musik: Ein umfassendes Handbuch über die Musik vergangener Epochen für ihre Interpreten und Liebhaber mit über 150 Notenbeispielen* / G. Frotscher. — Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1978. — 176 S.
331. Gagilei, V. *Dialogo di Vincentio Galilei... della musica antica, et della moderna* / V. Gagilei. — Fiorenza : Appresso Giorgio Marescotti, 1581. — 149 p.
332. Gagliano, M. *La Dafne* / M. Gagliano. — Firenze : Cristofano Marescotti, 1608. — 73 p.
333. Ganassi, S. *Opera intitulata Fontegara* / S. Ganassi. — Venice, 1535. — 208 p.
334. García, M. *Exercices pour la voix: (avec un discours préliminaire)* / M. Garcia. — Paris : Ch. Boieldieu, 1835. — 87 p.
335. Garcia, M. *Hints on Singing* / M. Garcia / Trans. Beata Garcia / ed. H. Klein. — London : E. Ascherberg; New York : E. Schuberth, 1894. — 75 p.
336. Gebhard, H. *Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts* / H. Gebhard. — Frankfurt/M.: Peters, 1998. — 74 S.
337. Geminiani F. *The Art of Playing on the Violin. Op. 9* / F. Geminiani. — London : Self-published, 1751. — 61 p.
338. Geminiani, F. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* / F. Geminiani. — London : [the Author], 1749. — 38 p.
339. Gerbert, M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. T. 2* / M. Gerbert. — [s. l.] : Typis San-Blasianis, 1784. — 393 p.

340. Giustiniani V. Discorso sopra la musica de' suoi tempi / V. Giustiniani / ed. S. Bongi. Lucca: Tip. Giusti, 1878. 37 p.
341. Glüxam, D. „Aus der Seele muss man spielen...“. Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Interpretation / D. Glüxam. — Wien : Hollitzer, 2020. — 952 S.
342. Golschmidt, H. Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart / H. Golschmidt. — Breslau : Schlesische Buchdruckerei, Kunst - und Verlags-Anstalt, vormals S. Schottlaender, 1892. — 205 p.
343. Golschmidt, H. Die Lehre von der vokalen Ornamentik / H. Golschmidt. — Charlottenburg : P. Lehsten, 1907. — 332 S.
344. Greenly, R. Dispositione di voce: Passage to Florid Singing / R. Greenly // Early Music. — 1987. — No. 15. — P. 47–55.
345. Haböck, F. Die Gesangkunst der Kastraten. 1 Notenband : A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli / F. Haböck. — Wien : Universal-Edition, 1923. — 227 S.
346. Haböck, F. Die Kastraten und ihre Gesangkunst: eine gesangsphysiologische, kultur-und musikhistorische Studie / F. Haböck. — Stuttgart : Deutsche Verlag, 1927. — 510 S.
347. Haenchen, H. Vibrato: “Dies ist das schönste in der Musik“ (05.04.2012) / [персональная страница Hartmut Haenchen]. — URL:https://www.haenchen.net/veroeffentlichungen/texte/?user_haenchendatabase_pi14%5buid%5d=113&chash=bff9d6c0dea0e797e02f86d1961f9f36 (дата обращения 22.05.2023).
348. Hakes, J., Shipp, T., Doherty, E. T. Acoustic Characteristics of Vocal Oscillations : Vibrato, Exaggerated Vibrato, Trill, and Trillo / J. Hakes; T. Shipp; E. T. Doherty // Journal of Voice. — 1988. — Vol. 1. — Issue 4. — P. 326–331.
349. Hall, J. S., Hall, M. V. Händel's Graces / J. S. Hall, M. V. Hall // Händel-Jahrbuch. Jg. IX (1957). — S. 25–43.

350. Hammond, F. Girolamo Frescobaldi / F. Hammond. — Cambridge, MA : Harvard University Press, 1983. — 424 p.
351. Hammond, S. L. Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance / S. L. Hammond. — Publisher : Taylor & Francis, 2015. — 396 p.
352. Händel G. F. Alcina : opera. Bd 86 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1868. — 128 S.
353. Händel, G. F. Admeto : opera. Bd. 73 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1877. — 128 S.
354. Händel, G. F. Alessandro : opera. Bd. 72 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1877. — 136 S.
355. Händel, G. F. Arminio : opera. Bd 89 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1882. — 104 S.
356. Händel, G. F. Ezio : opera. Bd. 80 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel [1880]. — 116 S.
357. Händel, G. F. Faramondo : opera. Bd 91 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1884. — 128 S.
358. Händel, G. F. Giulio Cesare : opera. Bd. 68 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel [1875]. — 156 S.
359. Händel, G. F. Il Radamisto : opera / G. F. Händel. — London : Meares & Smith. [1720]. — 121 S.
360. Händel, G. F. Julius Caesar : opera / G. F. Händel. — London : Cluer's Printing Office [1724]. — 118 S.
361. Händel, G. F. L' allegro, il pensieroso, ed il moderato : Oratorium Werke. 6 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1859. — 180 S.
362. Händel, G. F. Lotario : opera. Bd. 77 / G. F. Händel / Ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel [1880]. — 116 S.
363. Händel, G. F. Ottone : opera. Bd. 12 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1881. — 144 S.

364. Händel, G. F. *Radamisto* : opera. Bd 63 / G. F. Händel / ed. F. Crysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel [1875]. — 207 S.
365. Händel, G. F. *Riccardo* : opera. Bd 74 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1877. — 127 S.
366. Händel, G. F. *Rinaldo* : opera. Bd. 58 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel [1874]. — 115 S.
367. Händel, G. F. *Sosarme* : opera. Bd 81 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1880. — 112 S.
368. Händel, G. F. *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre: aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge*. Hrsg. v. Alfred Mann. Hallische Handel-Ausgabe. Supplement. Bd. 1 / — Kassel, Basel, Tours, London : Barenreiter, 1978. — 100 S.
369. Händel, G. *Partenope* : opera. F. Bd 78 / G. F. Händel / ed. F. Chrysander. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1879. — 126 S.
370. Hasse, J. A. *Cleofide* : opera seria. 1731. Manuscript, n.d. — 409 p.
371. Hawkins, J. *A General History of the Science and Practice of Music* / J. Hawkins. — London : Novello, Ewer & Co., 1875. — Vol. 2 — 963 p.
372. Hawkins, J. *A General History of the Science and Practice of Music* / J. Hawkins. — London : T. Payne, 1776. — Vol. 5. — 552 p.
373. Helm, E. E. *Music at the court of Frederick of the Great* / E. E. Helm. — Norman : Univ. of Oklahoma press, 1960. — 268 p.
374. Herbst, J. A. *Musica practica* / J. A. Herbst. — Nürnberg : Jeremiah Dümmler, 1642. — 64 S.
375. Herbst, J. A. *Theatrum Amoris* / J. A. Herbst. — Nürnberg : Georg Leopold Fuhrmann, 1613. — 38 S.
376. Heriot, A. *The Castrati in the opera* / A. Heriot. — London : Secker & Warburg, 1956. — 243 p.

377. Hervey, J. H. Baron. Lord Hervey and his friends 1726-38 : based on letters from Holland House, Melbury and Ickworth / J. H. Hervey / ed. by the Earl of Ilchester. — London : Murray, 1950. — 315 p.
378. Highfill, P. H., Langhans, E. A., Burnim, K. A. A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London, 1660-1800 / P. H. Highfill, E. A. Langhans, K. A. Burnim. — Carbondale : Southern Illinois University Press, 1973–1993. — Vol. 15. — 392 p.
379. Highfill, P. H., Burnim, K. A., Langhans, E. A. A Biographical Dictionary of Actors. Corye to Dynion: Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800. Vol. 4 / P. H. Highfill, K. A. Burnim, E. A. Langhans. — Carbondale : Southern Illinois University Press, 1975. — Vol. 4. — 568 p.
380. Hiller F. Aus dem Tonleben unserer Zeit. B. 2. / F. Hiller — Leipzig : H. Mendelssohn, 1868. — 194 S.
381. Hiller, J. A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange / J. A. Hiller. — Leipzig : Johann Friedrich Junius, 1780. — 152 S.
382. Hitchcock, H. W. Vocal Ornamentation in Caccini's "Nuove Musiche" / H. W. Hitchcock // The Musical Quarterly. — 1970. — Vol. 56. — No. 3. — P. 389-404.
383. Majorano / Biographie universelle des musiciens. First edition / F.-J. Fétis. — Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1837. — Vol. 6. — P. 234-237.
384. Hogarth, G. Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany, and England / G. Hogarth. — London : R. Bentley, 1851. — 379 p.
385. Howard, P. The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age / P. Howard. — Oxford : Oxford University Press, 2014. — 264 p.
386. Jackson, R. Performance Practice: A dictionary-guide for musicians / R. Jackson. — New York : Routledge, 2005. — 513 p.
387. Joiner, J. R. The Vocal Principles of Garcia as Represented by His Pupils : Bataille, Marchesi, and Stockhausen / J. R. Joiner. — Diss., Louisiana state university and agricultural & mechanical college, 1979. — 275 p.

388. Kapsperger, G. G. Arie passeggiate. L. 1 / G. G. Kapsperger. — Rome : Unidentified publisher, 1612. — 36 p.
389. Kapsperger, G. G. Arie passeggiate. L. 2 / G. G. Kapsperger. — Rome : Luca Antonio Soldi, 1623. — 24 p.
390. Kapsperger, G. G. Mottetti passeggiati. L. 1 / G. G. Kapsperger.. — Rome : Francesco de Nobili, 1612. — 24 p.
391. Kettledon, L. M. A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni / L. M. Kettledon. — Diss. (DMA), University of Connecticut, 2017. — 128 p.
392. Kinkeldey, O. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts; ein beitrage zur geschichte der instrumentalmusik / O. Kinkeldey. — Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1910. — 321 S.
393. Kirkendale, W. The Court Musicians in Florence during the Principle of the Medici, With a Reconstruction of the Artistic Establishment / W. Kirkendale. — Florence : Leo S. Olschki, 1993. — 752 p.
394. Knapp, J. M. Handel, the Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London (1720) / J. M. Knapp // Musical Quarterly. — 1959. — 45 (April). — P. 145-167.
395. Kretzschmar, H. Geschichte der Oper / H. Kretzschmar. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1919. — 286 S.
396. Kuhlo, F. Über melodische Verzierungen in der Tonkunst. Diss. phil. / F. Kuhlo. — Berlin : Charlottenburg, Gutenberg, 1896. — 53 S.
397. Kuhn, M. Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535-1650) / M. Kuhn. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1902. — 150 S.
398. Lach, R. Studien zur entwicklungsgeschichteder ornamentalen melopöie: Beiträge zur geschichte der melodie / R. Lach. — Leipzig : C. F. Kahnt Nachfolger, 1913. — 733 p.

399. Lamperti, F. Guida theorico-pratica elementare con l'arte del canto / F. Lamperti. — Milan : G. Ricordi, 1864. — 64 p.
400. Lee, A. G. Vocal Acoustics and the Messa Di Voce / A. G. Lee. — Thesis Doctor of Musical Arts. University of Houston, 2019. — 59 p. — URL:<https://hdl.handle.net/10657/5521> (дата обращения: 22.05.2023).
401. Lee, J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias: a study of selected recordings (1950s–2010s) / J. Lee. — Diss., University of Kentucky, 2020. — 175 p.
402. Lee, J. In Touch with René Jacobs – My hobby besides music, is music / J. Lee // Interlude. — 2011. — 14 October. — URL: <https://interlude.hk/in-touch-with-rene-jacobs-my-hobby-besides-music-is-music-by-jenny-lee/> (дата обращения: 23.12.2022).
403. Leichtentritt, H. Zur Verzierungslehre // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft / H. Leichtentritt. — 1909. — Vol. 10. — No. 4. — S. 613-633.
404. Leo, L. 50 Solfeggios. Manuscript. [1750- 1800]. — 28 p. — Dresden : Sächsische Landesbibliothek–Staats–und Universitätsbibliothek. Mus.2460-K-500.
405. Leo, L. 72 Solfeggios. Manuscript. [um 1740 - 1760]. — 31 p. — Dresden : Sächsische Landesbibliothek–Staats–und Universitätsbibliothek. Mus.2460-K-502.
406. Leppard, R. Raymond Leppard on Music: An Anthology of Critical and Personal Writings / R. Leppard. — White Plains, NY : Pro/Am MusicResources, 1993. — 668 p.
407. Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata / L. Penna. — Bologna : Giacomo Monti, 1696. — 199 p.
408. Linde, H-M. Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik / H-M. Linde. — Mainz : Schott, 1958. — 68 S.
409. Lippius, J. Synopsis of New Music (Synopsis musicae novae) / transl. by Benito V. Rivera / J. Lippius. — Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1977. — 65 p.

410. Loulié, É. *Éléments ou principes de musique mis dans un nouvel ordre* / É. Loulié. — Paris : Christophe Ballard, 1696. — P. 66.
411. Maffei, G. C. *Delle lettere di G. Camillo Maffei da Solofra. Libri due* / G. C. Maffei. — Napoli : R. Amato, 1562. — 238 p.
412. Malvezzi, C. *Musique des intermèdes de "La pellegrina": Les fêtes de Florence, 1589* / C. Malvezzi. — Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1986. — 157 p.
413. Mamy, S. *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIIIe siècle* / S. Mamy. — Liège : Mardaga, 1994. — 180 p.
414. Mancini, G. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* / G. Mancini. — Vienna : Ghelen, 1774. — 206 p.
415. Mancini, G. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. Milan : R.G. Badger. 1776 / Translated into English by Pietro Buzzi / G. Mancini. — Boston : The Gorham Press, 1912. — 194 p.
416. Mancini, J. B. *Réflexions pratiques sur le chant figure* / Traduites sur la troisième édition italienne / Traduction de M. de Rayneval d'après une note manuscrite / J. B. Mancini. — Paris : chez Du Pont, 1795. — 254 p.
417. Maniates, M. R. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630* / M. R. Maniates. — Chapel Hill : Univ. of North Carolina press, 1979. — 678 p.
418. Mannstein, H. F. *Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna* / H. F. Mannstein. — Dresden, Leipzig : Chez Arnold, 1845. — 158 S.
419. Marek, D. H. *Alto : The Voice of Bel Canto* / D. H. Marek. — Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, 2016. — 258 p.
420. Marpurg, F. W. *Anleitung zum Clavierspielen* / F. W. Marpurg. — Berlin : Haude und Spener, 1755. — 132 S.
421. Marpurg, F. W. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 1.* / F. W. Marpurg. — Berlin : Schützens Witwe, 1755. — 596 S.
422. Marpurg, F. W. *Kritische Briefe über die Tonkunst. Bd. 2.* / F. W. Marpurg. — Berlin : F. W. Birnstiel, 1763. — 524 S.

423. Marcello, B. *Carissima figlia* ; A, bc ; F-Dur ; S A51. Kantaten. Handschrift. — 1810. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mus.ms. 13546.
424. Marshall, J. *Gizziello, Gioacchino Conti* / J. Marshall // *A Dictionary of Music and Musicians* / ed. George Grove. — London : MacMillan & Co., Ltd., 1900. — P. 597.
425. Marshall, J. *Francesina, La, Elizabeth Duparc* / J. Marshall // *A Dictionary of Music and Musicians* / ed. George Grove. — London : MacMillan & Co., Ltd., 1900. — P. 558.
426. Marshall, J. *Hasse, Faustina* / J. Marshall // *A Dictionary of Music and of Musicians* / ed. Georg Grove. — London : MacMillan & Co., Ltd., 1900. — P. 696.
427. Mason, K. *Per cantare e sonare : accompanying Italian lute song of the late sixteenth century* / K. Mason // *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation* / ed. V. A. Coelho. — Cambridge : Cambridge University Press, 2005. — P. 72-107.
428. Mattheson, J. *Der vollkommene Capellmeister* / J. Mattheson. — Hamburg : Christian Herold, 1739. — 543 S.
429. Mersenne, M. *Harmonie universelle* / M. Mersenne. — Paris : Sebastien Cramoisy, 1636-1637. — Vol. 1. — 793 p. — Vol. 2. — 798 p.
430. Michelini, G. *Ascanio Mayones und Girolamo Frescobaldis Ancidetemi pur. Zur Praxis der “intavolar diminuito” in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts* / G. Michelini // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. — 2023. — No. 20/1. — P. 91–106.
431. Milanuzzi, C. *Ariose vaghezze Secondo Scherzo. Opera VIII* / C. Milanuzzi. — Venezia : Alessandro Vincenti, 1625. — 32 p.
432. Miller, R. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique* / R. Miller. — New York : Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1986. 372 p.
433. Mitjana, R. *Discantes y contrapuntos; estudios musicales (critica e historia)* / R. Mitjana. — Valencia : F. Sempara y compañía, 1905. — 214 p.

434. Moens-Haenen, G. Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handb. zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen u. Instrumentalisten / G. Moens-Haenen. — Graz : Akad. Druck-u. Verlagsanst., 1988. — 315 S.
435. Monteverdi, C. Il ritorno d'Ulisse in patria. Manuscript. 1640. — 282 p.
436. Monteverdi, C. Lettere, dediche e prefazioni / C. Monteverdi / Edizione critica con note a cura di Domenico de' Paoli. — Roma : De Santis, 1973. — 426 p.
437. Monteverdi, C. L'Orfeo / C. Monteverdi. — Venice: Ricciardo Amadino, 1609. — 112 p.
438. Monteverdi, C. Madrigals. Book 4. Complete Partbooks (Canto, Tenore, Alt, Basso, Quinto) / C. Monteverdi. — Venice : Ricciardo Amadino, 1603. — 120 p.
439. Monteverdi, C. Correspondance, préfaces et épîtres dédicatoires / ed. A. Russo, J. Navarre / C. Monteverdi. — Sprimont : Mardaga, 2001. — 286 p.
440. Mozart, L. Versuch einer gründlichen Violinschule / L. Mozart. — Augsburg : Johann Jacob Lotter, 1756. — 299 p.
441. Mylius, W. M. Rudimenta musices / W. M. Mylius. — Gotha : Johann Christoph Brückner, 1686. — 164 p.
442. Nauwach, J. Libro primo di arie passeggiate / J. Nauwach. — Dresden, 1623. — 30 p.
443. Navarre, J.-Ph. Introduction / J.-Ph. Navarre // Ganassi S., Navarre J.-Ph. Oeuvres complètes. Vol. 1: La fontegara (1535) / ed. Christine Vossart. — Belgium : Mardaga, 2002. — P. 9-20.
444. Neumann, F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach / F. Neumann. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 2020. — 630 p.
445. Neumann, F. Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries / F. Neumann. — New York : Schirmer Books, 1993. — 605 p.
446. Ornaments // Kennedy M., Kennedy J. B. The Concise Oxford Dictionary of Music (5 ed.). — Oxford; New York : Oxford University Press, 2013. —

- URL:<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199203833.001.0001/acref-9780199203833-e-6717> (дата обращения: 10.05.2023).
447. Ortiz, D. Trattado de Glosas. L. 1, 2. / D. Ortiz. — Rome : Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553. — 121 p.
448. Ott, K., Ott, E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. / K. Ott, E. Ott. — München : Ricordi, 1997. — Bd 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. — 356 S.
449. Palisca, C. Baroque Music / C. Palisca. — Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1968. — 229 p.
450. Parr, S. M. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera / S. M. Parr. — New York : Oxford University Press, 2021. — 301 p.
451. Paumann, C. Fundamentum Organisandi / C. Paumann // Lochamer Liederbuch. Buxheimer Orgelbuch. Copyist and compiler: Jodocus von Windsheim. — Nürnberg. Manuscript copy, n.d. (ca.1451-1460). — P. 46-92.
452. Peri, J. L'Euridice / J. Peri. — Firenze : Giorgio Marescotti, 1600. (=1601 N.S.). — 52 p.
453. Picerli, S. Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare di canto figurato e fermo... / S. Picerli. — Napoli : per O. Beltrano, 1630. — 81 p.
454. Pickering, R. Reflections upon theatrical expression in Tragedy: With a proper introduction, and appendix / R. Pickering. — London : Johnston, 1755. — 81 p.
455. Pirrotta, N., Povoledo, E. Music and theatre from Poliziano to Monteverdi / N. Pirrotta, E. Povoledo. — Cambridge, [England]; New York : Cambridge University Press, 1982. — 392 p.
456. Playford, J. A Brief Introduction to the Skill of Music / J. Playford. — London : William Godbid, 1667. — 151 p.

457. Porpora, N. A. 25 vocalizzi: ad una voce e due voci: con accompagnamento di cembalo o pianoforte / N. A. Porpora; rielaborazione di Paolo Mirko Bononi. — Milan : Ricordi, 1957. — 52 p.
458. Porpora, N. A. Ezio / N. A. Porpora. Manuscript, n.d.(ca.1728)— Milano : Stampa di G. Vigone. — 60 p.
459. Porpora, N. A. Polifemo / N. A. Porpora. — London : John Walsh, n.d. [1735]. — 21 p.
460. Porpora, N. A. Solfeggi fugati: ad una e ad due voci: in chiave di Sol / con accompagnamento di Pianoforte di Gaetano Nava / N. A. Porpora. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, [between 1858 and 1859]. — 19 p. Universitätsbibliothek der UdK Berlin RB 0130-2.
461. Praetorius, M. Syntagma Musicum / M. Praetorius. — Wolfenbüttel : Michael Praetorius, 1619. — Bd. III. — 286 p.
462. Prévost Abbé Le Pour et le Contre. Ouvrage périodique d'un goût nouveau. — Paris : Didot, 1735. — Vol. 6. — 360 p.
463. Printz, W. C. Musica modulatoria vocalis: oder manierliche und zierliche Singkunst in welcher alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich [...] gelehret wird / W. C. Printz. — Schweidnitz : Christian Okel, 1678. — 79 S.
464. Quadrio, F. S. Della storia e della ragione d'ogni poesia / F. S. Quadrio. — Milano : Francesco Agnelli, 1744. — Vol. 3. — Part 2. — 170 p.
465. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen / J. J. Quantz. — Berlin : Johann Friedrich Voß, 1752. — 334 S.
466. Radesca, E. A. Canzonette, madrigali et arie alla romana / E. A. Radesca. — Milano : Simon Tini, & Filippo Lomazzo, compagni, 1605. — 28 p.
467. Ramm, A. v. Singing Early Music / A. v. Ramm // Early Music. — 1976. — Vol. 4. — No. 1 — P. 12–15.
468. Rasi, F. Vaghezze di musica per una voce sola / F. Rasi. — Venetia : A. Gardano & Fratelli, 1608. — 15 p.

469. Recitar cantando. Recitativo // Bianconi L., Pagannone G. Piccolo glossario di drammaturgia musicale, in *Insegnare il melodramma* / L. Bianconi, G. Pagannone. — Lecce-Iseo : Pensa Multimedia, 2010. — P. 247.
470. Reidemeister, P. *Zur Vokalpraxis // Historische Aufführungspraxis* / P. Reidemeister. — Darmstadt : Wiss. Buchges, 1988. — S. 79-106.
471. Reiter, W. S. “The Noble Manner of Singing” : Caccini’s *Le nuove musiche* (1602) / W. S. Reiter // *The Baroque Violin & Viola. Vol. II: A Fifty-Lesson Course*. — New York : Oxford Academic, 2020. — P. 22-30. — URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>
472. Rockstro, W. S. *Melisma // A Dictionary of Music and Musicians* / ed. George Grove / W. S. Rockstro. — London: Macmillan and Co., 1900. — Vol. 2. — P. 248.
473. Rogers, C. K. *The Philosophy of Singing* / C. K. Rogers. — New York; London : Harper & Brothers, 1893. — 243 p.
474. Rogers, N. *Voices* / Comp. a. ed. by Julie Anne Sadie; Forew. by Christopher Hogwood / N. Rogers. — Berkeley ; Los Angeles : Univ. of California Press, 1998. — P. 351-365.
475. Rogers, P. J. *Continuo realization in Handel's vocal music* / P. J. Rogers. — Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1989. — 269 p.
476. Rognoni, F. *Selva de varii passaggi* / F. Rognoni. — Milan : Filippo Lomazzo, 1620. — 55 p.
477. Rognoni, R. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente* / R. Rognoni. — Venice : Giacomo Vincenti, 1592. — 16 p.
478. Rolland, R. *Les origines du théâtre lyrique moderne: histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* / R. Rolland. — Paris : E. Thorin, 1895. — 331 p.
479. Roseman, R. *Baroque Ornamentation* / R. Roseman // *The Journal of The International Double Reed Society*. — 1975. — No. 3. — URL: <https://web.archive.org/web/20080420072643/http://idrs.colorado.edu/publications/journal/JNL3/baroque.html> (дата обращения: 14.05.2024).

480. Rousseau, J. Dictionnaire de musique / J. Rousseau. — Bruxelles : de Boubers, 1766. — 583 p.
481. Sacchi, G. Vita del cavaliere Don Carlo Broschi / G. Sacchi. — Vinegia : Nella stamperia Coleti, 1784. — 48 p.
482. Sainsbury, J. S., Choron, A. A Dictionary of Musicians: from the Earliest Ages to the Present Time / J. S. Sainsbury, A. Choron. — London : Sainsbury and Company, 1827. — Vol. 2. — 562 p.
483. Saint-Lambert, M. Les principes du clavecin / M. Saint-Lambert. — Amsterdam: Estienne Roger, 1710. — 144 p.
484. Sanders, D. C. Vocal Ornaments in Durante's "Arie devote" (1608)/ D. C. Sanders // Performance Practice Review. — 1993. — Vol. 6. — No. 1. — Article 3. — P. 60-76.
485. Sanford, S. National Singing Styles / S. Sanford // A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. 2nd Edition. — Indiana University Press, 2012. — P. 3–30.
486. Scheibe, J. A. Der critische Musicus / J. A. Scheibe. — Hamburg : Thomas von Wierings Erben, 1738. — Vol. 1. — 248 S.
487. Scheibe, J. A. Der critische Musicus / J. A. Scheibe. — Hamburg : Rudolph Beneke, 1740. — Vol. 2. — 480 S.
488. Schering, A. Geschichte der Musik in Beispiele / A. Schering. — Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1931. — 481 S.
489. Schmitz, H. P. Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert / H. P. Schmitz. — Kassel : Bärenreiter, 1965. — 128 S.
490. Schneider, L. Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin / L. Schneider. — Berlin: Duncker und Humblot, 1852. — 526 S.
491. Scotting, R. Unknown Senesino: Francesco Bernardi's vocal profile and dramatic portrayal, 1700-1740 : Doctoral thesis. — Royal College of Music, 2018. — 130 p.
492. Seedorf, T. Gesang / T. Seedorf. — Stuttgart : Metzler, 2001. — 141 S.

493. Seedorf, T. Handbuch Aufführungspraxis Sologesang / T. Seedorf. — Kassel ; Basel ; London ; New York ; Praha : Bärenreiter, 2019. — 500 S.
494. Severi, F. Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma / F. Severi. — Rome : Nicolò Borboni, 1615. — 81 p.
495. Sherman, J., Brown, L. R. Singing *Passaggi* : Modern Application of a Centuries-Old Technique / J. Sherman, L. R. Brown // Choral Journal. — 1995. — Vol. 36. — No. 1. — P. 27–36.
496. Simone, A. C. The Myth of the Diva: Female Opera Singers and Collaborative Performance in Early Eighteenth Century London. — Diss. (PhD), Michigan University, 2013. — 472 p.
497. Smith, A. The Performance of 16th-Century Music : Learning from the Theorists / A. Smith. — New York : Oxford University Press, 2011. — 256 p.
498. Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée, composés par Léo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Bernacchi, David Perez, etc. Dédiés à Messieurs les premiers gentilshommes de la chambre du roi, et recueillis par les S.rs Levesque et Bêche [...]. — Paris: Cousineau, 1775-1779. — 312 p. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM8-975.
499. Source Readings in Music History / ed. O. W. Strunk. — New York : W. W. Norton, 1950. — 919 p.
500. Spadi G. Libro de passaggi ascendenti et descendententi / G. Spadi. — Venice : Alessandro Vincenti, 1624. — 32 p.
501. Stark, J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy / J. Stark. — Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press, 2003. — 352 p.
502. Stockhausen, J. Ch. Gesangs-Methode / J. Ch. Stockhausen. — Leipzig : C. F. Peters, n.d. [1884]. — 156 S.
503. Strozzi, B. Cantate, ariette, e duetti. Op. 2 / B. Strozzi. — Venice : Gardano, 1651. — 81 p.
504. Strozzi, B. Madrigali. Op. 1 / B. Strozzi. — Venice : Alessandro Vincenti, 1644. — 196 p.

505. Strozzi, B. *Sacri Musicali Affetti. Op. 5* / B. Strozzi. — Venetia : Stampa del Gardano. Apresso Francesco Magni, 1655. — 108 p.
506. Tartini G. *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino* / Tartini G. / Manuscript, n.d.(ca.1700s). Public Domain. Copyist G. F. Nicolai. — 43 p.
507. Tartini, G. *Traité des Agrémens de la Musique* / Tartini G. Fr. Tr. Pierre Denis. — Paris : A Paris chez l'auteur rue Monmartre la porte cochere vis a vis la rue Nôtre Dame de Victoire à coté le peruquier. Et aux adresses ordinaires, 1771. — 95 p.
508. Taruskin, R. *Oxford History of Western Music* : in 5 vol. / R. Taruskin. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009. — 3856 p.
509. Tenducci, G. F. *Instruction of Mr Tenducci to his Scholars* / G. F. Tenducci. — London : Longman, Broderip, 1785. 48 p.
510. *The Harvard Dictionary of Music* / ed. Don Michael Randel. 4th ed. — London : Harvard University Press, 2003. — 1008 p.
511. Timms, C. *Polymath of the Baroque : Agostino Steffani and His Music* / Timms, C. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003. — 440 p.
512. Tirade [Fr.], tirata [It.] // *The Harvard Dictionary of Music* / ed. Don Michael Randel. — 4th ed. — London : Harvard University Press, 2003. — P. 895.
513. Titze, I. R., Long, R., Shirley, G. I., Stathopoulos, E., Ramig, L. O., Carroll, L. M., Riley, W. D. *Messa di voce: an investigation of the symmetry of crescendo and decrescendo in a singing exercise* // *The Journal of the Acoustical Society of America*. — 1999. — Vol. 105, No 5. — P. 2933-2940.
514. Toft R. *Bel Canto : A Performer's Guide* / R. Toft. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 2013. — 288 p.
515. Tosi, P. F. *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni, sopra il canto figurato* / P. F. Tosi. — Bologna : Forni, 1723. — 118 p.
516. Tour, P. van. *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories* / P. van Tour // *Journal of the Alamire Foundation*. — 2018. — Vol. 10. — Issue 1. — P. 133–146.

517. Tour, P. van. Taking a walk at the Molo : Partimento and the Improvised Fugue / P. van Tour // Musical Improvisation in the Baroque Era / ed. Fulvia Morabito. — Turnhout : Brepols, 2019. — P. 371-382.
518. Treadwell, N. Music of the Gods : Solo Song and effetti meravigliosi in the Interludes for La pellegrina / N. Treadwell // Current Musicology. — 2007. — No. 83. — P. 33-84.
519. Trill // The Harvard Dictionary of Music / ed. Don Michael Randel. — 4th ed. — London : Harvard University Press, 2003. — P. 907.
520. Tromlitz, I. G. The virtuoso flute-player / I. G. Tromlitz. — New York : Cambridge University Press, 1991. — 338 p.
521. Türk, D. G. Klavierschule / D. G. Türk. — Leipzig : Schwickert, 1789. — 450 S.
522. Unger, H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16 – 18 Jahrhundert / H. Unger. — Würzburg : K. Triltsch, 1941. — 173 S.
523. Urbani de Gheltof, G. M. La “Nuova Sirena” e Il “Caro Sassone,” note biografiche: (Faustina Hasse. - Joh. Ad. Hasse) / G. M. Urbani de Gheltof. — Venezia : Tipografia Success. M. Fontana, 1890. — 81 p.
524. Valentini (Urbani) // Sainsbury J. S., Choron A. A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Time. — London : Sainsbury and Company, 1827. — Vol. 2. — P. 499.
525. Viadana, L. Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo / L. Viadana. — Venice : Giacomo Vincenti, 1602. — 70 p.
526. Vibrato // Harvard Dictionary of Music / ed. Willi Apel. — Cambridge : Harvard University Press, 1969. — P. 900.
527. Vibrato // Kennedy, M., Bourne, J., Kennedy, J. B. The Concise Oxford Dictionary of Music. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004. — P. 765.

528. Vicentino, N. *L' antica musica ridotta alla moderna prattica* / N. Vicentino. — Roma : Appresso Antonio Barre, 1555. — 158 p.
529. Vinci, L. *Il Medo. Atto Terzo. Manuscripts. Copia.* — 133 p. — Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino. IT-FR0084.
530. Virgiliano, A. *Il Dolcimelo. Manuscript, n.d.(ca.1600).* — 68 p.
531. Vivaldi, A. *Griselda. Holograph manuscript, 1735.* — 229 p.
532. Walter, J. G. *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek* / J. G. Walter. — Leipzig : Wolfgang Deer, 1732. — 659 S.
533. Weinbuch, I. *Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs: ethnologische und interkulturelle Perspektive* / I. Weinbuch. — Mainz ; Berlin : Schott, 2010. — 428 S.
534. Weiss, P., Taruskin, R. *Music in the Western World: a history in documents* / P. Weiss, R. Taruskin. — New York: Schirmer Books; London : Collier Macmillan, 1984. — 556 p.
535. Whenham, J. *Claudio Monteverdi: Orfeo* / J. Whenham. — Cambridge : Cambridge University Press. 1986. — 216 p.
536. Wichmann, K. *Der Ziergesang und die Ausführung der Appoggiatura* / K. Wichmann. — Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966. — 288 S.
537. Wistreich, R. “Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewöhnen” : the trillo and the migration of Italian noble singing / R. Wistreich // *Analecta Musicologica.* — 2013. — No. 49. — P. 138-150.
538. Wistreich, R. *Reconstructing pre-Romantic singing technique* / R. Wistreich // *The Cambridge Companion to Singing. Cambridge Companions to Music.* — Cambridge : Cambridge University Press, 2000. — P. 178-191.
539. Wolf, G. F. *Unterricht in der Singekunst* / G. F. Wolf. — Halle : Johann Christian Hendel, 1784. — 127 S.
540. Wolff, H. Ch. *Originale Gesangs improvisationen des 16 bis 18. Jahrhunderts* / H. Ch. Wolff. — Köln : Arno Volk Verlag Hansneider Gerig KG, 1972. — 171 S.

541. Women making music The Western art tradition, 1150 – 1950 / ed. J. Bowers, J. Tick. — Urbana; Chicago : Univ. of Illinois press, 1986. — 409 p.
542. Woyke S. Faustina Bordoni / S. Woyke // MUGI: Musik und Gender im Internet : Hochschule für Musik und Theater Hamburg. — URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000097 (дата обращения: 09.07.2022).
543. Zacconi, L. *Prattica di musica* / L. Zacconi. — Venetia : Girolamo Polo, 1592. — 219 p.
544. Zarlino, G. *Le institutioni harmoniche* / G. Zarlino. — Venezia : Pietro da Fino, 1558. — 347 p.
545. Zimmermann, M. *The Ornamentation of Baroque Music: A Guide for Independent Embellishing* / M. Zimmermann. — Books on Demand, 2021. — 92 S.
546. Zsovár, J. *Anna Maria Strada del Pò, Handel's Prima Donna: Portrait of an Uncommon Voice* / J. Zsovár. — Diss., Liszt Akademie Budapest, 2016. — 318 p.

СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

ГЛАВА 1

Рисунок 1. К. Милануцци. Начальный фрагмент ариозо “*Negatemi crudele*” из сборника *Ariose vaghezze Secondo Scherzo.VIII (1625)*

Рисунок 2. К. Монтеверди. Фрагмент мадригала “*E cosi a poco a poco*” из пятой книги мадригалов

Рисунок 3. К. Монтеверди. Фрагмент *Salve Regina* из “*Selva morale et spirituale*” (1640/1641)

Рисунок 4. К. Монтеверди. Фрагмент соло Минервы из 1 акта оперы «Возвращение Улисса на родину»

Рисунок 5. А. Банкьери. Фрагмент Содержания сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*

Рисунок 6. А. Банкьери. Фрагмент Пятого концерта (*affectati*) из сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*

Рисунок 7. А. Банкьери. Фрагмент Третьего концерта (*accentuate*) из сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*

Рисунок 8. А. Банкьери. Фрагмент Первого концерта (*passaggiati*) из сборника *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*

Рисунок 9. Дж. Каччини. Нотный пример *Ribattuta di gola* в труде *Le nuove musiche*

Рисунок 10. К. Монтеверди. Фрагмент духовного концерта «Два Серафима перекликались»

Рисунок 11. Э. Кавальери. Нотный пример *Zimbelo* во Введении к *Rappresentazione di Anima e di Corpo*

Рисунок 12. И. А. Хербст. Нотный пример *Ribattuta di gola* и *ribattuta di gola doppia* в труде *Musica practica*

Рисунок 13. Г. Фальк. Нотный пример *Ribattuta di gola* и *ribattuta di gola doppia* в труде *Idea Boni Cantoris*

ГЛАВА 2

Рисунок 1. Дж. Каччини. Нотный пример Трилло в *Le nuove musiche*

Рисунок 2. С. Ганасси. Фрагмент диминуций из труда *La Fontegara*

Рисунок 3. Д. Каза. Нотный пример двух видов Тремоло в труде *Il vero modo di diminuire*: а) *groppizati de le sorti*, б) *groppizati de minima*

Рисунок 4. Д. Каза. Нотный пример Тремоло *groppizati de le sorti* из мадригала “*Non vide'l mondo*”

Рисунок 5. Д. Каза. Нотный пример Тремоло *groppizati de minima* из мадригала “*Pero piu ferm*”

Рисунок 6. Дж. Л. Конфорто. Нотный пример Трилло в труде *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*

Рисунок 7. Дж. Капсбергер. Фрагмент фигуративного мотета “*Ave sanctissima Maria*”

Рисунок 8. Дж. Капсбергер. Фрагмент фигуративной арии “*Se la mia vita*”

Рисунок 9. Л. Пенне. Нотный пример Трилло в труде *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurate*

Рисунок 10. М. Преториус. Нотный пример Трилло в труде *Syntagma Musicum* (III B.)

Рисунок 11. К. Монтеверди. Фрагмент арии Иро из оперы «Возвращение Улисса на родину»

Рисунок 12. К. Монтеверди. Фрагмент монолога Орфея “*Possente spiro*” из одноименной оперы

Рисунок 13. С. д'Индия. Фрагмент арии “*La'tra le seilue*”

Рисунок 14. С. д'Индия. Фрагмент арии “*Piange Madonna, & io*”

Рисунок 15. С. д'Индия. Фрагмент средней части арии “*Da l'onde del mio pianto*”

Рисунок 16. С. д'Индия. Фрагмент заключительной части арии “*Da l'onde del mio pianto*”

Рисунок 17. Б. Строцци. Фрагмент дуэта “*Merce di voi, mia fortunata tella*”

Рисунок 18. Б. Строцци. Фрагмент ариетты “*Donna di maesta*”

Рисунок 19. Б. Строцци. Фрагмент дуэта “*La riamata da chi amava*”

Рисунок 20. Б. Строцци. Фрагмент дуэта “*Oh dolci*”

Рисунок 21. Б. Строцци. Фрагмент арии Св. Анны

Рисунок 22. Б. Строцци. Фрагмент арии Св. Петра

Рисунок 23. Р. Броски. Фрагмент оригинальной каденции Фаринелли к арии Арбака из оперы «Артаксеркс»

Рисунок 24. А. Вивальди. Фрагмент арии Констанции из оперы «Гризельда»

Рисунок 25. Дж. Манчини. Нотный пример Мартеллато в труде *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*

Рисунок 26. С. Броссар. Нотный пример Трилло в *Dictionnaire de musique*

Рисунок 27. Дж. Каччини. Нотный пример Группо в труде *Le nuove musiche*

Рисунок 28. Иоханнес Флорентийский. Фрагмент мадригала (ок. 1360)

Рисунок 29. К. Пауман. Фрагмент кадансовой формулы композиции из труда *Fundamentum Organisandi*

Рисунок 30. Д. Каза. Фрагмент заключительной каденции мадригала “*Non piu...*”

Рисунок 32. Д. Каза. Серединная каденция мадригала “*Vo piangendo*”

Рисунок 33. Дж. Дирута. Виды Гроппи в труде *Il Transilvano*

Рисунок 34. Л. Конфорто. Виды Гроппо в труде *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*

Рисунок 35. Дж. Б. Бовичелли. Нотный пример Гроппетто в труде *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*

Рисунок 36. Дж. Б. Бовичелли. Фрагмент второй партии мотета Виктории

Рисунок 37. Сравнение украшений Кавальери и Дируты

Рисунок 38. Дж. Каччини. Фрагмент заключительной каденции мадригала
“*Filli mirando il ciedo*”

Рисунок 39. Ф. Роньони. Виды Группо в труде *Selva de varii passaggi*

Рисунок 40. М. Преториус. Нотный пример Группо в труде *Syntagma Musicum*

Рисунок 41. Дж. Б. Спади. Фрагменты каденций из *Libro de passaggi ascendenti et descendenti*

Рисунок 42. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Vedro il mio sol*”

Рисунок 43. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Dovro dunque morire*”

Рисунок 44. Верное исполнение Эскламации Дж. Каччини

Рисунок 45. Дж. Каччини. Указание на исполнение Эскламации в труде *Le nuove musiche*

Рисунок 46. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Deh, deh, dove son fugiti*”

Рисунок 47. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Amarilli mia bella*”

Рисунок 48. К. Монтеверди. Фрагмент первой партии (Canto) в мадригале
“*Luci serene e chiare*”

Рисунок 49. К. Монтеверди. Фрагмент партии Пастора из оперы «Орфей»

Рисунок 50. С. Д' Индиа. Фрагмент мадригала “*O se torna il mio Sol*”

Рисунок 51. И. А. Хербст. Фрагмент мадригала из *Theatrum Amoris* (1613)

Рисунок 52. Дж. Каччини. Ритмические вариации из «Новой музыки»
(1601/1602)

Рисунок 53. Ритмические фигуры в сравнении: Каччини и Бассано

Рисунок 54. Ритмические фигуры в сравнении: Каччини – Роньони

Рисунок 55. Л. Цаккони. Нотные примеры Акцентов в интервале терции в труде *Prattica di musica*

Рисунок 56. Л. Цаккони. Нотные примеры Акцентов в интервале кварты в труде *Prattica di musica*

Рисунок 57. Дж. Бовичелли. Нотные примеры Акцентов в *Regole Passaggi di Musica*

Рисунок 58. Дж. Бовичелли. Фрагменты из мадригала “*Ancor che co'l partire*”: а) простая форма акцентов, б) сложная форма акцентов

Рисунок 59. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Amor, io parto*”

Рисунок 60. К. Монтеверди. Акценты в монологе Орфея “*Possente spirto*”

Рисунок 61. К. Монтеверди. Акценты в соло Антино “*Il mio cor*”

Рисунок 62. Ф. Каччини. Фрагмент сонета “*Che fai, misero Core*” из *Primo Libro delle Musiche* (1618)

Рисунок 63. Ф. Роньони. Акценты и способ интонирования в труде *Selva de varii*

Рисунок 64. Ф. Роньони. Фрагмент вариаций пассажей из Акцентов при мелодическом движении вниз в труде *Selva de varii*

Рисунок 65. М. Мерсенн. Нотный пример *Ports de la voix* в труде *Harmonie universelle*

Рисунок 66. Дж. Каччини. Вариации Каскаты в «Новой музыке» (1601/1602)

Рисунок 67. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim 'amate*”

Рисунок 68. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim 'amate*”

Рисунок 69. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Vedro il mio sol*”

Рисунок 70. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Filli, mirando il ciel*”

Рисунок 71. К. Монтеверди. Фрагмент монолога Нептуна из оперы «Возвращение Улисса на родину»

Рисунок 72. Ф. Роньони. Нотный пример Каскаты в труде *Selva de varii passaggi*

Рисунок 73. Ф. Роньони. Фрагмент простой Каскаты каденции “*Ala mi re Siponno far ancora*”

Рисунок 74. Дж. Бовичелли. Нотный пример Тираты в труде *Regole Passaggi di Musica*

Рисунок 75. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim 'amate*”

Рисунок 76. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Queste lagrim’amate*”

Рисунок 77. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Vedro il mio sol*”

Рисунок 78. Дж. Каччини. Фрагмент мадригала “*Filli, mirando il ciel*”

Рисунок 79. К. Монтеверди. Пятая сцена второго акта оперы «Возвращение Улисса на родину»

Рисунок 80. Дж. Манчини. Примеры Волатины в труде *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*

Рисунок 81. С. Де Броссар. Нотный пример Тираты в труде *Dictionnaire de musique*

Рисунок 82. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Аэция из одноименной оперы (тт. 45-48)

Рисунок 83. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Далинды из оперы «Ариодант» (тт. 78-83)

Рисунок 84. А. Бонончини. Фрагмент арии Роберто из оперы «Гризельда» (тт. 6-10)

Рисунок 85. А. Бонончини. Фрагмент арии Роберто из оперы «Гризельда» (тт. 16-19)

ГЛАВА 3

Рисунок 1. Р. Броски. Фрагмент начала заключительной каденции Фаринелли к арии “*Son qual Nave*” из оперы «Артаксеркс»

Рисунок 2. Ф. Агрикола. Нотный пример трех вариантов исполнения доппельшлага (группетто) в труде *Anleitung zur Singkunst*

Рисунок 3. К. Бернгард. Нотный пример в труде *Von der Singe-Kunst oder Manier*

Рисунок 4. К. Бернгард. Нотный пример в труде *Von der Singe-Kunst oder Manier*

Рисунок 5. К. Бернгард. Нотный пример в труде *Von der Singe-Kunst oder Manier*

Рисунок 6. Дж. А. Тендуччи. Схема по воспроизведению *messa di voce* из *Instruction of Mr. Tenducci to his Scholars*

Рисунок 7. Дж. Априле. Схема по воспроизведению *messa di voce* из *The Modern Italian Method of Singing*

Рисунок 8. Дж. Априле. Фрагмент первых упражнений из *The Modern Italian Method of Singing*

Рисунок 9. Дж. Конконе. Фрагмент Экзерсиса №1 из пособия “*30 Exercices: opus 11*”

Рисунок 10. Н. А. Порпора. Первая группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»

Рисунок 11. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»

Рисунок 12. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»

Рисунок 13. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»

Рисунок 14. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»

Рисунок 15. Н. А. Порпора. Группа упражнений из «Элементов пения Порпоры»

Рисунок 16. Л. Лео. Начальный фрагмент Сольфеджио № 1 из рукописной тетради, включающей 72 сольфеджио

Рисунок 17. Л. Лео. Начальный фрагмент Сольфеджио № 1 из рукописной тетради, включающей 50 сольфеджио

Рисунок 18. А. Бернакки. Начальный фрагмент Сольфеджио № 199 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом»

Рисунок 19. П. Кафаро. Фрагмент Сольфеджио № 205 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом»

Рисунок 20. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 15 из сборника “*Solfeggi fugati...*”

Рисунок 21. Н. Порпора. Заключительный фрагмент Сольфеджио № 16 из сборника “*Solfeggi fugati...*”

Рисунок 22. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 17 из сборника “*Solfeggi fugati...*”

Рисунок 23. Н. Порпора. Начальный фрагмент двухголосного Сольфеджио № 21 из сборника “*Solfeggi fugati...*”

Рисунок 24. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 130 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным

Рисунок 25. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 129 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом» (Париж, 1775–1779)

Рисунок 26. Н. А. Порпора. Фрагмент арии Валентиниана из оперы «Аэций»

Рисунок 27. Н. А. Порпора. Фрагмент арии Валентиниана из оперы «Аэций»

Рисунок 28. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Альмилены из оперы «Ринальдо» с оригинальными украшениями Изабеллы Жирардо

Рисунок 29. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Альмилены из оперы «Ринальдо» с украшениями в сравнении

Рисунок 30. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Эустазио из оперы «Ринальдо» с оригинальными украшениями Бэбелла и Бэбелла/Валентини в сравнении

Рисунок 31. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Эустазио с украшениями в сравнении

Рисунок 32. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Теофана “*Alla fama, dimmi il vero*” из оперы «Оттон, король Германский» с оригинальными украшениями Гуаданьи

Рисунок 33. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Теофана “*Benchè mi sia crudele*” из оперы «Оттон, король Германский» с оригинальными украшениями Гуаданьи

Рисунок 34. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Теофане “*Benchè mi sia crudele*” с украшениями

Рисунок 35. И. А. Хассе Фрагмент арии Клеофиды из одноименной оперы с оригинальными украшениями Бордони

Рисунок 36. Б. Марчелло Фрагмент кантаты “*Carissima figlia*”

Рисунок 37. И. А. Хассе. Фрагмент арии Клеофиды с оригинальными украшениями Фридриха II

Рисунок 38. И. А. Хассе. Фрагмент арии Клеофиды с украшениями Фридриха II

Рисунок 39. И. А. Хассе. Фрагменты арии Клеофиды с украшениями Фридриха II

Рисунок 40. И. А. Хассе. Заключительная каденция Фридриха II к арии Клеофиды

Рисунок 41. Л. Винчи. Фрагмент рукописи терцета “*Sento scherzar nel petto*” из оперы «Медо»

Рисунок 42. Р. Броски. Фрагмент арии Арбака “*Son qual nave*” из оперы «Артакеркс» с оригинальными украшениями Фаринелли

Рисунок 43. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида из оперы «Меропа»

Рисунок 44. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида

Рисунок 45. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида

Рисунок 46. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида

Рисунок 47. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида

Рисунок 48. Дж. Джакомелли. Каденция Фаринелли к арии Эпитида

Рисунок 49. Г. Ф. Гендель. Фрагмент первой части арии Радамиста “*Ombra cara*” из одноименной оперы с украшениями Г. Ф. Генделя

Рисунок 50. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Радамиста (51 т.)

Рисунок 51. Г. Ф. Гендель. Фрагмент орнаментированной Генделем версии арии Радамиста “*Cara sposa*” из одноименной оперы (тт. 10-13)

Рисунок 52. Г. Ф. Гендель. Факсимильная копия арии “*Dolce pur d’amor l’affanno*” с оригинальными украшениями композитора

Рисунок 53. Г. Ф. Гендель. Начальный фрагмент средней части арии “*Dolce pur d’amor l’affanno*” с оригинальными украшениями композитора

Рисунок 54. Г. Ф. Гендель. Фрагмент рукописи духовной арии с оригинальной орнаментацией композитора из труда *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*

Рисунок 55. Г. Ф. Гендель. Фрагменты духовных арий с оригинальной орнаментацией композитора из труда *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*

Рисунок 56. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Вара из оперы «Аэций» (тт. 37-52)

Рисунок 57. Г. Ф. Гендель. Заключительная каденция к арии Вара из оперы «Аэций», предложенная К. Отт

Рисунок 58. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Беренгара из оперы «Лотарио» (тт. 43-56)

Рисунок 59. Г. Ф. Гендель. Фрагменты арии Арзаче “*Sento amor*” из оперы «Партенопа» (а) тт. 6-12; б) тт. 16-18; в) тт. 19-21)

Рисунок 60. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Ричарда из оперы «Ричард Первый, король Англии» (тт. 13-16)

Рисунок 61. Г. Ф. Гендель. Первые такты арии Армиды из оперы «Ринальдо» с украшениями К. Отт

Рисунок 62. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Клеопатры из оперы «Юлий Цезарь в Египте» (тт. 92-93)

Рисунок 63. Г. Ф. Гендель. Сравнение вокальной партии арии Клеопатры из оперы «Юлий Цезарь в Египте» из двух партитур (а) тт. 24-25; б) тт. 43-44)

Рисунок 64. Г. Ф. Гендель. Первая фраза арии Альцины из одноименной оперы. Верное исполнение эсclamации

Рисунок 65. Г. Ф. Гендель. Заключительные фразы части *da capo* арии Альцины из одноименной оперы с орнаментацией, предложенной Гольдшмидтом

Рисунок 66. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Сигизмундо из оперы «Арминий» (тт. 75-84)

Рисунок 67. Г. Ф. Гендель. Диминуционные версии фраз с выдержанными тонами, предложенные К. Отт, в арии Фарамондо “*Rival ti sono*” из одноименной оперы

Рисунок 68. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Антигоны из оперы «Адмето» (тт. 18-22)

Рисунок 69. Сравнение выписанных Генделем трелей в ариях Сигизмундо из оперы «Арминий» и Антигоны из оперы «Адмето»

Рисунок 70. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Роксаны из оперы «Александр» (тт. 31-40)

Рисунок 71. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии Эльмиры из оперы «Созарм» (тт. 9-18)

Рисунок 72. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии “*Sweet bird*” из Пасторальной оды «Веселый, вдумчивый и умеренный человек» (тт. 61-65)

Рисунок 73. Г. Ф. Гендель. Фрагмент арии “*Sweet bird*” из Пасторальной оды «Веселый, вдумчивый и умеренный человек» (тт. 53-55)

СПИСОК ТАБЛИЦ

ГЛАВА I

Таблица 1. Таблица соотношения вокально-исполнительских стилей и рекомендуемых старинными мастерами украшений