

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Академия хорового искусства имени В. С. Попова»

На правах рукописи

ЧЕБЛЫКОВ Дмитрий Владимирович

**УКРАШЕНИЯ В ТРУДАХ ВОКАЛЬНЫХ ПЕДАГОГОВ ПАРИЖСКОЙ И
РУССКИХ КОНСЕРВАТОРИЙ XIX ВЕКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Ефимова Наталья Ильинична

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Украшения в теоретико-практических трактатах парижских педагогов XIX века	17
1.1. Украшения в истории европейской теории музыки XIX века: терминосистема и формирующийся понятийно-терминологический аппарат	17
1.2. Украшения: типизированные стандарты и индивидуальные интерпретации (по «Теории музыки» Адольфа Данхаузера)	31
Глава 2. Украшения в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории XIX века: содержание перечней, попытки классификаций	41
2.1. Парижская вокальная школа и труды ее представителей	41
2.2. Украшения в вокальных трактатах Бернардо Менгоцци и Алексиса де Гародэ: содержание перечней	62
2.2.1. Украшения в коллективном «Метод пения» Парижской консерватории Бернардо Менгоцци	62
2.2.2. Украшения в вокальных руководствах Алексиса де Гародэ....	78
Глава 3. «Запутанные» теории украшений: исполнительская практика	96
3.1. Апподжиатура, аккачиатура/ аччаккатура.....	96
3.2. Звуки пиккитати в фокусе французских трактатов	105
3.3. Практические наставления начинающим певцам	114
Глава 4. Украшения в трудах русских вокальных педагогов XIX века	123
4.1. Орнаментика в трудах русских иностранцев: учение Генриэтты Ниссен-Саломан в практике Петербургской консерватории.....	123
4.2. Украшения в пении в трудах российских педагогов второй половины XIX века.....	133
4.3. Украшения в «Теории постановки голоса» Станислава Сонки: вектор трансформации.....	145
Заключение	159
Список литературы	164
Приложения	191
Приложение 1. Гародэ А. Вокализ-этюд №15 из трактата «Метод пения, составленный специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащий предписания искусства пения»	191
Приложение 2. Гародэ А. Упражнения на ферматы или каденции в разных жанрах из «Полного метода пения, или практической теории	

этого искусства [в 3 частях]»	193
Приложение 3. Гародэ А. «Метод пения, составленный специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащий предписания искусства пения»	196
Приложение 4. Чинти-Даморо Л. Ферматы из романса Матильды (II акт, «Вильгельм Телль» Дж. Россини) из труда «Новый метод пения для молодых певиц».....	197
Приложение 5. Чинти-Даморо Л. Таблица апподжиатур, группетто и фиоритур из трактата «Новый метод пения для молодых певиц»	199
Приложение 6. Крешентини Дж. «Краткий метод пения»	200

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В художественном пространстве новейшего времени все бóльшее внимание уделяют вокальному наследию прошлого, способствующему расширению представлений о музыкальных практиках минувших эпох, освоению их исполнительского репертуара, техник работы над ним. Важную роль в этом процессе занимает знакомство с эстетическими нормами ушедших времен, историческими формами бытования вокальной музыки, особенностями национальных исполнительских школ, а также изучение транскультурных проблем взаимодействия и взаимовлияний, сложившихся взглядов на развитие исполнительских традиций с трансляцией их опыта. Знакомство с трудами старых мастеров помогает найти ключ к пониманию особенностей бытующих ранее стилей, актуализировать уникальные для своего времени материалы, наконец, выявить доминирующие в художественной традиции культурные коды, которые, являясь изменчивыми во времени, дают сегодня возможность прирастить знание об истории и теории вокального исполнительства. Они также наглядно демонстрируют, как понималось искусство пения в тот период.

Трактаты вокальных педагогов XIX столетия, представителей первых консерваторий, учрежденных за пределами Италии, а именно Парижской и русских консерваторий, в подобном изучении не исключение. Это ценнейшие документы, свидетельства интеллектуальной и педагогической работы мастеров, которые открывают мир актуальных для того времени проблем постановки голоса, помогают анализировать и подробно описывать специфические методы и приемы вокализации, используемые в практике педагогов, тем самым способствуют осознанию процесса становления традиции той или иной национальной певческой школы в динамике ее развития. Они же выявляют вклад педагогов в формирование общих образовательных

ориентиров и норм в деле подготовки певца, помогают обозначить степень включения в новые методики базовых принципов итальянского *bel canto*.

Заметим, что важным и обязательным разделом в трактатах XIX столетия был раздел, посвященный работе над украшениями в пении. Он входил в структуру всех «методов», «руководств» и «школ», написанных для обучения певческому искусству. Данный раздел являлся одним из важных репрезентантов теоретико-практических проблем своего времени, поскольку особенно чутко отражал все изменения, которые вводились в вокальную практику вместе с ее погружением в сферу мелодраматического искусства, о котором писал в своем трактате «Эстетика пения и мелодраматического искусства» (*Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, 1885) профессор Парижской консерватории Энрико Делле Седие.

Известно, что в опере, одном из главных жанров эпохи Барокко, украшения были неотъемлемой частью музыкального языка, они же служили основой в становлении профессионала-виртуоза в совершенстве владеющего техническими приемами исполнения. Орнаментика была не только средством выражения. Она была значимой частью музыкального мастерства. «Исполнители арий, украшая их различными мелизмами и вариациями, должны были поддерживать плавность звучания. Фразы следовало четко выделять с помощью акцентов, артикуляции, динамики и дикции. Ожидалось, что виртуозные пассажи будут исполняться без потери резонанса, при этом от певца требовался полный контроль над дыханием и чистое произношение гласных» [249, с.16].

В меняющемся художественном пространстве XIX века украшения, как существенные элементы исполнительского стиля своего времени, продолжали сохранять важность, причем гораздо бóльшую, чем принято считать сегодня. Являя собой разные индивидуальные модификации, трансформируемые в системные представления об их трактовке и графике, двигаясь от спонтанных форм выражения к преднамеренным, они к концу XIX века стали обретать некоторую упорядоченность в теории, правда, с утратой

их прежних форм бытования в исполнительской практике. Потребность минимизировать пробелы в теоретико-практических знаниях об орнаментике, о методах работы с украшениями в трудах педагогов Парижской консерватории, открытой в 1795 году, и практикующих русских преподавателей пения (доконсерваторского¹ и консерваторского времени) сообщает *актуальность теме диссертации*. Специальное контекстное изучение состояния теории украшений, пластично меняющейся в течение весьма изменчивого в художественном плане XIX века, ее терминологии и содержательных характеристик элементов декорирования, основанное на вокально-теоретических трактатах, не проводилось ни в России, ни в Европе.

В реалиях нашего времени, когда вокально-техническое оснащение певца является важным аспектом его профессионального становления и показателем готовности работы с любым репертуаром, данная тема также приобретает особую значимость. Именно поэтому сегодня актуальными стали образовательные программы, сознательно нацеленные на подготовку вокалистов, владеющих старинными техниками, например, итальянские программы «Canto rinascimentale e barocco», направленные на изучение вокального репертуара XV–XVIII столетий. Не секрет, что исполнение вокальной музыки этого времени требует от певца особой техники вокализации, с умением «правильно атаковать звук, незаметно переходить из одного регистра в другой, делать портамента, выполнять все украшения с грацией, легкостью и точностью, музыкально фразировать» [97, с. 28], как об этом писали создатели «Метода пения» Парижской консерватории. Поэтому для того, чтобы с изяществом выполнять украшения, авторы трактатов XIX века стремились, насколько это было возможно, адаптировать старую практику работы над орнаментикой к художественной реальности своего времени. Их эмпирический опыт в отечественном музыкознании до сих пор не систематизирован. Терминологический словарь украшений также нуждается в кор-

¹ Известно, что первые русские консерватории были открыты во второй половине XIX века: Санкт-Петербургская консерватория (1862), Московская консерватория (1866).

ректировке и уточнениях, поскольку в российском теоретическом знании нет унифицированных справочных материалов, раскрывающих весьма гибкие для всего XIX века характеристики видов украшений, применяемых к ним терминов и стандартов их расшифровки. При отсутствии специальных теоретических или методических работ, подробно описывающих историю формирования системы украшений в европейских и русских вокальных трактатах, технику исполнения украшений, а также изучающих пути адаптации европейского знания в российской вокальной практике, предпринятое исследование представляется вполне своевременным. Специальный анализ техники работы над украшениями в руководствах XIX века способен восполнить обозначенный пробел в знании и, сфокусировав внимание на теоретико-практических вопросах унификации в расшифровках элементов орнаментики, графики, терминологии, позволит скорректировать имеющуюся картину истории развития вокального исполнительства и педагогики в этой части. Кроме того, вводимая в предметное поле истории и теории вокального искусства новая информация открывает путь к укреплению междисциплинарных связей внутри дисциплин «История вокального искусства», «История вокального исполнительства» и «История вокальной педагогики».

Степень разработанности научной проблемы. В отечественной музыкальной науке орнаментика в трудах вокальных педагогов Парижской консерватории и практикующих русских преподавателей пения доконсерваторского и консерваторского периодов XIX столетия до сих пор не получила системной комплексной оценки. Ее критическое осмысление, вписанное в общую историю развития орнаментики, в историю певческого искусства и педагогики нуждается в контекстном исследовании, укреплённом знанием теоретико-практических первоисточников, необходимостью их включения в пространство отечественного музыкознания. Анализ специальной научной литературы в части изучения перечней украшений и их графики, особенностей воспроизведения, терминологии, транснационального взаимодействия итальянской, французской и русской вокальных школ, вопросов преем-

ственности показал, что научно-теоретическая сторона освоения орнаментики XIX века в отечественной науке имеет весьма ограниченное освещение.

Важной вехой в познании французской музыкальной орнаментики в России стал выход в 1945 году докторской диссертации А. Н. Юровского [167], которая обращена к анализу эволюции украшений в инструментальной музыке французских композиторов XVII–XVIII столетий. Рассматривая специфические условия этой национальной школы, автор концентрирует внимание на практике орнаментики в лютневой и клавесинной музыке. Косвенно он касается стиля сольного пения, говоря, что он «вряд ли много отличается от итальянской манеры "gorgia"» [167, с. 10], и, продолжая далее, что «уже в эпоху увлечения "gorgia" и "colores" диминуции, появляются выразительные портаментные украшения *accenti*» [167, с. 162]. Однако его туманные прорисовки не способствуют пониманию особенностей французской вокальной орнаментики и сверх подобных замечаний он не продвигается.

Е. В. Круглова, автор недавнего диссертационного исследования «Орнаментика в вокальной музыке итальянского барокко: теория, композиция и исполнительская практика» [64], фокусирует свое внимание на формировании комплексного представления о бытовании феномена в певческой традиции XVI–XVIII веков. В центре ее изучения итальянская школа, тогда как вокальные трактаты французских и русских вокальных педагогов, раскрывающие на основе аутентичных источников того времени как практику украшательства в XIX столетии, так и основные виды, и перечни орнаментики, не входят в круг интересов автора. Появление публикаций Д. А. Асташева [4], Ю. Н. Политанской [104], И. А. Хрулевой [148], посвященных украшениям в трактатах XIX столетия, вместе с диссертацией и публикациями Е. В. Кругловой можно отнести к новому периоду в изучении старинной орнаментики в отечественной науке. Полученное знание существенно дополняет прежние представления об эволюции орнаментики и способно

внести коррективы не только в устоявшиеся взгляды на украшения в истории теории музыки, но и в используемые сегодня в образовательном процессе разделы о «Мелизмах» в учебниках по «Элементарной теории музыки»². Оно, безусловно, имеет практическую ценность при создании методических разработок, подобных пособию Г. И. Кулик [68], адресованному в помощь преподавателям музыки и концертмейстерам и, по сути своей, являющимся лишь кратким конспектом фундаментальной работы Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музыке» [12], переведенной на русский язык. Однако в таких методических разработках дополнительно следует учитывать замечания к данному труду, высказанные Хуго Ляйхтентриттом в специальной публикации «Учение об украшениях (Обсуждение книг Х. Голдшмидта и Ад. Бейшлага)»³. Тогда методические материалы достигнут более прочной взвешенной основы.

Сегодня в распоряжении науки об украшениях имеются также непереведенные в России труды Хуго Голдшмидта «Учение о вокальной орнаментике» (*Die Lehre von der vokalen Ornamentik*) [227], Ханса-Петера Шмитца «Искусство орнаментики в XVIII веке: инструментальное и вокальное» (*Die Kunst der Verzierung im 18 Jahrhundert: Instrumentale und vokale*) [248], Генриха Шенкера «Введение в орнаментику» (*Ein Beitrag zur Ornamentik*) [247], Эдварда Даннрейтера «Музыкальная орнаментика» (*Musical ornamentation*) [196]. Однако в них отсутствует намеренное изучение орнаментики в трудах вокальных педагогов XIX столетия — «золотого века оперы», когда орнаментика, ее транснациональные преемственные связи, особенности

² В перечне рекомендованных учебников назовем: Алексеев Б. К., Мясоедов А. Н. Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 1986. – 240 с.; Пузыревский А. И. Учебник элементарной теории музыки. 6-е изд., стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. – 184 с.; Русяева И. А. Справочник по элементарной теории музыки. Учебное пособие. 3-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. – 96 с.; Способин И. В. Элементарная теория музыки: учебник; под научной редакцией Е. М. Двоскиной. – 10-е изд., испр. и доп. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. – 224 с.

³ Leichtentritt H. Zur Verzierungslehre (Besprechung der Bücher H. Goldschmidt's und Ad. Beyschlag's // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 1909. – Vol. 10. – № 4. – S.613-633.

складывающейся терминосистемы обретали свое место и статус в общей теории вокального исполнительства. А значит, они не дают развернутого понимания сути самого процесса формирования в певческой традиции национальных вокальных школ XIX столетия знаний об украшениях.

Совершенно очевидно, что обозначенная к сегодняшнему моменту ситуация не способствует становлению исторически обоснованного обобщенного представления о вкладе и значимости теоретико-практических трудов вокальных педагогов школы Парижской консерватории и практикующих русских преподавателей пения в дело адаптации старых (барочных) форм орнаментики к реалиям новой классико-романтической художественной практики. Между тем, систематизация этих представлений для истории становления как национальных европейских, так и русской вокальных школ необходима. Ведь орнаментика как составная часть музыкального стиля, как фиксируемая импровизация, помогает не только освоению этого стиля, но и раскрывает динамику процесса адаптации и корреляции старого и нового.

Объектом данного исследования служат труды представителей вокальной школы Парижской консерватории и русских педагогов XIX века.

Предметом исследования – перечни украшений и преемственные связи теоретико-практических описаний украшений в пении и методов педагогической работы над ними.

Цель работы – систематизировать знание, содержащееся в руководствах вокальных педагогов XIX века, о работе над украшениями в пении, определив роль последних в становлении исполнительской техники, тем самым расширив общее представление об орнаментике данного столетия как одном из ключевых разделов теории исполнительства.

Задачи работы:

- изучить вокальные трактаты преподавателей Парижской консерватории и русских педагогов доконсерваторского и консерваторского периодов, рассмотрев культурно-исторический контекст, в котором они были созданы;

- выделить основные виды и перечни украшений на основе анализа аутентичных источников XIX века, раскрыть видовое содержание понятий украшений и уточнить вопросы терминологии с учетом современных исследований;

- на основе применения принципов общего и особенного описать методы работы над украшениями представителями вокальной школы Парижской консерватории и русскими педагогами XIX века;

- раскрыть суть процесса адаптации старой орнаментики к новым условиям художественной практики XIX столетия и проследить тенденцию сохранения старой практики, внося корректуру в существующие на русском языке сведения об орнаментике;

- определить степень влияния вокальной школы Парижской консерватории на становление педагогических ориентиров русской вокальной школы;

- ввести в научный обиход ранее неизвестные архивные материалы, позволяющие сформировать целостный взгляд на процесс выстраивания теории орнаментики XIX века, переданной в вокальных трактатах представителей вокальной школы Парижской консерватории и русских педагогов.

Методология и методы исследования определены спецификой научной проблематики, опираются на комплексный источниковедческий подход и позволяют включить индивидуальную практику украшений, описанную в трудах представителей вокальной школы Парижской консерватории и русских педагогов XIX века в общий процесс адаптации и развития учения старых мастеров *bel canto* к новой исполнительской и педагогической реальности. Ведущее значение в работе имеет исторический метод, примененный на диахроническом и синхроническом уровнях. Он необходим был для изучения процесса становления и развития теории и практики орнаментики в XIX столетии. Метод исторической реконструкции позволил углубленно исследовать эпоху, ее вокальные трактаты, и воссоздать целостную картину формирования знания об орнаментике в теоретическом и прак-

тическом измерениях. Междисциплинарный характер диссертации определил необходимость обращения к некоторым данным из области общей истории, языкознания, теории формирования терминосистем, связанной с их анализом.

Материалом исследования послужили три группы источников:

- аутентичные трактаты вокальных педагогов Парижской консерватории и русских педагогов, среди авторов которых Бернардо Менгоцци, Огюст Андрад, Алексис де Гародэ, Лаура Чинти-Даморо, Мануэль Гарсиа (сын), Энрико Делле Седие, Генриэтта Ниссен-Саломан, Александр Варламов, Станислав Сонки;
- справочно-библиографические издания XIX века, среди которых: Fétis François-Joseph «Biographie universelle des musiciens», «Biographical and Historical Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time», Brossard S. «Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, & françois les plus usitez», «Dizionario biografico: dei più celebri poéti ed artisti melodrammatici, tragicie comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresario: ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860», Gabet Charles «Dictionnaire des artistes de l'Ecole francaise, au XIX-e siecle: peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale», «Allgemeine Deutsche Biographie»;
- нотные сборники старых мастеров: Anglebert Jean-Henri «Pieces de clavecin composées par J. Henry d'Anglebert», Champion de Chambonnières Jacques «Les pieces de clavessin de Monsieur de Chambonnières», Crescentini G. «Vingt-cinq nouvelles vocalises ou études de l'art du chant... arrangées avec accompagnement de piano par A. de Garaudé».

Научная новизна состоит в том, что в настоящем исследовании впервые на основе аутентичных певческих руководств педагогов вокальной школы Парижской консерватории и практикующих русских преподавателей

пения (доконсерваторского времени и времени первых русских консерваторий):

- детально раскрыта суть процесса адаптации старой барочной орнаментики к новым условиям художественной практики XIX века;
- с учетом изучения источников XIX века и современных исследований дан подробный анализ видов и перечней украшений; он позволяет вписать индивидуальную практику педагогов в историческую канву адаптации знания старых мастеров к новой реальности;
- определена связь между практико-теоретическими установками о содержании и методах работы с украшениями педагогов Парижской школы с учениями русских педагогов XIX века;
- выявлены бытующие в отечественной научной литературе неточности в отношении истории развития теории украшений, их перечней, графики, расшифровок и условий применения в вокальном искусстве; внесена необходимая корректура, без которой адекватная оценка истории трансформации знания об орнаментике в вокальной педагогике XIX века невозможна;
- представлены ранее неизвестные в отечественном музыковедении факты о моделях классификации украшений по Огюсту Андраду, Алексису де Гародэ; введены в обиход российской музыкальной науки имена и трактаты, которые ранее в русскоязычной специальной литературе не фигурировали;
- включены в рассмотрение графика и термины, используемые в вокальных трактатах тогда, но сегодня затерявшиеся во времени. Однако они необходимы для аутентичной трактовки орнаментики в певческих сборниках вокализов и упражнений XIX века.

Теоретическая значимость проведенного исследования состоит в том, что полученные в ходе научной работы аналитические материалы и выводы вносят существенный вклад в изучение украшений XIX века, расширяют имеющиеся представления о них, вписывают полученное знание в

общую цепь историко-культурного развития европейской и русской вокальной школы. Выработанные методы и подходы могут быть применены в типологически сходных исследованиях, в корректировке и дополнении имеющихся в музыковедении представлений об орнаментике в трудах вокальных педагогов XIX века. Полученные результаты уточняют и обновляют научные знания: о процессе становления учения об украшениях, адаптированного к певческой практике постбарочной эпохи; о перечнях украшений, их классификациях в трудах вокальных педагогов; о заимствованиях и влияниях европейской теории и практики украшений на труды педагогов русской школы; об особенностях русско-европейского диалога.

Практическая значимость работы видится в возможности ее использования в дальнейшем изучении орнаментики в трудах педагогов иных вокальных школ, раскрывающих опыт систематизации, графического обозначения и возможных транскультурных контактов в формировании своего учения. Материал диссертации может быть полезен в разработке специальных вузовских курсов по истории вокального исполнительства, истории вокальной педагогики, методике преподавания профессиональных дисциплин и рекомендован студентам, ассистентам-стажерам, аспирантам, преподавателям и исполнителям. Помимо изложенных вокально-теоретических и исполнительских методов работы над орнаментикой, приведенные упражнения, вокализы и каденции на фермате, могут способствовать интересу к их применению в современной практике певцов и педагогов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Теория и практика украшений, описанная в вокальных руководствах преподавателей Парижской консерватории и практикующих русских педагогов (доконсерваторского периода и времени первых русских консерваторий), раскрывает динамику процесса адаптации знания старых итальянских мастеров к художественным реалиям XIX столетия.
2. Специальное изучение вокальных трактатов XIX века обогащает существующую теорию орнаментики выявлением конкретных примеров

индивидуальной педагогической работы, движущейся в направлении от практики спонтанных форм «украшательства по вкусу» к опыту создания и использования преднамеренных орнаментов.

3. Полилингвизм терминологии, неоднородность перечней украшений, «запутанность» их трактовок и обозначений обусловлены миграционными процессами, изменчивостью художественной практики XIX столетия, стремлением французских и русских педагогов адаптировать итальянское знание к нуждам формирующихся национальных певческих школ.

4. Индивидуальный эмпирический опыт певцов-педагогов раскрывает многообразие методов и приемов их работы над орнаментикой, репрезентируя общее состояние теории, в которой сосуществовали «расширенный» и «усеченный» перечни украшений.

5. Реконструкция процесса формирования знания об украшениях в XIX веке позволяет в конкретике индивидуального опыта педагогов представить сложность интеллектуальной работы, выявить ее содержание, предметность и наличие транснациональных влияний.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обеспечена обращением к отечественным и зарубежным трудам, посвященным истории вокального искусства и педагогики, в том числе новейшим, а также к аутентичным источникам XIX века, трактатам, справочным изданиям и энциклопедиям. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова. Промежуточные результаты исследования представлены в 5 статьях (3 из которых – в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ для публикации научных результатов исследований).

Материалы диссертации были представлены в виде научных докладов на Международной научно-практической конференции «Виктор Сергеевич Попов: дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель» (Академия хорового искусства имени В. С. Попова. Москва, 27.11.2024); на VI Международной научной конференции «Современное и традиционное в музыкаль-

ном творчестве», организованной Музыкальной академией Университета Восточного Сараево (Босния и Герцеговина. Восточное Сараево, 10-12.12.2024); на Международной научно-практической конференции студентов, ассистентов-стажеров, аспирантов и молодых ученых «Музыкальная наука в XXI веке: теория и практика» (Академия хорового искусства имени В. С. Попова. Москва, 21.01.2026).

Отдельные материалы исследования автор апробировал в читаемом для аспирантов Академии хорового искусства имени В. С. Попова курсе «Модели теоретического описания орнаментики», а также в рамках своей педагогической работы со студентами в классе сольного пения данной Академии.

Структура диссертации определена целью и задачами исследования: она включает введение, четыре главы, разделенные на параграфы, заключение, список литературы (259 наименований) и шесть приложений, содержащих нотные примеры, раскрывающие практику отработки трели и импровизаций на ферматах или в каденциях в разных жанрах.

ГЛАВА 1.

УКРАШЕНИЯ В ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ ПАРИЖСКИХ ПЕДАГОГОВ XIX ВЕКА

1.1. Украшения в истории европейской теории музыки XIX века: терминосистема и формирующийся понятийно-терминологический аппарат

Историю украшений (ит. *Abbellimenti*; фр. *Agréments*; нем. *Verzierung/Manieren*; англ. *Graces*) в пении традиционно ведут от средневекового опыта сакральной глорификации, который в эпоху свободной вокальной импровизации сводился к дроблению бóльшей длительности на мелкие с целью придания выразительности, изысканности и красок мелодическому рисунку хорала. Здесь вокальное и инструментальное начало соприкасались. Причем инструменталисты стремились подражать голосу. Сохранилось множество свидетельств наличия украшений в средневековой вокальной музыке (церковной и светской). В нотации имелись даже особые виды графем, входящих в группу орнаментальных невм-украшений, среди которых были квилisma, орискус, прессус (лат. *quilisma*, *oriscus*, *pressus*). Они до сих пор являются предметом научной полемики, связанной с их интерпретацией. В труде Эдварда Даннрейтера, автора одного из первых системных трудов по орнаментике имеется следующее упоминание: «В светских песнях украшения проявлялись как короткие дополнения к мелодии — небольшие трели, ударения, изгибы голоса и тому подобное. В начале шестнадцатого века они стали часто встречаться и в инструментальной музыке. Дудочники и виолисты, лютнисты, органисты и исполнители на клавишных инструментах (чембало, спинете, клавесине) — все они широко использовали их» [195, с.VIII].

Различные формы украшений, обозначаемые специальными стенографическими знаками, либо мелкими нотами и исполняемые по правилам конкретной национальной исполнительской школы изобретались далее во все последующие времена. Многие из этих украшений оставались внутри традиции школы, некоторые пересекали ее границы, становясь универсальными, а иные вовсе выходили из употребления.

Сегодня, вопреки тому, что музыковедение подчеркивает: колоратуры в пении «генетически восходят к юбилеям церковной музыки. И первичной их целью был не только показ певческого искусства, но прежде всего барочное стремление запечатлеть движущийся аффект, вызывающий разрастание формы, вбирающей дыхание Вечности» [49, с. 292], вопрос об истории формирования понятийно-терминологического аппарата украшений, описывающего термины и их содержание открыт. Он представляет безусловный интерес не только для понимания процессов формирования знания, осмысления национальной специфики исполнительских традиций, их художественных канонов, транскультурного взаимодействия, но и для раскрытия содержания русскоязычной теоретической терминологии, отражающей историю европейской орнаментики. Ведь, по сути своей, ее современный понятийный словарь был сформирован в учебных руководствах XIX века. Это значит, что предпринятое изучение позволяет лучше понять механизмы терминообразования, а также связанные с ними тонкости работы музыкально-теоретического мышления.

Действительно, космологичная природа опыта глорификации изначально увязывалась с реальностью Богообщения и передавала высшую радость души. Особый статус григорианского хора, колыбели академической музыки, являл уникальные образцы этого ликования. В нем хранились рудименты сакрального опыта, в котором техническая сторона вокализации, певческое мастерство были неотъемлемой частью хвалы Создателю. По всей видимости, этот опыт стал основой украшательства в художественной

практике разных эпох, позволяя решать уже вне храма определенные музыкальные задачи.

Известно, что расцвет искусства орнаментики пришелся на периоды позднего Возрождения и Барокко. И далее от старой диминуции и манер в XVI – XVII веках, используемых сообразно воплощаемым «аффектам», этот опыт начал дрейф в сторону создания устойчивых стереотипов орнаментики, которые стали закрепляться в многочисленных специальных разделах теоретико-практических и методических руководств, призванных регламентировать и совершенствовать исполнительскую практику.

В недавнем исследовании Е. В. Кругловой приведены три основных этапа в развитии вокальных украшений в итальянской музыке эпохи барокко:

- «первая половина XVII века: ориентация на традиционную модель ораторского мастерства, когда различные мелодические фигурации вводились согласно риторическим приемам для акцентировки деталей поэтического текста;

- вторая половина XVII века: ослабление риторических импульсов и усиление выразительной функции мелизматических украшений, что отразилось на специфике вокализации; возникновение феномена вокальной виртуозности, обладающей самостоятельным художественным значением, не зависящим от риторических приемов;

- первая половина XVIII века: орнаментация становится ключевым компонентом вокального стиля, ее главная задача – усиление выразительности в репрезентации аффекта; виртуозное мелодическое колорирование предполагало, как нотированные композитором колоратуры, так и добавленные певцом. Мастерство в создании импровизированных украшений стало неотъемлемым качеством искусства певца-виртуоза» [64, с. 341]. Ориентируясь на них, можно понять общий вектор развития явления орнаментики и продолжить его изучение в части адаптации к реальности последующих эпох. Обратимся к конкретизации исторических точек роста в жизни

практики вокального украшения. Они помогут рельефно воспроизвести содержание общей динамики процесса развития.

Одним из наиболее значимых теоретиков позднего Возрождения, написавших руководство к тому, как следует вставлять орнаменты в уже существующие полифонические хоры был Лодовико Дзаккони (Lodovico Zacconi, 1555 – 1627 гг.), монах ордена Святого Августина. В своем труде «Практика музыки»⁴ (*Prattica di musica* 1592 г.) он, согласно исследованию А. Бейшлага, написал: «Музыка <...> благодаря мелизмам или свободным грациозным украшениям певцов постоянно становится все прекраснее <...>. Люди, обладающие техникой и способностью исполнять это многообразие звуков в правильном ритме и, в то же время, с необходимой скоростью, придавали и до сих пор сообщают нашим напевам такую привлекательность, что другое исполнение теперь уже не удовлетворяет слушателей и низко ценится певцами» [12, с. 25]. Здесь же Дзаккони замечал: «манеру пения с украшениями обычно в народе называют горджа (*gorgia* – горловая трель – ит.), и она представляет собой не что иное, как нагромождение и сосредоточение восьмых и шестнадцатых, объединенных в одной доле такта; она отличается тем, что вследствие скорости исполнения такого количества звуков ее значительно легче выучить на слух, чем по нотам, потому что в выписанных примерах невозможно точно отразить ритм свободного исполнения» [12, с. 25]. Маэстро продолжал далее: «Тот, кто хочет усвоить горджу, должен стремиться к тому, чтобы исполнить ее как можно лучше или же совсем от нее отказаться, если он не в состоянии выполнить ее как следует; ибо каждая маленькая ошибка или недостаток портит то, что само по себе прекрасно, и горджа, вместо того чтобы нравиться и доставлять насла-

⁴ Полное название трактата «Практика музыки, полезная и необходимая как композитору для правильного сочинения своих мелодий, так и певцу для уверенности во всех музыкальных аспектах: разделена на четыре книги. В них рассматриваются обычные мелодии, времена и пролации, пропорции, тональности и соответствие всех музыкальных инструментов» (*Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolarmente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili: divisa in quattro libri; Ne i quali si tratta delle cantilene ordinarie, de tempi de prolationi, de proportioni, de tuoni, et della convenienza de tutti gli istrumenti musicali*).

ждение, надоедает, вызывает скуку, отвращение и оскорбляет слух. Те же места, которые в особенной степени манят певца к введению фиоритур и пассажей, – это каденции» [12, с. 25]. Движимый большим желанием помочь певцам, Лодовико Дзаккони указывал: «я добавлю, что тремоло – то есть дрожание (*tremante*) голоса – является истинным путем к пассажам и мастерскому владению горджей. Ведь если что-то было подготовлено заранее, то оно дается с большей легкостью, чем то, что нужно начать с нуля. И прыгун прыгает лучше, если сначала разбежится. Это тремоло должно быть коротким и легким. Ибо, если оно будет чрезмерным или вымученным, оно станет утомительным и раздражающим. И оно таково, что, будучи однажды использованным, должно всегда применяться, чтобы стать привычкой» [177, с. 11–12].

Интересно, что кроме *gorgia* Лодовико Дзаккони среди украшений называл *rottura* (ит. – разрыв, деление в значении измельчения нот и длительностей) и *passagio* (ит. – пассаж). Относительно них он писал: «Если кто-то сумеет овладеть моими украшениями, орнаментами и пассажами, я хочу напомнить ему, что неразумно использовать их постоянно. <...> Следует чередовать простые украшения с более сложными, а для того, чтобы сделать другие прекрасными, предлагаются простые разделения (разрывы), поскольку существует подходящее время и место, где их можно применять и использовать по своему усмотрению» [177, с. 20]. Мастер наставлял: «Если кто-то освоит примеры и почувствует необходимость в еще бóльших делениях (разрывах), пусть заменит восьмые ноты на шестнадцатые и, таким образом, создавая новые примеры, получит больше пользы от своего возрожденного усердия» [177, с. 75]. В своей работе Лодовико Дзаккони привел 254 примера того, как можно украшать мелодии. Но любопытно другое, то, что в его примерах нет и намека на известные по «Новой музыке» (*Le nuove musiche*⁵; 1602) Джулио Каччини: трели (*trillo*), группето (*gruppo*),

⁵ Сборник монодий, 12 мадригалов, канцон и 10 арий в новом гомофонном стиле для сольного голоса и басса континуо. Сборник опубликован во Флоренции в 1602 году. В

tempo rubato⁶ [195, с. 35–36], которые показаны композитором в качестве примеров украшения канцон и арий в новом гомофонном стиле с участием сольного голоса и басса континуо. Чуть более столетия потребовалось для того, чтобы в вокальном трактате Франческо Този «Взгляды древних⁷ и современных певцов» (*Opinione de' cantori antichi e moderni*; 1723) появились *appoggiatura*, *trillo*, *mezzo-trillo*, *trillo-mordente*. Но ими не ограничивался перечень орнаментов. Начиная с середины XVIII века отбором и обозначением растущего множества украшений, мелизмов, диминуций и дивизий активно занимались авторы практических всех европейских теоретико-практических руководств. Среди них назовем труды, которые повлияли на формирование учений парижских педагогов:

- Джузеппе Тартини (*Giuseppe Tartini*; 1692–1770)⁸:
 - «Об украшениях в музыке, содержащих описание происхождения маленькой ноты...» (*Traité des agréments de la musique contenant l'origine de la petite note*; написан между 1752 и 1756),
 - «Правила для начинающих, кто хочет хорошо играть на скрипке...» (*Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino*; 1760);
- работы органиста Петри Иоганна-Самуила (*Petri Johann-Samuel*; 1738–1808):
 - «Руководство по практическому музицированию» (*Anleitung zur praktischen Musik*; 1767);

нем приводятся музыкальные примеры того, как определенный фрагмент может быть украшен несколькими различными способами в зависимости от того, какие именно эмоции хочет передать певец.

⁶ «В комментариях к цитатам из "Новой музыки" Каччини показано, что *tempo rubato*, вероятно, зародился в монодии (около 1600 года), когда дивизии и украшения в вокальной партии исполнялись ради выразительности, с определенными отклонениями от ровного движения баса [195, с. XIII].

⁷ Согласно исследованию Э. Даннрейтера под "древними" певцами Ф. Този подразумевал тех певцов, которые, как и он сам, были на пике своей карьеры примерно за тридцать или сорок лет до публикации его работы» [195, с. 123], то есть певцов воследних двух десятилетий XVII века. Под "современными" он понимал активных «певцов, выступавших тогда перед публикой» [195, с.123], то есть певцов, периода создания трактата.

⁸ Джузеппе Тартини (*Tartini Giuseppe*, 1692–1770 гг.) – итальянский скрипач, теоретик, педагог и композитор.

– «Наставление к игре на органе систематической и со вкусом» (*Anweisung zum regelmässigen und geschmackvollen Orgelspielen*"; 1802),

- созданный в самом начале XIX века «Компендиум» (*Compendio de musica, theórica, e prática*; 1806) португальского монаха-бенедиктинца Варела Домин-гуш де Сан Хоце (Varela, Domingos de São José; 1762–1834).

Украшениям в этих трудах отводились специальные разделы. Неудивительно, что XIX век плавно принял эту эстафету. Правда, ее движение по намеченной траектории проходило в условиях изменения художественной практики, трансформации музыкальных вкусов. Ситуация, когда исполнитель имел власть над композитором, а его первостепенными исполнительскими задачами были вкус и собственное суждение, постепенно уходила в прошлое. Ее изменение в сторону желания точно зафиксировать «намерения композитора» все увереннее ограничивало исполнителя. Однако певец, владевший старыми навыками, все еще продолжал оцениваться по техническому мастерству, по хорошему вкусу, умеренности и общему эстетическому подходу к музыке.

Согласно мнению Э. Даннрейтера, «большое количество и разнообразие украшений и условных дивизий, постоянно используемых итальянскими вокалистами и скрипачами, французскими и немецкими лютнистами, клави синистами и органистами XVI, XVII и первой половины XVIII веков, лишь поверхностно объясняется ссылкой на преобладающий вкус эпохи к пышности и придворной изысканности, или намеком на бедность звучания и другие предполагаемые недостатки модных инструментов – лютни и клави сина» [195, с. XII]. В действительности автор полагает, что специализация украшений «являлась неотъемлемой частью музыкальной речи – элементами стиля, имеющими общее происхождение. Объяснение их быстрого развития кроется в нашем инстинкте к разнообразию и в удовольствии, которое это разнообразие доставляет» [195, с. XII]. Изменение художественного стиля постепенно влекло за собой свертывание практики импровизации, ко-

торая некогда была универсальной. В новом стиле орнаментика становилась объектом кодификации.

В известном исследовании А. Бейшлага можно прочесть: «Если диминуция представляет итальянское искусство, то новая нотация оказывается делом рук французов. Их ясному, проницательному уму удалось проанализировать орнаменты и откристаллизовать их на письме в такие стереотипные формы, которые могли бы быть охарактеризованы как некая окостеневшая, "застывшая музыка"» [12, с. 67]. Неудивительно, что Франклин Тайлор, в своей статье «Украшения», увидевшей свет в самом конце XIX века подчеркнул роль французов следующими словами: «Правильное использование украшений во французской музыке, которые, по словам Руссо (Словарь музыки, 1768), были необходимы "чтобы немного скрыть пресность французского пения", преподавали в Париже специальные профессора «искусства пения» [255]. Благодаря им практика «украшательства» стала приобретать все более закрепленные письменные нормы. Причем эти нормы, в части графики, эталонов расшифровки, видов украшений, их места для использования в произведениях различных характеров и темпов, условий метроритма, разнящиеся в национальных традициях разных стран одновременно стали проявлять зависимость как итальянских, так и французских влияний. На это, в том числе, указывает применяемая терминология. Причем в вопросе "манер", согласно Э. Даннрейтеру, даже «К. Ф. Э. Бах следует по стопам французских мастеров, которых он хвалит за точность, изящество и хороший вкус» [195, с. XI].

В наше время актуальным остается вопрос: насколько прежняя практика применения диминуций и «аффектов» по вдохновению, которая была насыщена богатейшей художественной жизнью внутри разных национальных музыкальных культур с их специализированной разностью применения приемов вокального и инструментального орнаментирования, могла приобрести в XIX веке теоретическую осмысленность и упорядоченность, по крайней мере, в теоретико-практических трудах европейских и русских во-

кальных педагогов. В конкретном случае изучение украшений и теоретических представлений о них в трудах педагогов Парижской и первых русских консерваторий XIX века – это дань той старой певческой традиции, которая с течением времени в плане мироощущения и изменившихся смыслов музыки претерпела трансформации, но в плане обучения профессионализму сохранила свои позиции. Являясь базовой основой для формирования технических навыков исполнителя, она по сей день обеспечивает условия роста, расширяет границы осваиваемого репертуара, открывает многие возможности, связанные с филировкой, насыщенностью звучания, преодолением исполнительских трудностей, связанных, в том числе, с задачами виртуозного владения голосом.

Известно, что этимология понятия «украшения» (как вида действия) уводит к латинскому, итальянскому, греческому языкам. В семантическом поле русского понятия «украшения» уместаются различные иноязычные заимствованные слова, используемые для выражения нужного значения и объединяющие по сумме сходств различные языковые формы, такие как колорирование, мелизматику, орнаментику, фиоритуры. Их смысловые значения имеют один общий семантический признак, связанный с приданием звукам мелодии красивого вида, делающего последние более нарядными. Если вспомнить, что «понятие есть отражение определенной совокупности общих и существенных признаков предмета» [134, с.79], то в конкретном случае объединенные в большую группу приведенные обозначения фиксируют не только разность определений самого понятия, но и взаимосвязь этих определений, позволяющую оперировать ими на практике как взаимозаменяемыми синонимами.

В языкознании бытует мнение, что определений одного понятия может быть несколько и «чем шире объем понятия, тем уже его содержание» [134, с.79]. Существующие сегодня определения понятия «украшения» нуждаются в их исторически осмысленном, системном описании с тем, чтобы отразить то общее и устойчивое, что необходимо для их современного

использования в музыкальной педагогике и исполнительстве. Приведем основные определения «украшений», которые курсируют в специальной профессиональной музыкальной лексике:

«Колорирование» в справочной литературе описано как «практика украшения мелодии пассажами из мелких нот» [27, с. 423], как «виртуозные, технически трудные фигуры в вокальной музыке» [27, с. 423]. Этимологически оно восходит к латинскому глаголу *colorare* – окрашивать [72, с.208]. Его языковые формы встречаются в итальянском (*colorire, colorature* – окрашивать, окрашивание [50, с. 179] и немецком (*coloriren* – красить, раскрашивать) языках [90, с. 517], где они также обозначают явление украшательства мелодии. В «Музыкальной энциклопедии» имеется определение: «Сущность колорирования – в изменении напева, добавлении к его тонам многочисленных вспомогательных и проходящих звуков. Истоки колорирования в григорианском хорале, мелодике которого отличает варьирование тонов, окружающие ладовые опоры» [84, с. 261].

Мелизматика (от греч. μέλωμα – песня, мелодия) – «общее название мелодических украшений, обозначаемых специальными условными знаками или мелкими нотами» [27, с. 546]. В «Музыкальной энциклопедии» читаем: к мелизмам относят «различные виды колоратур, рулад и других вокальных украшений» [84, стб. 507]. Историю мелизматики также, как и колорирования ведут от средневековой сакральной практики, где группы из 5–6 или более нот, распеваемых на один слог, были характерны для градуала, тракта, респонсорий и аллилуй григорианского репертуара и амвросианского пения, для византийской церковной музыки» [83, с. 334]. Словарь Гроува приводит «основные разновидности мелизмов: аншлаг, апподжатура (длинный форшлаг), аччаккатура, короткий форшлаг, «дрожание» (бенбунг), группетто, кадент, мордент, нахшлаг, пральтриллер, тирата, трель, трилло, шлейфер, шпрингер» [27, с. 546]. Причем в их перечне он в одновременно дает эквиваленты транслитетированных терминов с итальянского, французского и немецкого языков. Между тем, закрепленные в разноязыч-

ных терминах виды мелизмов имеют определенное значение. Именно они конкретизируют понятие и дают некоторую точность видового понимания.

Орнаментика – (от лат. *ornare* – наряжать, украшать) в отечественных энциклопедиях и словарях трактуется как:

- «украшение мелодии звуками мелкой длительности» [27, с. 636];
- «звуки относительно мелкой длительности, украшающие основной мелодический рисунок» [84, стб. 105];
- «мелодические обороты из звуков относительно мелкой длительности, применяемые для украшения мелодии, усиления ее экспрессии, для демонстрации виртуозных возможностей исполнителя» [83, с. 402].

Словарь Гроува различает «два основных типа орнаментики - мелизмы, т.е. украшение отдельных тонов мелодии, и диминуция т.е. дробление длительностей, составляющих «остов» мелодии» [27, с. 636]. Любопытно что «Музыкальная энциклопедия», минуя типологию, называет не типы, а «формы свободной орнаментики», среди которых – «диминуция и колоратура» [84, стб. 105]. В ней читаем: «В истоках и эволюции орнаментика, и примыкающая к ней диминуция, связана с искусством импровизации» [84, стб. 105].

Приведенные примеры показывают расплывчатость значений употребляемых определений, которую лингвисты привычно наблюдают в периоды становления или переосмысления терминосистем. Отмечая дискуссионность проблемы определения смысловых границ и точек пересечения в содержании полей «понятие – термин – значение», они выделяют, например, ряд важных требований, которым должен соответствовать термин. Среди них «однозначность, точность, краткость, отсутствие эмоциональности и экспрессивности, мотивированность, системность» [71, с. 43]. Важно, что отсутствие единого мнения в части вопросов терминоведения, которые касаются унификации содержания употребляемых терминов и понятий не мешает использовать их на практике в случаях, когда они успешно обслуживают понятийные цели. В данном контексте вопрос с «украшениями» в

музыке не является исключением. Ведь в дополнение к уже названным иноязычным заимствованиям можно также добавить фиоритуры (от ит. *fiorire* – расцвечивать, украшать мелодию фиоритурами) [50, с.326], фигурации (от ит. *figurare* – украшать, расцвечивать) [50, с. 427], горгеджи (от ит. *gorgheggiare, gorgheggio* – горловая трель, колоратура [50, с. 371], которые тоже попадают в современное семантическое поле понятия «украшения». Все они являются заимствованными языковыми формами определения понятия и сегодня в профессиональной музыкальной лексике используются как синонимы.

Остроту к проблеме описания состояния терминосистемы, раскрывающей практику орнаментики, изложенную в трудах педагогов Парижской и русских консерваторий в XIX веке добавляет неустойчивость самой художественной практики данного столетия, а также наличие «расширенного» (с включением ритмики, темпа, артикуляции) и «усеченного» (в сравнении с «расширенным», сконцентрированным исключительно на расцвечивании отдельных нот) подходов к трактовке украшений. Бессмертные творения В. А. Моцарта и Дж. Россини, Дж. Мейербера и Дж. Верди, Дж. Пуччини и И. Штрауса (сына), М. Глинки, А. Бородина и М. Мусоргского, А. Рубинштейна и П. Чайковского – все это долгий XIX век, выступавший в истории музыки и музыкального театра в разных убранствах. Неудивительно, что использование украшений в стилистически разных текстах произведений приведенных композиторов никак не создает ощущения устойчивого единообразия, которое могло бы стать основой для своего и последующего столетий. Зато, корнями уходящие в XVIII век рассуждения вокальных педагогов и теоретиков парижской школы об украшениях, через их стремление сохранить учение старых мастеров *bel canto*, с одной стороны, и желание адаптировать его с минимальными потерями к новой художественной реальности, с другой, вполне объясняют отсутствие этого единообразия.

Особую важность в данном вопросе приобретает характеристика самого понятия «украшения» в практике XVIII века, которую дает Ханс Петер

Шмитц в известном труде «Искусство украшений в XVIII веке: инструментальное и вокальное» [248]. Здесь сказано: «понятие украшение (Verzierung) охватывает как ритмические особенности, так и некоторые изменения темпа, *piano* как динамического оттенка, а также различные виды артикуляции и, наконец, орнаментацию в нашем понимании, которую обычно называют «основными манерами» (–wesentliche Manieren”) и «особенными/случайными» (–Propretäten”) или «произвольными изменениями» (–willkürliche Veränderungen”)» [248, с. 13]⁹. В нашем изучении принципиально важно то, что понятие украшения, как следует из монографии уважаемого ученого, в теории XVIII столетия вбирало в себя не только изменение отдельных тонов мелодии, или дробление длительностей, как сегодня указывают энциклопедические справочники, **но и динамику, и различные способы артикуляции** (выделено мною, Д. Ч.). Это понимание служит важным основанием для специального анализа трактовок украшений, их перечней и объема понятий в трудах вокальных педагогов весьма продуктивного на оперные шедевры XIX столетия. Именно оно позволяет в деталях наблюдать процесс перестройки старого учения об орнаментике, сопряженного с практикой итальянских мастеров, а также с формированием нового учения времени, когда «барочное упование индивидуальным и аристократическая уверенность в изначальном неравенстве, – по выражению Ханса Петера Шмитца, – были положены в гроб вместе с поколением 1789 года» [248, с. 12].

⁹ В методическом пособии Г. И. Кулик данное положение Ханса Шмитца в части классификации украшений, без отсылок на его работу переведена так: различали –значительные” (–wesentliche”), которые изображаются или могут быть изображены посредством специальных значков и –произвольные” (–willkürliche»), то есть свободно импровизационные манеры [68, с. 6]. Любопытно, что ни тот, ни другой автор не называют имя автора, который изначальное предложил эту классификацию, а именно имя выпускника Парижской консерватории, певца и композитора Огюста Андрада [176, с.17], у которого даны два класса украшений: 1 – базовые или основные (нем. wesentliche), 2 – случайные (нем. zufällige) или произвольные. Интересно, что в работе Иоанна Йохима Кванца (Johann Joachim Quantz; 1697 – 1773) «Опыт создания инструкции для обучения игре на поперечной флейте» (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; 1752) также имеется упоминание о «wesentliche Manieren» (с.77), что выстраивает единую линию заимствований.

Заметим, что сам процесс адаптации старого учения к новым условиям шел параллельно с формированием научно-теоретического знания, став зеркалом, в котором находили отражение искания педагогов, направленные на выработку системного знания об украшениях, их терминах, графике и расшифровках. В этом процессе индивидуализированный опыт педагогов Парижской консерватории, ориентированный на итальянскую практику, допускающий неоднозначность интерпретаций, как самого перечня украшений, так и их типов, и способов расшифровки стал нормой времени. Процесс переработки и актуализации старой терминосистемы указал перспективный путь для методической и педагогической работы. Осмысленная творчески в каждом последующем труде, начиная с появления коллективного «Метода пения» Парижской консерватории¹⁰ (1803/1804 г.) описательная часть теории украшений всякий раз пыталась улучшить текущее состояние практики обучения и всякий раз имела свои варианты ее изложения. Поэтому разговор о некоем типизированном стандарте или об устойчивости форм украшений в вокальных трактатах педагогов Парижской и русских консерваторий в XIX веке развенчивает многие современные иллюзии, но, несомненно, будет способствовать адекватному восприятию реально существующей практики.

¹⁰ В тексте настоящей работы приводится краткое название этого трактата, предложенное И. А. Хрулевой в выполненном ею переводе трактата на русский язык [97, с. 8]. Полное название трактата: «Метод пения Парижской консерватории, содержащий принципы пения и упражнения для голоса, сольфеджии, взятые из лучших произведений старинных и современных авторов, а также арии во всех темпах и различных характерах» (*Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes et des Airs dans tous les mouvemens et les Différens Caracteres; 1803/04 гг.*).

1.2. Украшения: типизированные стандарты и индивидуальные интерпретации (по «Теории музыки» Адольфа Данхаузера)

Современные терминоведение и терминография констатируют: лексика терминосистемы – это зеркало культуры, национального менталитета, состояния конкретной области профессионального знания. Известно, что формирование любой терминосистемы – это объективный процесс, который суммирует влияние многих факторов, среди которых исторические предпосылки, отражающие процесс накопления и осмысления знаний, наличие специальной лексики в сфере профессионального общения, устойчивость терминов одной области знания. Отмечая множественность терминосистем, их различия чаще всего наблюдают в специфике отношений, связывающих термины, как лексические единицы между собой, либо в применении надежных эквивалентов терминов в профессиональной лексике. В этом смысле изучение терминосистемы орнаментики, выявление ее типизированных стандартов и их терминов в трактатах педагогов Парижской консерватории XIX века помогает получить информацию не только о фактах существования соответствующей реальности, но и об истории развития певческого искусства, где транскультурные процессы влияли на полилингвизм терминосистемы. По поводу последней в публикации Ольги Бергер имеется разъяснение: «Считается, что при упорядочивании терминологии появляется терминосистема. Однако сложно определить меру упорядоченности некоей совокупности терминов, поэтому четко разделить, где проходит граница между терминологией и терминосистемой, очень трудно. Мы будем использовать термины терминология и терминосистема как синонимы для обособления специально упорядоченной (при помощи терминоведов) совокупности терминов будет использоваться терминосочетание упорядоченная

терминология»¹¹. Что касается настоящего исследования, то в нем представляется целесообразным говорить о терминосистеме как о совокупности терминов, обозначающих различные виды или элементы орнаментики, но вовсе не как об упорядоченной терминологии, поскольку ни типизированных стандартов перечней орнаментов, ни типизированных стандартов их расшифровок певческие руководства изучаемого XIX века не дают. Можно лишь в качестве системной дидактической основы опереться на учебник выпускника Парижской консерватории, а позднее ее профессора Адольфа Данхаузера (Adolphe-Léopold Danhauser, 1835 – 1896 гг.). Учебник носит название «Теория музыки» (Théorie de la Musique). Он издан в 1872 году и поныне считается авторитетным трудом. В нем имеется Глава с названием «Дополнение. Орнаменты–Сокращения» (Complément. Ornaments – Abréviations). В ней автор излагает перечень орнаментов, который состоит из **пяти элементов: appoggiature, gruppetto**¹², **trille, mordant, fioriture** [195, с. 108–115]. Если сравнить этот перечень украшений с перечнем итальянцев, приведенном в третьей главе диссертации Е. В. Кругловой «Орнаментика в вокальной музыке первой половины XVIII века, куда входят **трель, мордент, группетто, анподжиатура и Messa di voce** [64, с. 185–221], очевидными становятся совпадения. Причем устойчивость четырех из пяти элементов показывает, что в «Теории музыки» Данхаузера, ориентированной не только на певцов, но и на инструменталистов, основу составило учение итальянцев.

Правда, другое сравнение системы украшений из той же «Теории» с предшествующими ей описаниями украшений в вокальных трактатах педагогов Парижской консерватории, а также с последующими за ней руководствами педагогов той же консерватории, наглядно показывает неустойчивое состояние терминосистемы, которое проявляется внутри профессиональной лексики созданных этими певцами-педагогами руководств. Даже при нали-

¹¹ Berger, Olga. Синтаксические термины в русском и чешском языках: сопоставительный аспект (на материале выбранных терминов). Izdanije prvoje Brno: Masaryk University Press, 2021. – С. 40.

¹² Написание термина приводится по оригинальному тексту А. Данхаузера [194, с. 110]

чии некоторой упорядоченности в теории, в их практических описаниях украшений имеются существенные разночтения, как в перечнях элементов «декора», так и в их расшифровках.

Чтобы раскрыть украшения, используемые в произведениях и знаки сокращенного письма, которые, по замечанию Данхаузера, применимы «особенно в инструментальной музыке» [194, с. 108], автор «Теории» последовательно раскрывает все пять элементов украшений (Ornemens). При этом он указывает, что украшения придают музыкальному произведению больше разнообразия и увеличивают его изящество и даже энергию. Используя французские эквиваленты термина, он говорит, что орнаменты, которые так же называются: *notes d'agrément* (украшения), *notes de goût* (музыкальные звуки по вкусу исполнителя) или *broderies* (декоративные расцвечивания) «пишутся маленькими нотами или обозначаются специальными знаками» [194, с. 108]. Здесь же Данхаузер пишет: украшения «располагаются до или после основных нот и никогда не учитываются в такте: их длительность определяется длительностью основной ноты, которая им предшествует, или длительностью ноты, которая следует за ними» [194, с. 108].

Первое место в его перечне украшений занимает апподжиатура (*L'appogiature*), заимствованный у итальянцев термин, который трактуется как нота, расположенная на одну ступень выше или ниже от основной ноты. Данхаузер пишет: «Длительность апподжиатуры зависит от характера пьесы, однако обычно она равна половине длительности основной ноты, к которой она относится. Длительность апподжиатуры может быть равна двум третям основной ноты, если последняя нота имеет точку» [194, с. 109]. Эта трактовка апподжиатуры полностью совпадает с трактовкой трактата итальянца Джузеппе Тартини¹³, существенно повлиявшего на парижские вокальный и скрипичный «Методы» [45, с. 91]. Известно, что трактат Дж. Тартини

¹³ Известного в России по сокращенному названию «Об украшениях в музыке» (*Des Agréments de la Musique*).

стал одним из первых теоретических источников конца XVIII века, в котором искусство орнамента достигло упорядочения и расцвета. Данный труд дал системное описание украшений своей эпохи и стал образцом для подобных попыток французов в XIX столетии. Интересно, что труд не был издан в Италии. Известно, что «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» [64, с. 192].

Среди видов апподжиатур «Теория» Данхаузера называет двойную апподжиатуру (*L'appogiature double*) и короткую апподжиатуру (*L'appogiature brève*), описание которых также совпадает с учением Тартини.

Вторым в перечне Данхаузера следует группетто (*grupetto*). По Данхаузеру группетто это «группа из трех или четырех нот, следующая за основной нотой или предшествующая ей» [194, с. 110]. Данное украшение записано маленькими нотами или обозначается специальными оборотными знаками: первый знак  указывает на восходящее движение группы нот, второй  на нисходящее. Знак, изображенный следующим образом  указывает на то, что украшение должно начинаться с верхней ноты, если знак расположен так  – группетто начинается с ноты, расположенной ниже. Автор пишет, в случае если: «знак ставится над нотой, то группетто состоит из трех нот; оно исполняется до основной ноты, а его длительность должна быть заимствована из нее» [194, с. 110]. Приведенные примеры показывают в верхней строке условия фиксации украшения, в нижней его исполнительскую расшифровку.

Пример 1. [194, с. 110]:



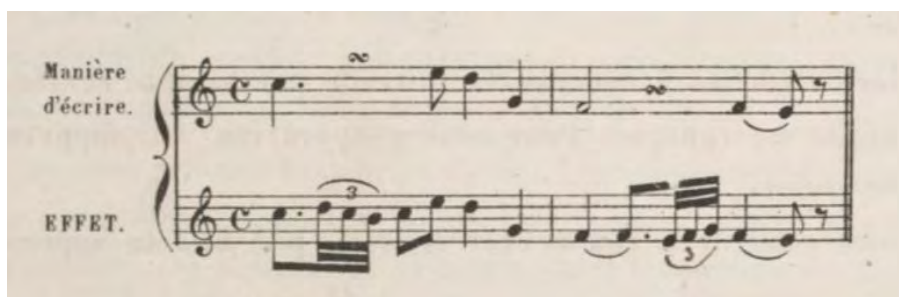
Далее Данхаузер замечает, что, если «знак ставится между двумя разными по высоте нотами, группетто исполняют перед второй нотой, а ее длительность должна быть заимствована из длительности первой (в таком случае она состоит из четырех нот)» [194, с. 111].

Пример 2. [194, с. 111]:



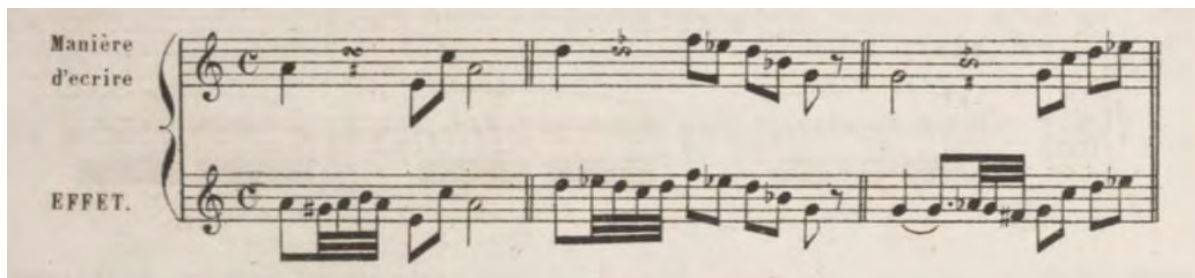
В том случае, если «группетто стоит после ноты с точкой или между двумя нотами одного и того же по высоте звука, его следует исполнять следующим образом»:

Пример 3. [194, с. 111]:



Тогда же, когда группетто стоит между нотами и имеет знаки альтерации, оно, – согласно теории А. Данхаузера, – может быть исполнено так:

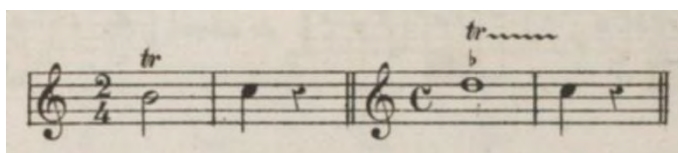
Пример 4. [194, с. 111]:



Кроме мелодических интерпретаций орнаментов, «Теория» А. Данхаузера обращает также внимание на метроритмические и темповые условия их реализации. Например, при подвижном темпе произведений автор рекомендует исполнять группетто быстро, польку оно способствует акцентированию ритма. В пьесах широкого характера группетто должно быть более сдержанным.

Самым устойчивым элементом терминосистемы украшений XIX века является трель. Труд Данхаузера традиционно обозначает ее как чередующиеся звуки. Данное определение теоретика вполне совпадает с трактовкой упомянутого трактата Тартини, где итальянский термин *trillo* рядоположен с французским термином *cadence* [253, с. 14]. По Данхаузеру «трель состоит из чередующегося и быстрого биения двух соседних нот; записанная нота всегда самая низкая <...> когда необходимо изменить верхнюю ноту трели, знак альтерации ставится под ее обозначением»:

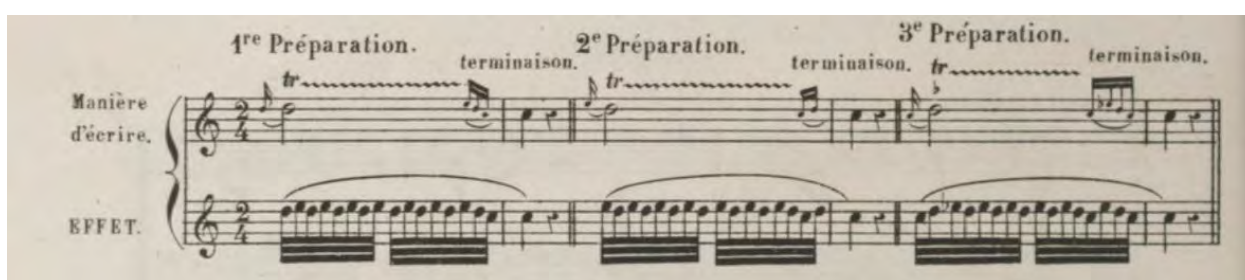
Пример 5. [194, с. 112]:



В структуре трели теоретик выявляет три части: подготовка (préparation), движение чередующихся звуков (battements) и завершение (terminaison).

А. Данхаузер дает три основных способа подготовки и завершения трели, подробно раскрывая условия, когда следует начинать трель с основного звука, когда начало трели следует исполнять с выше написанной ноты и когда трель следует начинать с ноты, написанной ниже:

Пример 6. [194, с. 112]:



В «Теории» Адольфа Данхаузера для трели прописаны следующие правила:

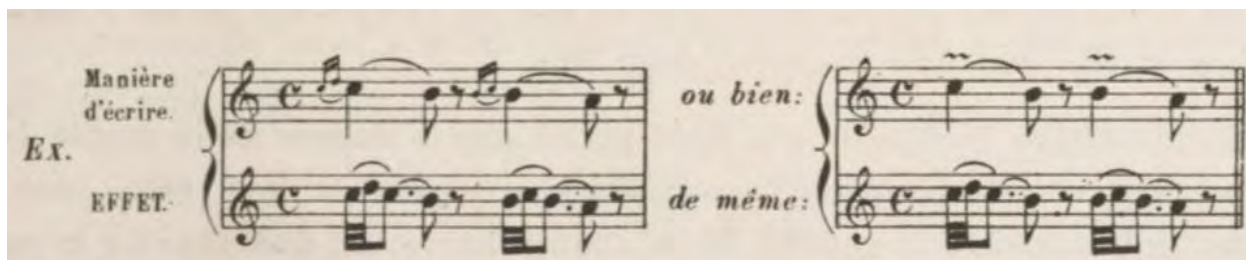
- «Трель должна быть завершена в том же движении, что и чередующиеся звуки. Однако в адажио завершение может быть замедлено» [194, с. 112].
- «Трель всегда должна исполняться с большим равновесием: блестящей в пьесах с быстрым движением и плавной в пьесах с медленным движением» [194, с. 112].

Четвертым украшением в перечне Данхаузера назван мордент (mordant), где он также имеет описание как быстрое чередование двух соседних нот. Теоретик пишет: «Первая из этих нот та же, что и основная нота, к которой относится мордент; вторая — на тон или полутон выше первой» [194, с. 113]. В этой части рассуждения теоретик совпадает с описанием мордента как укороченной трели, появившегося в начале XIX века в «Метод пения» Парижской консерватории [97, с. 72].

В Примере 7 даны возможные варианты изображения мордента, приведенные в верхней строке. В первом случае мордент прописан мелкими нотами, во втором обозначается стенографическим знаком:



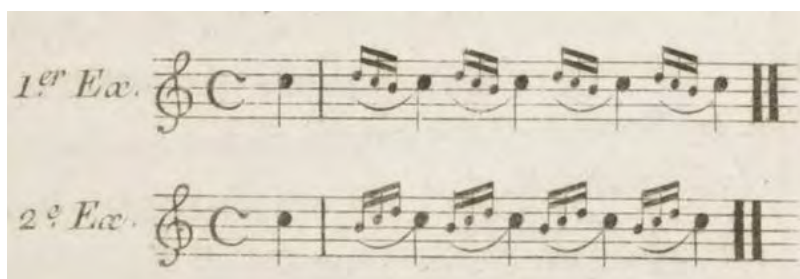
Пример 7. [194, с. 113]:



Теоретик подчеркивает, что мордент должен быть исполнен аккуратно и остро.

Если сравнивать данное разъяснение Адольфа Данхаузера с исходным для парижской школы разъяснением Джузеппе Тартини, то следует отметить, что итальянцем мордент интерпретирован как украшение, состоящее «из **трех** маленьких нот, присоединенных к написанной ноте» [253, с. 33]. Причем по Тартини имеются два способа исполнения мордента: от вышестоящей от основной ноты (верхняя строка Примера 8) и от нижестоящей (нижняя строка Примера 8).

Пример 8. [253, с. 33]:



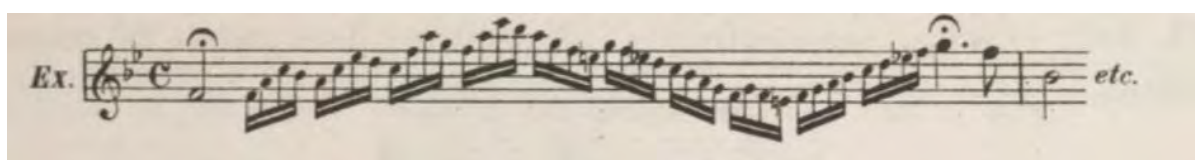
Любопытно, что трактовка **мордента** у Тартини имеет полное совпадение с трактовкой **группетто** у Данхаузера. Это наводит на мысль о наличии некоторой путаницы в адаптации учения итальянца парижским теоретиком.

Важно и другое: группетто и мордент в перечнях других вокальных трактатов педагогов Парижской консерватории XIX века рассматриваются как самостоятельные единицы описанных ими терминосистем. Выявленное расхождение говорит в пользу фиксации особенностей исторической адаптации, когда точность передачи терминов и понятий зависела, в том числе, от наличествующей практики, вполне вероятно симулирующей владение старым стандартом. В этом случае техническая сложность точного воспроизведения зависела от того, что понимал транслятор при использовании термина как инструмента для описания своей исполнительской трактовки.

Последним из пяти элементов украшений, выделенных А. Данхаузером являются фиоритуры (*fioriture*). Они редко встречаются в качестве отдельного самостоятельного элемента терминосистемы XIX века. Разве, что в трактате Алексиса Гародэ «Полный метод пения или практическая теория» [221, с. 41] где фиоритуры рядоположены с колоратурами (*traits*). По Данхаузеру фиоритуры это «прием, который исполнитель иногда вводит во время приостановки такта, обозначенного ферматой; тогда он также получает название каденции или ферматы¹⁴» [194, с. 113].

Автор указывает, что композитор практически всегда записывает фиоритуры маленькими нотами. Однако он напоминает, что исполнитель может менять эту запись подчеркнув свои технические достоинства, преодолевая трудности, в которых он преуспел, и подчиняя фиоритуру диапазону своего голоса.

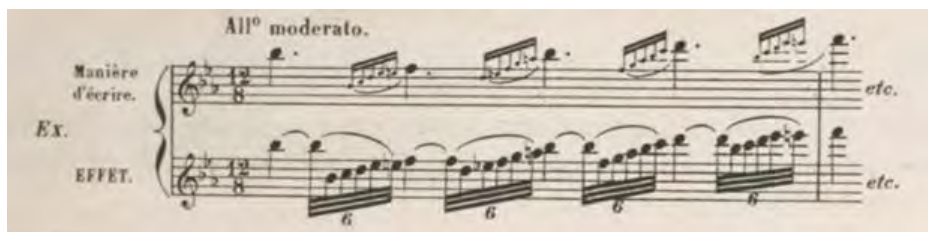
Пример 9. [194, с. 113]:



¹⁴ В сноске текста своей «Теории» Данхаузер, пытаясь уточнить содержание понятия фиоритура замечает, что употребленные им «два названия (каденции и ферматы) неверны; они происходят от того, что это украшение обычно предшествует каденции или от того, что оно выполняется во время паузы, предписанной органным пунктом» [194, с. 113].

А. Данхаузер замечает, что «фиоритуру можно также поместить в общий поток пьесы, при этом фермата не обязательна» [194, с. 113]. В этом случае «фиоритура заимствует свою длительность из основной ноты, которая ей предшествует, и исполняется без изменения движения» [194, с. 113]:

Пример 10. [194, с.113]:



Современное философское знание говорит: «Теория — наиболее организованная форма научного знания, дающая целостное представление о закономерностях и существенных связях определенной области действительности» [61, с. 29]. В деле изучения теории украшений XIX века с ее основными положениями о пяти орнаментах, представленных в учебнике выпускника Парижской консерватории Адольфа Данхаузера вряд ли можно говорить о ее целостном представлении, вбирающем весь набор украшений, применяемых певцами того времени в исполнительской практике. Зато теория украшений Данхаузера может быть интерпретирована как абстрактная система базовых элементов, свободная от частных исполнительства. Отобранные в данной системе видовые обозначения составных элементов украшений могут также пониматься как абстрактные переменные величины, имеющие место внутри каждого орнамента. Поскольку перечни украшений как объект в теоретико-практических трактатах вокальных педагогов исключительно подвижны и изменчивы, возникший разрыв между «Теорией» и множеством реальных моделей украшений, применяемых в практике и в описаниях певческих трактатов, требует изучения в конкретике эмпирии. Здесь практика вокальных педагогов Парижской консерватории станет гораздо важнее абстрактных общих рассуждений теории, в некоторой степени оторванных от действительности.

ГЛАВА 2.

УКРАШЕНИЯ В ТРУДАХ ПЕДАГОГОВ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ XIX ВЕКА: СОДЕРЖАНИЕ ПЕРЕЧНЕЙ, ПОПЫТКИ КЛАССИФИКАЦИЙ

2.1. Парижская вокальная школа и многочисленные труды ее представителей

Становление Парижской вокальной школы в XIX веке неразрывно связано с открытием в 1795 году первой французской консерватории, проложившей в Наполеоновской Франции путь к профессиональному обучению представителей разных сословий. Основой для открытия консерватории стало слияние двух учебных заведений: Королевской школы пения и декламации («L'École Royale de chant et de déclamation») и Музыкальной школы Национальной гвардии («L'école de Musique de la Garde Nationale»). Согласно исследованию И. А. Хрулевой, «в 1795 году политический деятель и драматург Мари-Жозеф Шенье (Marie-Joseph Chénier) выдвинул Национальному конвенту идею создать новое образовательное учреждение на базе Национального института и Школы пения, он же порекомендовал Б. Сарретта в качестве директора. Национальный конвент поддержал эту инициативу и в августе 1795 года, когда все формальности и организационные вопросы были улажены, а устав утвержден, новому учебному заведению было присвоено название «Консерватория музыки» («Conservatoire de musique»)[97, с. 74]. Важно, что консерватория стала первым в Европе казенным учебным заведением подобного типа, которое открыло двери массовому образованию музыкантов. В рамках многочисленных преобразований Наполеона, который был «хорошим знатоком музыки» [119, с. 117] и «желал укоренить во Франции итальянскую певческую культуру» [119, с. 116], Кон-

серватория взяла курс на адаптацию итальянской вокальной школы к французской певческой практике. С этой целью возглавить комиссию по разработке Парижского «Метода пения» был приглашен итальянский педагог Бернардо Менгоцци. С его именем связано появление этого труда. Коллективно принятый «Метод», в структуру которого вошли теория, упражнения и вокализы, стал архетипичной основой для всех последующих певческих руководств XIX века. Их содержание было сосредоточено на важнейших аспектах развития и становления певческого голоса, которые могли дать исполнителям индивидуальную свободу владения певческим аппаратом, почти неограниченные технические возможности, связанные с филировкой, орнаментикой, насыщенностью и диапазоном звучания. Раскрывая все возможные тонкости виртуозного пения XVIII века, создатели «Метода пения» обращали внимание на то, какие бывают дефекты в голосе, как их устранять и на многие другие проблемы вокализации.

Выстроив изначальную образовательную линию вокальной школы Парижской консерватории на адаптации итальянского певческого искусства, дальнейшая история этой школы на протяжении всего XIX века сохраняла исходно заданный вектор развития. Подобная культурная коммуникация не только дала свои плоды, но и указала модель такого сотрудничества при создании национальных вокальных школ в Европе, Америке и в России.

В составе представителей вокальной школы Парижской консерватории назовем авторов вокальных методик, которые либо по своему происхождению были итальянцами, как Бернардо Менгоцци, глава комиссии по созданию единого «Метода пения» Парижской консерватории, или как Марко Бордоньи (Marco Bordógni; 1789–1856) и Энрико Делле Седие (Enrico Delle Sedie; 1824–1907), либо же они были педагогами, получившими образование в Парижской консерватории у учителей-итальянцев. К последним можно отнести учеников Марко Бордоньи — Лауру Чинти-Даморо (Laure Cinti-Damoreau; 1801–1863) и Генриха Панофку (Heinrich Panofka; 1807–1887), а также Огюста Андрада (Jean Auguste Andrade; 1793–1843),

ученика Пьер-Жана Гара (Pierre-Jean Garat; 1764–1823), который учился у итальянцев и входил в коллектив авторов «Метода» Парижской консерватории.

Обозначенная межпоколенная преемственность позволяла хранить традицию, заложенную «Методом» Менгоции, а наработанные ценности школы, актуализировать и передавать ученикам, широко распространявшим достижения школы не только во Франции, но и за ее пределами.

Одним из соавторов «Метода пения» Парижской консерватории, стоявшим у истоков обновленной французской певческой школы был большой поклонник итальянского певческого искусства, член исторической комиссии по созданию парижского «Метода» **Пьер-Жан Гара** (Pierre-Jean Garat, 1764–1823). Его «имя ассоциировалось с совершенством вокала» [211, с.400]. В работе И. А. Хрулевой содержится любопытная информация о нем. Автор пишет: «голос Гара был скорее мягким и нежным, нежели сильным, но его диапазон в три октавы позволял ему петь арии для тенора, баса и женских голосов» [97, с. 111]. Известно, что сразу после открытия консерватории в 1795 году, маэстро Гара был приглашен в нее [114, с. 584], где состоял в должности профессора вплоть до 1823 года. Согласно информации авторитетного для своего времени биографического словаря Франца Жозефа Фетиса¹⁵, он «преподавал пение и начал подготовку учеников, которые с тех

¹⁵Франсуа Жозеф Фетис (фр. François-Joseph Fétis, 1784 – 1871 гг) – бельгийский музыковед, выпускник и преподаватель Парижской консерватории (с 1821 по 1832 гг), музыкальный критик. В известном «Словаре художников французской школы XIX века» Шарля Габе, изданном в Париже в 1831 году сказано: «Господин Фетис также занимался литературной деятельностью в области своего искусства и опубликовал множество работ, среди которых следующие: "Элементарный трактат по гармонии и аккомпанементу" (1823 г.); "Трактат о контрапункте и фуге", принятый Консерваторией (1824 г.); "Элементарные и прогрессивные сольфеджио" (1827 г.); "Какова заслуга нидерландских музыкантов в XV, XVI и XVII веках?", мемуар, удостоенный премии Королевского института Нидерландов (1828 г.); "Трактат об аккомпанементе партии виолончели" (1829 г.); "Музыка, доступная каждому" (1830 г.); "Совершенный органист" (1830 г.); "Музыкальное обозрение", журнал, выходящий с 1827 года. В настоящее время господин Фетис публикует новое произведение – "Исторический словарь музыкантов всех веков и всех народов" [216, с. 262]. Интересно, что бесспорный во Франции авторитет Фетиса подверг критике Дж. Верди. В письме, адресованном Оппрандино Арривабене 8 февраля 1878 года маэстро написал: «великий Фетис, фигура недостижимая для всех музыкантов, на

пор дали миру множество выдающихся артистов, выступавших в различных театрах Франции и даже за рубежом» [211, с. 400]. Среди его именитых учеников словарь называет «Мадам Барбье Вальбонн, мадемуазель Шевалье (впоследствии Мин Браншо), Ролана, Нурри, Десперамона, Поншара, Левассера, мадам Дюре, Буланже, Риго и множество других, которые учились у него и во многом обязаны ему своим успехом» [211, с. 401].

Известный своим «Новым методом пения и вокализации, принятым Парижской консерваторией» (*Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris*), **Огюст Андрад** (Auguste Andrade), также вышел из класса маэстро Гара. В характеристике педагогических заслуг Гара в том же словаре Фетиса читаем: «такой учитель, как Гара, – своего рода чудо, творение природы; поэтому ему нет замены: возможно, ее никогда не будет» [211, с. 401] или: «обладая пленительной теплотой и редкой способностью передавать свои чувства другим, он лучше, чем кто-либо другой, знал, как вызвать у учеников чувство соперничества, пробудить в них чувство прекрасного и вселить в них уверенность в таланте. Эти качества более редки, чем самое совершенное знание механизма пения: именно поэтому мы без колебаний можем утверждать, что ни один учитель не обладал ими так, как Гара» [211, с. 401].

В истории вокального искусства Франции Пьер-Жан Гара воспринимался современниками в одном ряду с Джованни Баттиста Рубини, Антонио Тамбурини, Мануэлем Гарсиа, по крайней мере на это указывает трактат «Полный метод пения или практическая теория этого искусства» (*Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art*) [221, с. 45] Алексиса Де Гародэ, который также был учеником маэстро Гара.

«Почти до пятидесяти лет, как пишет Франц-Жозеф Фетис, – Гара вызывал изумление и восхищение; самые известные зарубежные артисты признавали, что сочетание стольких выдающихся качеств – самое поразитель-

самом же деле посредственный теоретик, плохой историк и композитор с отсутствием знаний...» [19, с. 219].

ное из всего, что им доводилось слышать. Такого мнения придерживались Маркези и Крешентини; Пиччини и Саккини разделяли его. Объединяя в своем неповторимом голосе все его регистры; обладая одинаковой гибкостью во всем диапазоне; обладая неисчерпаемым богатством фиоритур, которые он всегда исполнял со вкусом и в соответствии с характером пьесы; обладая самым прекрасным произношением, какое только можно было найти; наконец, обладая необыкновенной живостью и чуткостью, он одинаково безупречно владел всеми стилями» [211, с. 401]. Здесь же он продолжает: «Никто не владел традицией Глюка так, как он; никто не был более пленителен в патетике, более изящен в полу-характерном, более комичен в буффа. Тот, кто не слышал его в его блеске, не имеет представления о совершенстве, которого можно достичь даже в исполнении романса» [211, с. 401]. Сохранившиеся восторженные отзывы современников маэстро, которые зафиксировал в своем историческом словаре музыкантов Франц-Жозеф Фетис хранят память о былой славе маэстро Гара. Словарь Шарля Габе дополняет к этому: «Он сочинил большое количество романсов; среди них можно упомянуть: *Vous qui portez un coeur sensible; Vous qui savez ce qu'on endure; Bélisaire; Henri IV à Gabrielle; Bayard; Je t'aime tant; Firmin et son chien; Le premier amour; Y sera-t-elle; Bille. Lafayette; Le convoi du pauvre* и другие. Он был профессором пения в Консерватории, где подготовил большинство известных певцов нашей эпохи» [216, с. 285].

В ряду ярчайших приглашенных педагогов и их воспитанников, а в будущем преподавателей вокала в Парижской консерватории следует назвать **Джулио Марко Бордоньи** (Giulio Marco Bordogni; 1789 – 1856), который был принят в консерваторию по предложению Луиджи Керубини в 1820 году и назначен профессором пения. «Отличный преподаватель пения, ученик Симона Майра¹⁶», как пишет о нем «Музыкальный словарь» Г. Ри-

¹⁶ Johann(es) Simon Mayr, известный в Италии как Giovanni Simone Mayr (1763–1845) автор семидесяти опер, немецкий композитором и педагог, живший с 1802 года в Бергамо. В 1805 году он основал Бергамскую консерваторию, известную как *Lezioni Caritatevoli di Musica*. Одним из его учеников в консерватории был Гаэтано Доницетти.

мана [114, с. 144]. Из истории Парижской консерватории известно, что итальянский композитор, теоретик и профессор Л. Керубини стоял у истоков ее создания, а на посту Директора консерватории он находился с 1822 по 1841 год. Принявший предложение Керубини, Марко Бордоньи преподавал в Парижской консерватории более тридцати лет, совмещая педагогическую практику с певческой карьерой в качестве первого тенора в Итальянском театре (Théâtre Italien) в Париже. В 1824 году Дж. Россини был назначен музыкальным руководителем данного театра и с этого момента сотрудничество великих итальянских мастеров Бордоньи и Россини, начавшееся в 1818 году в Неаполе, где певцу посчастливилось петь перед Россини в опере «Танкред», приобрело новое качество и сохранилось на всю жизнь. Итальянская энциклопедия Треккани пишет: «в течение четырнадцати лет Бордоньи оставался в Итальянском театре одним из самых признанных и уважаемых "виртуозов" своего времени, исполняя все оперы Россини» [232]. Однако сегодня память о М. Бордоньи, по замечанию Ангелы Маттера, «прежде всего, остается связанной с его талантом вокального педагога, отраженным в его превосходной вокализации, который своим преподаванием оказал большую услугу Парижской консерватории» [232].

По мнению современника маэстро, известного критика Поля Скюдо, М. Бордоньи:

- «...оказал большую услугу Парижской консерватории, где хорошие традиции в деликатном вопросе вокализации так трудно было привить» [251, с. 261]
- «все ученики Бордоньи, как артисты, так и любители, отличались легким и хорошим вокалом, цветистым и сдержанным стилем (*un style fleuri et tempéré*), черпаемым из современной музыки, особенно из произведений Россини» [251, с. 262].
- «как преподаватель пения, Бордоньи принес еще большую пользу, чем в качестве драматического виртуоза: он распространил в Консерватории и

в светском обществе хорошие традиции искусства, подготовил множество превосходных учеников, опубликовал несколько сборников очаровательных вокализов и подарил Франции самую совершенную певицу, которую она когда-либо имела: я имею в виду госпожу Даморо» [251, с. 269].

Из парижского класса маэстро Бордоньи «вышли известные певцы, такие как: «Дж. Маттео де Кандия (Марио), М. К. Фалькон, Э. Зонтаг и Л. Чинти-Даморо» [232].

Вокально-педагогическое наследие Марко Бордоньи представляют многочисленные сборники вокализов для всех типов голосов. Среди них важным учебным текстом считают «Тридцать шесть вокализов для сопрано или тенора» («Trente-six vocalises pour voix de soprano oude ténor, première et deuxième suites»), изданные в 1835 году. В 1840 году увидел свет его «Метод пения» (*Méthode de chant*; Paris s.d.), который включает «120 вокализов и насчитывает 13 тетрадей» [3, с. 81]. Упомянутое издание содержит также 12 дуэтов, размещенных в последней тетради. Работы Марко Бордоньи до сих пор сохраняют актуальность. Они переиздавались в Париже, Милане, Берлине и Лейпциге. Интересно, что «вокализы маэстро неожиданно оказались востребованы, например, в практике тромбонистов. Широко известны сборники –Мелодических этюдов для тромбона” Йоханнеса Ротчата (Johannes Rochut), –Собрание вокализов для Тромбона” Бенни Слачин, –Собрание вокализов для тромбона” Михаэля Малкаи» [3, с. 81]. Активная деятельность Марко Бордоньи в Парижской консерватории способствовала продвижению ее школы, где итальянское влияние было безусловным. В биографическом словаре Ф. Ж. Фетиса указано, что маэстро Бордоньи «был кавалером ордена Почетного легиона и нескольких других орденов» [212, с. 27]. Информация из Треккани уточняет эти данные, указывая, что: «за свои артистические и педагогические заслуги он был награжден орденом Почетного легиона и другими орденами с 1839 года» [232].

Ярким представителем школы Парижской консерватории, был ученик Пьер-Жана Гара — **Алексис де Гародэ** (Alexis de Garaudé; 1779–1852), автор всеобъемлющего «Метода пения» (*Méthode de chant* в его многочисленных вариантах), принятого консерваториями Франции, Италии и Нидерландов. Первый вариант метода А. де Гародэ увидел свет в 1809 году и был издан как оп. 25, затем в 1811 году последовала вторая редакция трактата, которой был присвоен оп. 40. Тот же оп. 40 вышел с названием «*Méthode complète de chant*». Затем в 1854 году последовали «Полный метод пения или практическая теория этого искусства» и специальная версии трактата для низких голосов «Метод пения, специально составленный для голосов бас, баритон и контральто и содержащий правила искусства» (*Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, bariton et contralto contenant les préceptes de l'art du [...]*), оп. 53, а также «отдельная версия трактата для женских голосов, которая получила название «Новый метод пения» (*Nouvelle Methode de chant*) оп.66. Наставниками Алексиса Гародэ в классе пения Парижской консерватории были знаменитый Пьер-Жан Гара и прославленный сопранист Джироламо Крешентини. Обучение у этих мастеров позволило А. Гародэ совместить в своем труде две певческие школы.

Алексис де Гародэ был назначен «придворным музыкантом короля в 1808 году» [216, с. 286], а затем профессором пения в Парижской консерватории в 1816 году. Он исполнял эти обязанности до 1841 года [115, с. 584]. Маэстро проводил в своем классе курс французского и итальянского пения и давал частные уроки. В своих дидактических работах он уделял особое внимание различным аспектам вокального образования, в том числе сольфеджио и гармонии. Широко известны его «Шестьдесят прогрессивных сольфеджио, или Новый курс музыкального чтения, соч. 41» (60 *Solfèges progressifs à deux voix égales avec accompagnement de piano ou harpe. Paris, 1830*), «Упрощенная гармония, или практическая теория этой науки» (*L'Harmonie rendue facile ou théorie pratique de cette science, Paris 1835*). Также? как и «Метод пения» Б. Менгоцци эти ценные труды получили множе-

ство изданий. Среди учеников маэстро выделяют примадонну театров Неаполя и Милана Клотильду Коломбель, которая успешно выступала под псевдонимом Корельди¹⁷.

Тенор **Жан-Огюст Андрад** (Jacob-Auguste Andrade; 1793–1843) – также является выпускником Парижской консерватории, куда он поступил в 1817 году. Здесь он учился пению у прославленных Пьер-Жана Гара и Антуана Поншара. В историю вокального искусства О. Андрад вошел как со-здатelь ранее упомянутого «Нового метода пения и вокализации» [176], труда, который оказал существенное влияние на первую русскую «Школу пения» А. Варламова¹⁸ [6, с.51]. Известно, что вокальные успехи О. Андрада были отмечены первой премией в консерваторском конкурсе в 1820 году. Его карьера профессора вокальной музыки и певца строилась при активной деятельности в парижском Концертном Обществе Консерватории (Societe des Concerts du Conservatoire). Маэстро явился автором многочисленных вокальных и инструментальных миниатюр, пользующихся популярностью у современников.

Лаура Чинти-Даморо (Laure Cinti-Damoreau; 1801–1863), урожденная Монталант с 1834 по 1856 год также была преподавателем пения в Парижской консерватории [115, с. 363]. «Эту должность она занимала до своего ухода из музыкальной жизни, совмещая ее с выступлениями в опере и на концертах» [181, с. 1147]. Сегодня в освещении биографии певицы-педагога имеются разночтения, касающиеся ее обучения и учителей. К примеру, итальянский исследователь Анджела Маттера в Энциклопедии Треккани, рав-

¹⁷ В словаре Шарля Габе о ней написано: Корельди - ученица Королевской музыкальной школы, где получила все первые премии. Ее учитель, господин де Гараде, посвятил ей свой «Полный метод пения». В возрасте 16 лет она была назначена певицей королевской капеллы. Она сочинила 12 прекрасных романсов» [216, с.159].

¹⁸ В предисловии к «Школе» А. Варламов написал: «По части теории, например, я много заимствовал из книги: Nouvelle methode de chant et de vocalization adoptee par le Conservatoire à Paris, par Aug.Andrade, compositeur, professeur de chant, member de la Societe des Concerts, de l'Ecole Royale Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837: –Новая метода пения и вокализации», принятая парижской консерваторией Авг. Андраде, композитора, профессора пения, члена общества концертов Королевской школы. Новое издание, опубликованное, пересмотренное и дополненное А. Гатти» [17, с. 8].

но как и Поль Скюдо, называют ее воспитанницей класса Марко Бордоньи [251, с. 269]. Сьюзан Блайт-Шофилд уточняет: «Примерно в тринадцать лет она начала заниматься вокалом, в основном у Шарля-Анри Платанда (1764–1819), а позднее также у Ж. М. Бордоньи» [181, с. 1148]. Между тем, существуют отдельные версии, названные Остином Касвеллом, согласно которым ее называют самоучкой [186, с. 461]. Библиографический словарь Фетиса так же не дает информации о том, что Чинти-Даморо училась у Бордоньи, однако указывает: «Превосходная исполнительница, наделенная драгоценным природным чувством музыкальной красоты, она умела хорошо владеть собой и успешно использовала практические уроки, полученные ею от искусных певцов, приезжавших в Париж, особенно в «Театр-Итальян» [212, с. 419]. Имеется предположение, что Лаура Монталан прибегала к частным занятиям из-за того, что консерватория была закрыта в связи с политическими событиями 1814 года. Именно из-за отсутствия системной вокальной подготовки в консерватории отдельные авторы описывают мадемуазель Монталан как самоучку.

В биографии певицы 1815 год оставил важный след. Именно в этот год Лаура «привлекла внимание мадам Каталани, итальянской сопрано, которая тогда руководила Итальянским театром в Париже. Мадам Каталани предложила ей место в этой труппе, итальянизировала ее имя до мадемуазель Чинти» [186, с. 461]. Интересно, что после того, как в 1824 году Дж. Россини занял должность директора Итальянского театра, маэстро, отдававший приоритет итальянским певцам, оставил мадемуазель Чинти в труппе Итальянского театра, как певицу, обученную в итальянском стиле и знакомую с итальянским репертуаром. «С этого момента она стала французским авангардом итальянского вторжения Россини. Впоследствии он писал для нее главные женские роли во всех своих парижских операх. Ее первой такой ролью стала роль в "Путешествии в Реймс", премьера которой состоялась 19 июня 1825 года в Итальянском театре в честь коронации Карла X. Она и бас

Левассер были единственными французскими певцами среди пятнадцати участников этой оперы; все остальные были итальянцами» [186, с. 462].

Критики отмечали: «У нее была склонность к орнаментации (безупречные хроматические гаммы были одним из ее фирменных знаков). Ее считали выдающимся музыкантом, высоко ценили ведущие французские композиторы того времени и давали ей главные роли. Голос Чинти-Даморо обладал диапазоном более двух октав. Современники описывали его как чистый, яркий и нежный, отмечая также исключительную беглость и безупречное интонирование даже в самых быстрых колоратурах. Несмотря на небольшой от природы объем, ее голос звучал совершенно непринужденно даже в больших залах. Однако ее актерский талант был менее выражен, и порой отмечалось ее слабое мастерство в создании образов» [181, с. 1148]. Если помнить, что для итальянцев начала XIX века на первом месте в определении профессионализма певца все еще оставалось безупречное владение голосом, то мастерство Чинти-Даморо в импровизационном стиле, ее виртуозные навыки, продолжающие традиции старых мастеров (в том числе кастратов) XVII и XVIII веков, были тем, чем гордился Théâtre Italien в Париже.

Маэстра Лаура Чинти-Даморо оставила после себя «Метод пения, составленный для своего класса в консерватории» (*Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire*), «Новый метод пения» (*Nouvelle méthode de chant*), семь тетрадей с каденциями и другими украшениями для главных сопрановых партий, которые она пела. Эти документы, как и примеры из ее певческих руководств не только «раскрывают ее вокальные предпочтения (например, ее склонность брать высокие ноты в гаммах или арпеджио), но и передают основные аспекты вокальной исполнительской практики примадонны в переходный период к романтической опере» [181, с. 1150]. Сегодня они служат ценным дидактическим материалом для совершенствования техники в исполнении орнаментики. Ведь в них содержатся каденции и

украшенные фразы, предназначенные для сопрановых партий в значительной части французского оперного репертуара того времени.

Остин Касвелл в своей специальной статье, посвященной певице пишет: «Мадам Чинти-Даморо представляла вершину искусства мелодического украшения» [186, с.470]. Здесь же он утверждает: «Пытаясь найти связь между украшениями мадам Чинти-Даморо и ожиданиями композиторов, писавших для нее, мы можем предположить, что композиторы знали о вероятности того, что она добавит подобные варианты к ариям, и – если количество партий, написанных для нее, может служить каким-либо показателем – они одобряли это. Одним из наиболее убедительных свидетельств этого одобрения является заявление Комитета музыкальных исследований консерватории, который 5 декабря 1849 года дал свое одобрение на «Методику» мадам Чинти-Даморо» [186, с.491]. Среди членов Комитета, чьи имена указаны в качестве подписантов данного документа, следуют: Даниэль Обер (президент Комитета) – автор «Немой из Портичи» ставшей образчиком французской «большой оперы», до 1871 года ректор Парижской консерватории, Джакомо Мейербер – автор опер «Роберт дьявол» и «Гугеноты» который создал свою модель большой оперы, где синтезированы традиции итальянского *bel canto* и декламационной техники французов, Жак Фроманталь – выпускник Парижской консерватории, обладатель престижной государственной награды Франции *Prix de Rome*, позволившей ему пройти пятилетнюю стажировку на вилле Медичи в Риме, Адольф Адан – автор знаменитых балетов «Жизель» и «Корсар», который работал в 30-х годах в Санкт-Петербурге и написал для российской премьеры балет «Морской разбойник», Амбруаз Тома – обладатель *Prix de Rome* сменивший Обера на посту директора Парижской консерватории. Одобрение этих ярких для своего времени оперных композиторов, безусловно, служит убедительным свидетельством того, что методика работы над украшениями одной из величайших див девятнадцатого века обладает как исторической достоверностью, так и стилистической целостностью» [186, с.491].

Еще одним известным учеником итальянца Марко Джулио Бордоньи является немецкий скрипач, вокальный педагог и композитор, **Генрих Панофка** (Heinrich Panofka; 1807–1887). Из биографии маэстро известно, что по настоянию отца он в 1824 году поступил в Бреславский университет изучать право. Затем отправился в Вену, где учился у известного скрипача Йозефа Майзедера, точность техники и изящество игры которого отмечали Эдуард Ганслик и Гектор Берлиоз. О дальнейшем его пути в известном немецком биографическом справочнике «Allgemeine Deutsche Biographie» сказано: «Однако его духовные устремления не направили его ни по пути виртуоза, ни по пути композитора, и когда в 1831 году он получил достаточное наследство после смерти своего отца, он пренебрег обоими специальностями и обратился к научной стороне искусства» [226, с. 124]. Известно, что 1832 году Панофка поселился в Париже, где познакомился с Марко Бордоньи, у которого впоследствии учился, и с которым основал в 1842 году по образцу берлинской Певческой академии «Академию пения» (Académie de chant).

Маэстро был знаком со многими выдающимися певцами своего времени: Рубини, Лаблашем, Донцелли, Давидом, Зонтаг. Это знакомство помогло ему формировать свой взгляд на состояние певческого искусства и на общие проблемы вокального исполнительства. Знаменитый критик Поль Скюдо, современник маэстро Панофки, в статье, посвященной анализу трактата маэстро «L'art de chanter» написал [251]: «Господин Панофка — умный человек, заслуженный музыкант, который, отличившись как скрипач, счел необходимым отказаться от карьеры, которой он успешно следовал, и посвятить себя изучению искусства пения, которое всегда имело важность для него. Многочисленные поездки в разные части Европы, посещение самых знаменитых виртуозов нашего времени, вкус к наблюдательности и, прежде всего, знание скрипки, механизм которой имеет так много общего с механизмом человеческого голоса, побудили г-на Панофку записывать и использовать результаты своих исследований и свой опыт» [251, с.

845]. Сравнивая труд Г. Панофки с уже признанным методом М. Гарсиа, он не без иронии говорит о междисциплинарной теме, появившейся в данных трудах и связанной с привлечением в певческие трактаты учений о физиологии звукообразования и дыхания. «В этой интересной, но слишком систематической книге г-н Эммануэль Гарсиа, — пишет Скюдо, — отдал большую дань одной из маний нашего времени — стремлению все объяснить и затруднить изучение изящных искусств роскошной и часто бесполезной наукой. Господин Панофка не совсем избежал этого несчастья» [251, с. 848]. Правда далее критик заключает: «В методе господина Панофки есть много интересного. Все, что он говорит о тембре голоса, о последовательности различных регистров, о естественных границах, разделяющих их, о характерных нотах и о тех, которые служат переходами, — принадлежит рассудительному наблюдателю. Его вокализации написаны тщательно, а различные упражнения, призванные придать органу необходимую гибкость, достигают цели, задуманной автором. Иными словами, «*L'art de chanter*» г-на Панофки — это полезное произведение, по которому учитель будет консультироваться, но которого не может быть достаточно для неопытных учеников, потому что без мастера, направляющего наши усилия, мы никогда не научимся искусству пения» [251, с. 849].

Как вокальный педагог маэстро Панофка известен благодаря трудам: «Практический учебник пения» (англ. *The Practical singing tutor*; Лондон, 1852), «Искусство пения» (фр. *L'art de chanter*; Париж, 1853), «Вокальная азбука» (фр. *Abécédaire vocal*; Париж, 1858), Справочник вокалистов-современников «Голоса и певцы» (фр. *Voix et chanteurs*; Париж, 1870). Его работы переведены на итальянский и немецкий языки и вызвали широкий резонанс среди коллег из музыкальных институтов.

Известно, что для того чтобы собрать материал по истории итальянского вокального искусства, Генрих Панофка «переехал во Флоренцию в 1866 году и поселился там на постоянное место жительства. Результатом его исследований стал трактат *Voix et chanteurs*» [226, с. 723].

Также известно, что Панофка работал «музыкальным критиком в различных парижских газетах (Impartial, Messenger, Temps) и музыкальным обозревателем в Revue et Gazette musique de Paris. До 1861 года он был корреспондентом NZM¹⁹, где, среди прочего, освещал творчество Гектора Берлиоза» [226, с. 723].

В 1867 году на должность профессора пения в Парижскую Консерваторию по предложению Ф. Обера был приглашен известный итальянский баритон **Энрико Делле Седие** (Enrico Delle Sedie; 1824-1907 гг.). К этому времени в творческом багаже певца были многочисленные выступления в театрах Италии, а также в Вене, Берлине, Лондоне, Петербурге. Патриот Италии, офицер тосканской армии, участвовавший в освободительном движении Рисорджименто, «он был награждён королем Витторио Эммануилом II (Vittorio Emanuele) званием кавалера Итальянской Короны» [105, с. 36]. О Парижском периоде в жизни маэстро энциклопедия Треккани пишет: «В Париже, городе, который предложил ему, пожалуй, величайшее художественное удовлетворение, он оставался до конца своей жизни». Он дебютировал в 1861 году и после пяти сезонов непрерывных успехов на сцене, он с незначительным перерывом, вернулся к пению в сезонах 1868-69 и 1869-70 годов [230] но только в 1874 году попрощался со зрителями специальным исполнением в «Лючии ди Ламмермур». Певцу посвящали свои произведения именитые современники Жорж Бизе, Франческо Фаччо, Джулио Алари, Шарль Пуасо [105, с. 41]. Маэстро имел дружеские связи с Джузеппе Верди. Однако сегодня в истории вокального исполнительства и педагогики он более известен как автор эпохальных трудов «Искусство и физиология пения» («Arte e fisiologia del canto»; 1876) и «Эстетика пения и мелодраматического искусства» («Estetica del canto e dell'arte melodrammatica»; 1885), которые вывели методику подготовки певца на качественно новый уровень, включающий междисциплинарную интеграцию со знанием механизмов физиоло-

¹⁹ Журнал Роберта Шумана "Neue Zeitschrift für Musik", где Генрих Панофка публиковал свои аналитические статьи.

гии голосообразования и фониатрии и практику изучения сценической работы певца. Изданные при жизни маэстро в трехязычном параллельном варианте на французском, итальянском и английском языках они широко использовались в Италии, Франции, Америке и были знакомы в дореволюционной России.

Ю. Н. Политанская, автор специальной работы о маэстро, пишет: «Переступив порог Парижской Консерватории, первой его мыслью была попытка ввести там класс итальянского пения для того, чтобы те студенты, которые планируют делать карьеру в Италии, могли в своей учёбе приобрести практику пения на итальянском языке и в итальянском стиле» [105, с. 42]. Свою приверженность школе мастеров *bel canto* маэстро подтвердил словами, о том, что текст его трактата «абсолютно не отличается от принципов «старой» школы, я бы никогда от нее не отступил» [105, с. 149]. Его позицию в отношении украшений следует рассматривать исходя из данной установки. Ведь как педагог по вокалу и теоретик, Энрико Делле Седие уделял большое внимание развитию у своих учеников способности к тонкому выражению. Это особенно очевидно, как пишет Даниэль Бранденбург: в «*L'Art lyrique*» (1874), где, подобно Гарсии в его «*Traité Complete de l'art du chant*» (1847), он дает точные указания по вокальному исполнению избранных примеров из репертуара, тем самым давая проницательный взгляд на практику вокального исполнения времен Верди» [184, с. 771].

Системное представление о значимых теоретико-практических трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории, представленное в Таблице 1, позволяет оценить их вклад в развитие вокальной педагогики XIX века:

Таблица 1: Список основных трудов педагогов, представителей вокальной школы Парижской консерватории

	Педагог	Название работы или трактата	Год издания
1	Гара Доминик Пьер-Жан	«Метод пения...» («La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes») (Член комиссии по созданию «Метода...»)	1803–1804
2	Бернардо Менгоцци	«Метод пения...» («La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes») (Руководитель комиссии по созданию «Метода пения...»)	1803–1804
3	Алексис дэ Гародэ	Garaudé A. Méthode complète de chant, oeuvre 40, [en 3 parties]. (Полный метод пения, опус 40, [в 3 частях])	1811
		Garaudé A. Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art [en 3 parties] (1809, rev. 2/1811 as op. 40, 3/1854) (Полный метод пения, или практическая теория этого искусства [в 3 частях])	1854
		Garaudé A. Méthode de vocalisation et de chant à 2 voix (soprano et mezzo-soprano, ou tenor et baritone. Op. 65 (Метод вокализации и пения в 2 голоса (сопрано и меццо-сопрано, или тенор и баритон). Соч. 65)	1854

	Garaudé A. Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, bariton et contralto contenant les préceptes de l'art du (Метод пения, составленный специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащий предписания искусства пения)	1854
	Garaudé A. Nouvelle méthode de chant des jeunes demoiselles. Op. 66 (Новый метод пения для юных девиц. Соч. 66)	1854
	Garaudé A. Solfège des enfants, op. 27 (с 1810, rev. 70/1903); 60 solfèges progressifs, pf/hp acc., op. 41 (n.d.) (Сольфеджио для детей, соч. 27 (ок. 1810, ред. 70/1903); 60 прогрессивных сольфеджио, с аккомпанементом фортепиано/арфы, соч. 41 (б.г.)	1810
	Garaudé A. 12 grandes leçons de vocalisation; 25 vocalises de Crescentini, op. 11; (12 больших уроков вокализации), (25 вокализов Крещентини, соч. 11)	1810
	Garaudé A. 52 exercices, op. 40 (52 упражнения, соч. 40 (ок. 1835 г., переработано 2-е издание 1846 г. как соч. 52 с аккомпанементом фортепиано)	1846
	Garaudé A. 24 vocalises, op. 42 (n.d.); Méthode de vocalisation, 2vv, op. 65 (24 вокализов, соч. 42 (б.г.); Методика вокализации, 2 голоса, соч. 65	1854
	Garaudé A. Vingt-cinq nouvelles vocalises ou études de l'art du chant... arrangées avec accompagnement de piano par A. de Garaudé (Двадцать пять новых вокализов или этюдов по искусству пения... аранжированных с аккомпанементом фортепиано А. Га-	Б.г.

		родэ)	
		Garaudé A. La lyre enchantée, opera, unperf., vs (n.d.) Cantique (J. Pain), 1v, chorus ad lib, op 10 (с1810); Messe solennelle, 3vv, op. 43 (1835) (Очарованная лира, опера, неполная, вокальная партитура (без даты); Кантик (Ж. Пен), 1 голос, хор по желанию, соч. 10 (около 1810); Торжественная месса, 3 голоса, соч. 43 (1835)	1835
		Garaudé A. 200 romances, 1-3vv, pf [68 pubd in Journal d'Euterpe, 1813-27; pubd collections: opp.3, 5, 8, 12, 18 (с1800-с1810); others pubd separately] (200 романсов, 1-3 голоса, фортепиано [68 опубликованы в Journal d'Euterpe, 1813-27; опубликованные сборники: соч.3, 5, 8, 12, 18 (ок.1800-ок.1810); другие опубликованы отдельно])	1813–27
4	Огюст Андрад	Andrade, A. Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris (Новый метод пения и вокализации, принятый Парижской консерваторией)	1837
		Andrade, A. Méthode de Chant suivie de vocalizes (Метод пения, за которым следуют вокализы)	1845
		Andrade, A. Méthode de chant précédée d'un traité de Manfredini sur l'art du chant et de l'hygiène du chanteur, illustré de vignettes (Метод пения, которому предшествует трактат Манфредини об искусстве пения и гигиене певца с иллюстрациями)	Б.г.
5	Марко Бардоньи	Bordogni, M. 12 vocalizzi per baritono (12 вокализов для баритона)	Б.г.

		Bordogni, M. Trente-six Vocalises (a son Elève madame de Coussy). Nouvelles Editions rev.par G.W. Teschner. Berlin. (Бордоньи, М. Тридцать шесть вокализов (своему ученику мадам де Кусси). Новое издание под ред. Г. В. Тешнера. Берлин.)	1835
6	Мануэль Гарсиа (сын)	Garcia, M. Traité complet de l'art du chant, Paris (Полный трактат об искусстве пения, Париж)	1840
		Garcia, M. Observations on the Human Voice', Proceedings of the Royal Society of London (Наблюдения над голосом человека. Труды Лондонского королевского общества)	1854
		Garcia, M. Observations physiologiques sur la voix humaine (Физиологические наблюдения над голосом человека)	1861
7	Лаура Чинти-Даморо	Cinti-Damoreau, L. Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire Paris (Метод пения, составленный для учеников своего класса в Парижской консерватории)	1849
		Cinti-Damoreau, L. Nouvelle méthode de chant à l'usage des jeunes personnes, introduction à sa méthode d'artiste (Новый метод пения для молодых певиц)	1855
8	Генрих Панофка	Panofka, H. The Practical singing tutor (Практический учебник пения)	1852
		Panofka, H. L'art de chanter (Искусство пения)	1853
		Panofka, H. L'Art de chanter, théorie et pratique suivies du Vademecum du chanteur... et de 24 vocalises op. 81.	1854

		Panofka, H. Abécédaire vocal: méthode préparatoire de chant pour apprendre à émettre et à poser la voix et à vocalizer (Вокальная азбука)	1858
9	Генриэтта Ниссен-Саломан	Ниссен-Саломан, Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан: Ч. 1. Theorique: с некрологом.	1880
		Ниссен-Саломан Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Theorique: с некрологом.	1881
		Ниссен-Саломан Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Ч.1. Теоретическая. Новое издание.	Б.г.
10	Энрико Седие	Delle Sedie, E. L'Art lyrique (Искусство лирики)	1874
		Delle Sedie, E. Arte e fisiologia del canto (Искусство и физиология пения)	1876
		Delle Sedie, E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica (Эстетика пения и мелодраматического искусства)	1885
		Delle Sedie, E. Vocal Art. – Part I. (Искусство пения)	1890
		Delle Sedie, E. A Complete Method of Singing. A theoretical and practical treatise on the art of singing (Полный метод пения. Теоретический и практический трактат об искусстве пения).	1894

2.2. Украшения в вокальных трактатах Бернардо Менгоцци и Алексиса де Гародэ: содержание перечней

2.2.1. Украшения в коллективном «Метод пения» Парижской консерватории Б. Менгоцци

«Метод пения» Бернардо Менгоцци - коллективный труд педагогов Парижской консерватории²⁰, являющийся хронологически первым вокальным трактатом, который стал основой для формирования вокальной школы Парижской консерватории. В содержании данного труда раздел «Об украшениях в пении» (*Des agréments du chant*) выделен в самостоятельный [97, с.57-75; 234, с. 49-69]. В данном разделе представлены четыре украшения: **рулада** (*roulade*), **апподжиатура** (*appoggiatura*), **трель** (*trille*) и **группетто** (*gruppetto, petit groupe*). Трактат не использует в качестве самостоятельной единицы, описанной им терминосистемы мордент (*mordant*), как, к примеру, в «Теории» А. Данхаузера, однако содержит интересные замечания авторов, входящих в комиссию по созданию «Метода пения», позволяющих говорить о его не вполне определенной характеристике. С одной стороны, французский *mordant* (итальянский *mordent*) в трактовке соавторов Менгоцци понимался как укороченная трель и обозначался *tr* [234, с. 67], с другой он осмысливался как *gruppetto* и тогда он, был равнозначен, как написано в трактате, употребляемым в практике французов терминам *mordant* или *brisé* [234, с.67]. Подобный терминологический плюрализм не способствовал ясности содержания орнамента, зато задал модель работы по формированию своей терминосистемы, в которой разновидности орнаментики старых ита-

²⁰ Согласно специальному исследованию И.А. Хрулевой, в число авторов трактата входили, как пишет титульный лист: Бернардо Менгоцци, Керубини, Госсек, Мегюль, Плантад, Женгене, Гара, Лангле, Ришер, Гишар [144, с. 76].

льянских мастеров адаптировались, переосмысливались или «придумывались» в соответствии с собственными представлениями, приобретая формы «застывших фигур». Иными словами, в труде, заложившем начало теоретико-практическим руководствам педагогов вокальной школы Парижской консерватории и назвавшем в качестве самостоятельных единиц перечня украшений лишь только **четыре**, был обозначен первоначальный стандарт в направлении обучения искусству украшений, который французы стали внедрять в свою певческую практику.

Известно, что «Метод пения», принятый в 1803/04 годах предложил европейским вокальным педагогам не только модель рассуждений, но и воспитал целую школу последователей данного метода. В основе своей Парижский метод опирался на итальянскую традицию *bel canto*, намеренно адаптируемую к нуждам формируемой французской вокальной школы [97, с.10]. Включенный в объектив «Метода пения» Парижской консерватории, итальянский опыт орнаментирования оказался в нем той своевременной прививкой, которая начала вырабатывать стойкие стереотипы эффективного распространения, тем самым перенося устойчивые рудименты *bel canto* в новую художественную реальность XIX столетия.

Основополагающим трудом для построения «Метода» стал упомянутый ранее трактат Джузеппе Тартини «Об украшениях в музыке», который в своем названии *Des agréments de la musique* пересекался с названием раздела *Des agréments du chant*, используемым в коллективной работе Бернардо Менгоцци. Причем термин *agréments* (украшения) в том и другом случаях дан во французском варианте.

Важность трактата Тартини для современных исследований трудно переоценить, ведь он стал своеобразным прародителем парижских вокального и скрипичного «Методов». В трактате Менгоцци есть прямая отсылка к маэстро Тартини [234, с. 88]. С учетом данной исторической справки есть смысл обратить внимание на перечень украшений, обозначенных в работе Тартини с тем, чтобы понять начальный механизм Парижского заимст

ния. Этот перечень содержится уже в самом названии труда, именуемого в его полной версии²¹: «Трактат об украшениях в музыке, описывающий происхождение **маленькой ноты**²², ее значение, способ ее размещения, все различные виды **каденций**²³, манеры их использования, **тремоло** и **мордент**, их использование, **искусственные фигуры** (способы украшения), которые могут быть бесконечными, способ формирования **ферматы**» [253].

О маэстро Тартини известно, что он был не только новатором эпохи, способствовавшим обновлению ее музыкального вкуса. Он был тем, кто в своем труде системно представил перечень украшений, состоящий из **шести** элементов, не все из которых нашли продолжение в трактатах педагогов вокальной школы Парижской консерватории. Этот же перечень повторен им в его «Правилах»²⁴, изданных чуть позднее, в 1760 г. Тартини рассматривал орнаментику с точки зрения графики, видового разнообразия, долготы исполнения, метроритмических условий, темпов произведений, в которых уместно их применять. Важно, что маэстро описывал современную ему практику использования украшений с позиций формообразования, увязывая умение украшать мелодии с условиями развития басовой линии аккомпанемента и возможностью не только украшать, но и импровизировать. Столь объемного описания орнаментики в Парижском методе нет. Однако, прямая отсылка к учению Тартини в коллективном труде Бернардо Менгоцци [234. с. 88], а также в «Теории» А. Данхаузера, мотивирует к анализу орнаментики, заимствованной французами из учения Тартини.

²¹ Traité des agrémens de la musique contenant l'Origine de la petite note, Sa Valeur, la maniere de la placer, Toutes les differentes especes de Cadences, La maniere de les employer Le Tremblement et le Mordant L'usage, qu'on en peut faire, Les Modes artificiels qui vont à l'infini, La maniere de former un point d'Orgue.

²² Речь идет об апподжиатуре.

²³ Речь идет о разных видах трели.

²⁴ Полное название трактата «Правила для того, чтобы научиться хорошо играть на скрипке, с истинным основанием знать наверняка все, что делается; полезно также всем, кто занимается музыкой, будь то певцы или инструменталисты» (Regola per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buo-no ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori).

Интересно, что содержательные части раздела об украшениях двух парижских Методов (скрипичного и вокального) совпадают. Учитывая, что скрипичный хронологически более ранний, рассмотрим его. На титуле «Метода» Парижской консерватории по обучению игре на скрипке («Méthode de Violon», 1793) прописано: членами комиссии по созданию «Метода» были Пьер Байо (Pierre Baillot; 1771–1842) и Родольф Крейцер (Rodolphe Kreutzer, 1766–1831). Оба названных педагога учились у выдающегося итальянского скрипача Джованни Баттиста Виотти (Giovanni Battista Viotti; 1755–1824), который значительно повлиял на формирование французской скрипичной школы. Однако следует заметить, что сам Джованни Виотти постигал мастерство игры на скрипке у знаменитого туринского маэстро Газтано Пуньяни (Gaetano Pugnani; 1731–1798), учителем которого был все тот же Джузеппе Тартини, крупнейший виртуоз XVIII века.

В выстроенной исторической цепочке очевидным становится не только итальянское влияние на Парижские скрипичный и вокальный «Методы», но и возможность заимствования и адаптации в теории украшений XIX века барочного учения, компактно прописанного в работах Джузеппе Тартини. По крайней мере, специальный сравнительный анализ двух Парижских «Методов», созданных практически одновременно, свидетельствует об идентичности их разделов об украшениях, где есть полное совпадение раздела скрипичного «Méthode de Violon», с разделом из коллективного вокального «Метода» Менгоции.

В логике несомненного влияния Джузеппе Тартини на Парижские «Методы», попытаемся конкретизировать то, что заимствовали вокальные учения Парижской консерватории у знаменитого маэстро. Это сделать вполне правомерно, поскольку, во-первых, созданные в 1760 году, то есть менее чем десятью годами позднее трактата «Об украшениях в музыке», «Правила» (Regola) Тартини в отношении орнаментики практически полностью повторяют предшествующий авторский текст, что позволяет говорить об устойчивости позиции Тартини в части описании опыта колорирования.

Во-вторых, на титульном листе этих «Правил» имеется указание на то, что они пригодны «всем, кто занимается музыкой, будь то певцы (Cantanti), или инструменталисты (Suonatori)» [254]. Поэтому все дальнейшие рассуждения в общем направлении изучения вектора разработки «стереотипов» украшений, совпадающих в трактатах Менгоцци и Тартини, а **именно апподжиатуры, трели и группетто** будут связаны с выявлением их устойчивых теоретических и практических аспектов описания, прямо или косвенно заимствованных парижскими педагогами у итальянца.

Таблица 2. Совпадения в составе перечней украшений в учениях Б. Менгоцци и Дж. Тартини

№	Украшения Б. Менгоцци	Украшения Дж. Тартини
1	Апподжиатура (appoggiatura)	Апподжиатура (appoggiatura)
2	Трель (trillo)	Трель (trillo)
3	Группетто (petit groupe, gruppetto)/ mordente/ brisé	Мордент (mordente)

В представленной Таблице, отмеченное ранее терминологическое различие в обозначении схожих по мелодическому содержанию группетто/мордент не является существенным, так как mordente Тартини, описанный в его трактате, изданном на французском языке, служит эквивалентом группетто по Менгоцци, а также brisé, которые являются одним и тем же украшением, меняется лишь контекст (place prés) [97, с. 73].

По Менгоцци – «Это украшение может быть восходящим или нисходящим. В первом случае оно обозначается :

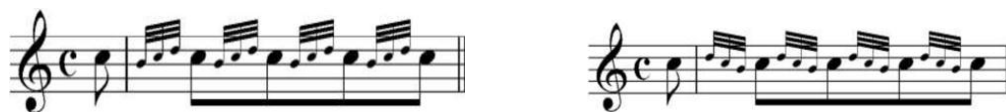


Тогда как во втором так: [253, с. 33].



Практически те же два вида расшифровки украшения дает Трактат и «Правила» Тартини:

Пример 11. [253, с.33; 254, с. 13]:

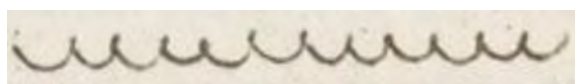


По Тартини «мордент - орнамент, который, обретается через дар и мастерство в пении и звучании. Его природная сущность, выраженная в нотах, состоит всего из трех дополнительных нот к записанной, и существует в двух видах» [253, с.33; 254, с. 13], как показано выше. То, что, говоря об одном и том же способе украшения, Менгоцци дает его итальянский и французские термины, свидетельствует о намерении авторов Парижского метода адаптировать итальянское учение к нуждам складывающейся французской терминосистемы. В этой связи, обратим внимание на используемые в сравниваемых трактатах терминологию и графику.

Раздел об украшениях Бернардо Менгоцци начинается с рулады, которой нет в перечне украшений Джузеппе Тартини. Рулада не включена в Таблицу 2, так же как не включены «тремоло», естественные и искусственные способы (*modi*) колорирования, варианты оформления ферматы, названные в составе перечня Тартини, но не используемые в разделе «Об украшениях в пении» Менгоцци.

Заметим, что разночтения между перечнями украшений в данных трактатах объяснимы как разными представлениями о функциях украшений (декоративной, импровизационной, формообразующей), так и чисто вокальной спецификой их воспроизведения. Это полностью относится, например, к руладе Менгоцци. О ней в «Метод пения» сказано: «Звуки, из которых состоит рулада, должны быть одновременно связаны (*liés*) друг с другом, но при этом чеканиться (*martellés*) глоткой» [97, с. 57]. Представляется, что аналог подобного украшения сложно было найти в инструментальной музыке. Зато аналог тремоло (*tremolo*) легко в ней находился и встречался в пе-

речнях Джузеппе Тартини и Лодовико Дзаккони. Причем сам же маэстро Тартини не рекомендовал тремоло для певческой практики. По крайней мере, в его трактате по этому поводу есть замечание, которое раскрывает тремоло, не столько как вокальный прием, сколько как инструментальный. Тартини пишет: «по своей природе оно больше свойственно инструментам, чем голосам. Если оно иногда и встречается в голосе человека, то лишь потому, что порождается природой этого голоса» [253, с. 27]. Далее маэстро поясняет: тремоло «полностью исключено из *Messa di Voce*, где необходимо в совершенстве передавать не только человеческий голос, но и самую непосредственную природу совершенной интонации с математической точностью, то есть, заданная высота тона должна неизменно совпадать с интонацией в *Messa di Voce*. Это несовместимо с дрожанием голоса, или колебанием, при котором интонация никогда не находится в фиксированной точке, а звучит выше либо ниже, хотя и незаметно» [253, с. 30; 254, с. 12]. Правда, здесь же Тартини указывает, что тремоло как способ украшения «превосходно применять на последней ноте любой каденции, если она является устойчивой и долгой, и благотворно влияет на звучание и пение. Этот великолепный эффект исходит из самой природы звука, потому что при последнем ударе, будь то по струне клавесина, колокола или открытой струне смычкового инструмента, сама природа звука продолжает и поддерживает дрожание в течение некоторого времени» [253, с. 30-31; 254, с. 12]. В приведенных Тартини примерах, это «дрожание» получает визуальное разъяснение:



[253, с. 29]

Интересно, что в заглавии раздела о тремоло Тартини дает термин в версиях по-итальянски и по-французски (*tremolo ou tremblement*) [253, с. 27], тогда как в его «Правилах», написанных на итальянском языке и повторяющих текст описания трактата, французский аналог термина отсутствует [254, с. 11]. Использование Тартини двойной терминологии свидетельствует

в пользу избирательного характера включения опыта колорирования старых мастеров в дидактическую систему французов.

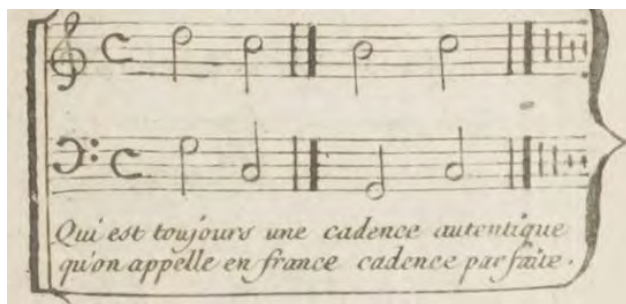
В объектив орнаментики Парижского «Метода пения», более всего сконцентрированного на техническом описании элементов колорирования и их исполнения не попало описание формообразующих функций музыкального орнамента. Правда, косвенные следы вольной переработки данного аспекта учения Тартини в «Метод пения» все же можно установить. Свое описание формообразующих функций орнамента Тартини разграничил описанием **естественных** (*modes naturales*) и **искусственных** (*modes artificialis*) способов украшений, а также показом орнаментики и импровизации на **ферматах**. Можно предположить, что выразительные и формообразующие функции украшений на этапе формирования французской вокальной школы не были приоритетом. Отсюда минимизированный в «Метод пения» перечень украшений, раскрывающий приемы оживления мелодии, и скупые советы использовать украшения, опираясь на опыт и личный вкус.

Известно, что в европейской музыкальной терминологической системе противопоставлений появление категорий *naturalis* (естественный) и *artificialis* (искусственный) ранее было применено на рубеже IX–X столетий. Тогда бенедиктинский монах Регино Прюмский в своем толковании сущностной природы музыки предложил в трактате *Epistola de harmonica institutione* (Послание об основах гармоник; ок. 901 г.) интеллектуалам франкского мира аналогичную оппозиционную пару. Правда, в созданной Регино модели научного знания, он говорил о природе двух музык (*musica naturalis* и *musica artificialis*) [39, с. 72], а не о природе двух типов украшений (*modes naturales* и *modes artificialis*). Однако сам факт того, что эта категориальная пара, задающая принцип дуализма и различающая по способу происхождения модусы существования каждой из категорий была применена Дж. Тартини в сходном толковании весьма символично. Здесь, как и в классификации средневекового автора, *naturalis* имеет оттенок бытийности надчеловеческого свойства (природного дара), а *artificialis* понимается как реа-

лизация идеи познания, выработки путем упражнений определенного навыка (рукотворной природы). В истории творческого освоения мира музыки затронутая авторами проблема взаимоотношения природы и цивилизации имеет и сегодня исключительно важное значение, так как она входит в сферу музыкального логоса по Ю. Н. Холопову. Интересно, что ученый, поднимая проблему логоса, его сущности и структуры писал: «упорядоченность, гармония, слаженность - не что иное, как наш музыкальный логос» [141, с. 74]. В данном контексте поражает то, «что разница идей, управляющих сознанием разных эпох, оставляет эти сущностные субстанции музыкального логоса без изменения» [39, с. 74], по крайней мере, в описанных здесь хронологических границах.

По Тартини «modes naturales» — это «те приемы, которые исходят от природы и ее дара, общие для всякого, **кто обладает этим даром, даже если он совершенно неопытен в музыке** (чего есть тысячи примеров) *(выделено мною, Д. Ч.)*. Они понятны любому и «подходят для всякого пения, не создавая диссонанса с басом, который находится ниже» [253, с. 42]. Тартини указывает, что подобные приемы **немногочисленны**. Причину он видит в том, что «никто до сих пор не приложил усилий, чтобы собрать и описать их, выводя их из практики людей, не имеющих никакого представления о музыке, но поющих для собственного удовольствия с большой грацией, которая является для них даром природы и исходит из тех естественных способов, которым она их научила» [253, с. 43; 254, с. 15]. Среди мест в мелодии, на которые «согласно природе, эти приемы украшения ложатся чудесно и часто» [253, с. 44], маэстро называет финальные каденции, в которых есть «только место для трели, которая помещается на первую из двух нот, образующих заключительную каденцию» [253, с. 45]. В пояснении к своему примеру он подписывает внизу: «это по-прежнему аутентичная (подлинная) каденция, которую во Франции называют совершенной каденцией (cadence parfaite)»

Пример 12. [253, с. 45]:



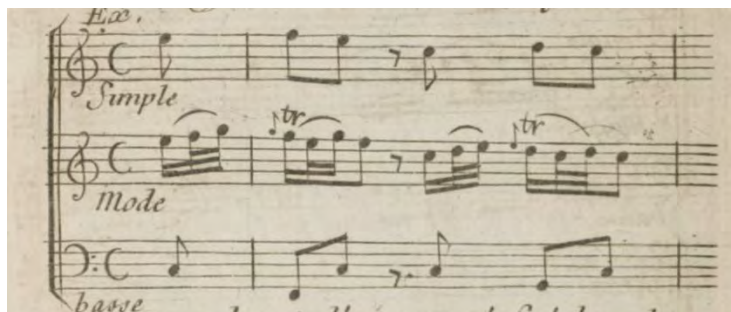
Согласно Тартини «на этом базе с совершенной каденцией существует очень большое количество мелодий, выраженных нотами, отличными от двух, представленных в примере» [253, с.45].

Здесь же, говоря о разных видах каденций, он проводит параллель со знаками пунктуации, структурирующими смысловые отрезки текста. Тем самым обращает внимание на формообразующую роль украшений в строении мелодии. «Когда смысл периода полностью завершен, — объясняет маэстро, — ставится точка; когда смысл периода не полностью завершен, никогда не ставится точка, а используется либо точка с запятой, либо двоеточие, либо скобки и т.д. Финальная каденция, которая полностью завершает нашу мелодию, подобна точке, и встречается только на двух нотах, как было показано в начале. Она требует только трели <...>» [254, с. 16]. В случаях, когда части кантилены «подобны тем периодам или смыслам, которые никогда не заканчиваются точкой, а заканчиваются либо точкой с запятой, либо двоеточием» [254, с. 16], продолжает Тартини, «они являются частями, членами кантилены, которая не полностью завершена. Следовательно, это истинные места и подходящие позиции для адаптации естественных приемов украшения <...> вне этих мест естественный способ невозможен и не произведет хорошего эффекта» [254, с. 16].

Тартини приводит примеры естественных приемов, которые можно использовать в частях кантилены. Он обращает внимание на применение в них трели, объясняя, что «трехнотная трель — это скорее прием, чем трель, когда две соединенные ноты достаточно [продолжительно] слышны» [254, с.

16; 253, с. 56]. В его примерах средняя строка наглядно показывает возможности применения натуральных приемов украшения кантилены в ее незавершенных частях.

Пример 13. [253, с. 56]:



Пример 14. [253, с. 57]:



Очевидно, что приведенные приемы украшения кантилены, используемые в быту, мало интересовали парижских создателей теории постановки голоса. По этой причине они не попали в коллективный труд французов.

Иное дело «искусственные» (*modes artificialis*) приемы или способы украшения, которые, по замечанию маэстро, в отличие от естественных, бесконечны²⁵ (*être infinis*) [253, с. 63; 254, с. 22]. Обращаясь к ним, Тартини сразу устанавливает связь с композицией²⁶, говоря: «эти способы могут быть бесконечными, поскольку они зависят в основном от искусства композиции,

²⁵ «великое множество» [136, с. 32].

²⁶ любопытно, что в идентичном тексте «Правил» вместо композиции назван контрапункт [254, с. 22].

которое позволяет варьировать верхнюю партию над заданным басом бесчисленным количеством вариантов; и эта возможность почти безгранична» [253, с. 63; 136, с. 32]. Далее он пишет: «мы хотим понимать эти искусственные способы более органичными и ограниченными, поскольку они должны быть выведены и адаптированы исключительно к хорошему вкусу и естественной певучести» [253, с. 63; 254, с. 22]. Среди условий применения искусственных способов украшения он называет ограничения, «когда тема композиции или ее части относятся к определенному образу или имеют такое специфическое настроение, которое не может быть изменено никаким образом, а должно быть выражено именно так, как оно есть» [253, с. 64; 254, с. 22]. Маэстро продолжает: «такой случай встречается довольно часто, и, следовательно, искусственные приемы хорошего вкуса остаются ограниченными и суженными, применяясь лишь в немногих местах. Чаще всего они встречаются вблизи какого-либо каденционного движения» [253, с. 64; 254, с. 22]. Подобные разъяснения Тартини наводят на мысль, что преградой для включения искусственных приемов украшения в Парижский метод вполне могли стать, с одной стороны, безграничность их моделей и комментариев самого Тартини о бесполезности подобного занятия, с другой, избирательный характер самого выбора дидактических основ для парижского вокального руководства, призванного дать самый необходимый свод знаний.

Приведенные Тартини естественные и искусственные модели украшения мелодий автор неизменно демонстрирует в прямой зависимости от их сочетания с басом. Для «естественных» каденций он рекомендует «обратить внимание на бас, соответствующий выбранному приему, и на длительность нот, написанных в верхнем голосе, к которым этот прием должен быть адаптирован» [254, с. 29]. Для полного представления о том, что можно сделать в верхнем голосе при наличии полной гармонической каденции он дает пример, где показаны разные способы расцвечивания простой (*semplice*) мелодии. В приведенных маэстро примерах (Пример 15) сама мелодия представ-

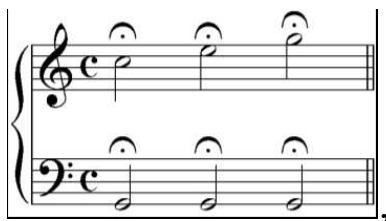
лена в т. 1, а, начиная со 2-го такта, он предлагает возможные десять вариантов ее колорирования.

Пример 15. [253, с. 69–70; 254, с. 23]:



Для иллюстрации «искусственных» способов он особенно обращает внимание на «финальные каденции, где певец или исполнитель останавливается по своему усмотрению, независимо от такта, и может продлевать каденцию как угодно, по своему желанию и мастерству» [253, с. 82; 254, с. 29]. Технику исполнения этих каденций маэстро описывает следующим образом: «над первой из двух нот, образующих финальную каденцию, ставится знак фермата, который указывает на свободу остановки на неограниченное время для сольной партии, будь то певец или исполнитель. Соответственно, все остальные партии, сопровождающие их, также имеют тот же знак ферматы на той же ноте, потому что все должны остановиться до тех пор, пока не остановится сольная партия» [253, с. 84; 254, с. 29).

Примеры оформления фермат в заключительных каденциях он приводит как с согласованием с линией баса [253, с. 84; 254, с. 29]:



так и с помощью демонстрации разных вариантов сольного колорирования. Маэстро обращает специальное внимание, что «певец или инструменталист не сможет и не должен останавливаться ни на каких других нотах, кроме

трех указанных  [253, с. 84; 254, с. 29].

Приведем его сольные примеры импровизации на фермате, которые включают разные приемы колорирования, в конкретном случае трели, рулады, комбинируя их:

Пример 16. [253, с. 88; 254, с. 31]²⁷:



²⁷ В этом смысле интерес представляет сравнение способов колорирования Дж. Тартини со способами, представленными А. Гародэ, которые приведены в Приложениях 2 и 3 настоящей работы.

Характеризуя практику орнаментики своего времени, маэстро пишет: «В наши дни каденции скорее считаются каприсом (*caprice*²⁸), чем каденциями. Потому что сегодня любому певцу или музыканту позволено так сильно их продлевать и с таким разнообразием чувств, что, безусловно, неразумно называть их каденциями, а скорее необходимо называть их каприс/каприччо. Каприс — это именно то, что можно продлить по желанию и что может состоять из совершенно отдельных частей, различающихся по настроению и размеру» [253, с. 83; 254, с. 29]. Далее Тартини продолжает: «Но поскольку слушатели сейчас получают удовольствие от подобного, необходимо знать, как их исполнять, даже если это неразумно и неуместно» [253, с. 83]. Интересно, что о подобной практике длинных каденций «когда оркестр останавливает игру, чтобы певцы могли продемонстрировать свои "необоснованные каприсы"» [249, с. 40] имеется упоминание у Франческо Този, позволяющее Джастину Шютцу говорить: «возможно, 1710-е и 20-е годы стали началом пения певцов длинными каденциями в операх» [249, с. 40].

Описанная Тартини практика оформления каденций с применением приемов декорирования путем расцвечивания звуков мелодии, приемов импровизации на фермате, включающей в себя разные виды орнаментики, а также с учетом формообразования, опирающегося на законы риторики (точка, запятая) является бесценным свидетельством своего времени. Авторы Парижского «Метода пения» вряд ли могли в полной мере погрузиться в глубину всех установок маэстро Тартини, его правил и примеров, изобилующих частностями и указывающих на безграничность возможностей колорирования. Тем более, что прежняя практика, развивающая изысканную индивидуальную манеру колорирования, нацеленная на избегание подражания тому, что делают или делали мастера на сцене, постепенно уходила в

²⁸ Фр. *Caprice*, ит. *Capriccio* — каприччо, каприс; букв. «каприз, прихоть, блажь» [50, с. 148].

прошлое. Вместе с ней нормы певческоцентричного подхода в опере уступали место композиторцентричному.

По всей видимости, в исторических условиях конкретного этапа, связанного с началом формирования французской певческой школы, свою задачу они видели в создании некоего компендиума, способного изложить основные положения учения об украшениях. И эту задачу они стремились максимально реализовать. По крайней мере, пример каденции с трелью на фермате содержащийся в трактате «Метод пения» служит образцом типологических заимствований.

Пример 17. [234, с. 64]:



«Метод пения» французов заметно упростил описание формообразующих функций орнамента, предложенное маэстро Тартини в его учении об естественных и искусственных каденциях. Однако, говоря, к примеру, о трели в своем полном объеме в искусственной каденции, он упомянул как *cadence finale*, так и фермату (*point d'orgue* или *point final*) [234, с. 64], о которой писал Тартини, называя раздел своего трактата «каденция искусственная, которая по-французски называют фермата» (*Cadences artificielles qu'on appelle en françois point d'Orgue*) [253, с. 82].

2.2.2. Украшения в вокальных руководствах А. Гародэ

В хронологии вокальных трактатов школы Парижской консерватории «Метод пения» (*Méthode de chant*; 1809) Алексиса де Гародэ²⁹ (Alexis de Garaudé), его вторая редакция (1811) и последующая, изменившая название трактата на «Полный метод пения» (*Méthode complète de chant*) и посвященная его ученице Клотильде Корельди³⁰ занимают важное место. Это место определено не только тем, что все названные работы являются прямым продолжением коллективного труда «Метод пения» Парижской консерватории музыки, итальянца Бернардо Менгоцци, но и тем, что они являются важным свидетельством преемственности в развитии традиции французской вокальной школы и по ним можно судить о ее начальных шагах. Метод, предложенный маэстро Гародэ, интересен для изучения еще и потому, что сам его автор, выпускник Парижской консерватории, прочно стоял на позиции своей *alma mater*, выраженной в намерении осуществить слияние итальянской и французской певческих школ.

На персональную позицию Алексиса Гародэ вполне мог повлиять политический климат наполеоновской Франции (1799–1815) равно как и стратегическая линия самого Императора, ориентированная на «желание адаптировать наилучшие образцы вокального искусства итальянцев, приумножив тем самым музыкальное достояние Франции» [119, с. 118]. Однако не менее значимыми в оценке позиции автора руководств являются сами факты его профессиональной и творческой биографии, которые включают обучение А. Гародэ в Парижской консерватории, где его наставниками были

²⁹ Алексис де Гародэ (1779-1852) – французский певец, композитор и успешный педагог, работавший в Париже на закате эпохи классической музыки и в эпоху романтизма. Маэстро стал автором многих высоко оцененных методик пения. Как преподаватель помог своим ученикам сделать успешную карьеру.

³⁰ Настоящее имя — Клотильда Коломбелль (Clotilda Colombelle; 1804-1826); популярная в Италии певица, выступавшая под псевдонимом Корельди. В 1820 году она получила первую премию на конкурсе певцов в Парижской консерватории.

известный французский баритон Пьер-Жан Гара (Pierre-Jean Garat; 1764–1823) и знаменитый сопранист, итальянец Джироламо Крешентини (Girolamo Crescentini; 1762–1846). Причем, если маэстро Гара был одним из членов исторической комиссии по созданию основополагающего «Метода пения» Консерватории музыки в Париже³¹, то маэстро Крешентини, приглашенный Наполеоном в императорскую семью в качестве учителя пения и находящийся в Париже с 1805 по 1812 годы [119, с. 117], в дополнение к его заслугам перед семьей, был назначен в 1808 году Указом брата Наполеона, короля Неаполя и Сицилии, Жозефа управляющим Королевским колледжем музыки в Неаполе, и за свой вклад в развитие культуры Республики был отмечен орденом Железной короны [119, с. 117].

Совершенно очевидно, что общение с этими яркими личностями и педагогами не могло оказаться бесследным для А. Гародэ. Именно оно позволило ему совместить две певческие школы в своем труде. В нем сказано: «Современная школа и та, которая процветала 30 лет назад, предлагают прекрасные образцы искусства и ценные ресурсы. Задача талантливых певцов — создать *удачную смесь* (выделено мною, Д. Ч.), соответствующую тем особым способностям, которыми их наделила природа и которые они доведут до совершенства в ходе обучения» [220, с. 68].

Специальное обращение к тексту «Полного метода пения» op.40 (Méthode complète de chant) Алексиса де Гародэ, точнее к его V главе, именуемой «О различных украшениях пения» (Des divers ornemens du chant) позволяет зафиксировать процесс контаминации и варьирования в трактовке элементов орнаментики в данном труде. Здесь итальянские и французские представления об орнаментике путем смешивания и объединения прежних и актуальных для своего времени элементов декора, их терминов и

³¹ Согласно И. А. Хрулевой, этот «Метод» представлял собой «официально утвержденное пособие для преподавателей и учеников на занятиях по вокалу в Парижской консерватории <...> и считалось обязательным элементом соответствующего образовательного процесса на протяжении более чем 60 лет» [144, с. 76].

форм исполнения (где-то сходных), осмысления функциональной роли в вокальном тексте, обретают некую теоретическую формализацию. Последняя показывает, что вопреки замечаниям маэстро Гародэ о том, что: «украшения в пении, как и все остальное, подвержены легкомысленной империи моды; они меняются по своей сути через 20 или 30 лет и устаревают» [220, с. 68; 221, с. 45], его индивидуальное описание украшений в трактатах «Полный метод пения» и «Полный метод пения или практическая теория этого искусства» при идентичном названии Пятой главы [220, с. 44–113; 221, с. 41–135], претерпевают корректировки. По всей видимости, они оправданы тем, что временная дистанция между этими изданиями составляет 43 года, в течение которых изменения в художественной практике были неизбежны.

Известно, что первоначальный вариант «Метода пения» А. де Гародэ увидел свет в 1809 году и был издан как *op. 25*, затем в 1811 году последовала вторая редакция трактата, которой был присвоен *op. 40*. Тот же *op. 40* вышел с названием «*Méthode complète de chant*». В 1854 году вышли упомянутое выше издание «Полный метод пения или практическая теория этого искусства» и специальная версия трактата для низких голосов «Метод пения, специально составленный для голосов бас, баритон и контральто и содержащий правила искусства» (*Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, bariton et contralto contenant les préceptes de l'art du [...]*), *op. 53*, а также «отдельная версия трактата для женских голосов, которая получила название «Новый метод пения» (*Nouvelle Methode de chant*) *op. 66* [235, 519 b].

Наличие нескольких версий метода маэстро указывает на факты обновлений его содержания, связанные с совершенствованием авторской методики. Очевидно, все они были вызваны желанием сделать руководство по пению в меняющемся художественном пространстве первой половины XIX века максимально отвечающим запросам времени.

В эпоху, когда в опере слава композитора полностью зависела от певцов ранга *primo uomo* и *prima donna*, от тех возможностей, которые давал им

композитор, чтобы, уповаясь индивидуальным мастерством исполнителя блистать виртуозным владением голоса, труд маэстро Гародэ раскрыл украшения как значимые элементы исполнительского стиля своего времени, имеющие в практике первой половины XIX века гораздо бóльшую важность, чем принято считать сегодня. В его учении орнаментика включала в себя следующие элементы декора: «аккачиатуры (accasciatures); апподжиа-туры (appoggiatures) простые и двойные; группетто (groupes ou gruppetti); гаммы и рулады или хроматические ноты (gammes en roulades ou notes chromatiques); колоратуры (traits) или разного рода фиоритур (fiorettes); трели, усеченные/прерывистые звуки (des sons coupés), синкопированные ноты и другие» [221, с. 41]. Что в сравнении с перечнями Дж. Тартини и Б. Менгоцци значительно расширило палитру декора.

Особое внимание профессор уделял тщательной проработке названных им украшений, сожалея о том, что «у большого числа любителей и даже многих артистов нет ни необходимого терпения, ни смирения в работе над ними» [221, с. 41]. Именно поэтому, по мнению маэстро, слушателям «приходится терпеть столько несовершенств на концертах и в Театре!» [221, с. 41]. Таков был его взгляд на актуальную ситуацию в певческом искусстве начала XIX века.

Являясь свидетелем эпохи, маэстро констатировал: «в изящном или легком стиле, особенно в театральной музыке, многие произведения требуют сочетания постановки голоса и качеств, соединяющихся с изысканной и элегантной орнаментикой, с блистательной и сложной фразировкой, владением певческими приемами, что и свидетельствует о мастерстве певца» [221, с. 41]. Исходя из данного понимания, А. Гародэ указывал на необходимость системной педагогической работы в классе над украшениями. Опираясь на текущий репертуар, состоящий из произведений Ф. Буальдье, Н. Ваккаи, К. В. Глюка, Л. Керубини, С. Меркаданте, Н. Пиччини, Дж. Россини, А. Саккини, он заострял внимание на тех элементах украшения, умение владеть которыми могло обеспечить успех исполнителю. Представ-

ляется интересным сравнить изложенный в трактате А. Гародэ перечень украшений с перечнем, принятым ранее в «Метод пения» Парижской консерватории и перечнем, изложенным в методе Крешентини, изданном в версии его ученика Франческо Флоримо (Francesco Florimo) под названием «Краткий метод пения» [191]. Данный метод был одобрен Крешентини в 1840 году, о чем свидетельствует переписка между Флоримо и Крешентини, приведенная на первой странице этого издания. Отдавая себе полный отчет в том, что в предпринятом сравнении о поиске универсальной системы украшений не может быть речи, это противоречило бы самому духу эпохи, где в каждом авторском описании находил отражение индивидуальный почерк педагога-исполнителя, обратим внимание на объем перечня, состав его элементов декора, их видов с тем, чтобы выявить стойкие рудименты итальянского *bel canto* барочно-классицистской традиции, внедряемые в практику парижской певческой школы после «Метода пения» Б. Менгоции. Такое сравнение поможет сквозь призму обретения и потерь зафиксировать связь поколений в передаче учения, раскрывая его в том историческом контексте, где исполнители могли персонализировать музыку благодаря всевозможным украшениям, а теория пения находила свое отражение в совокупности авторских индивидуальных установок. Импровизация же все еще понималась венцом всех вокальных тренировок.

Таблица 3.

ОРНАМЕНТИКА А. ГАРОДЭ В КРУГУ УЧЕНИЙ ЕГО УЧИТЕЛЕЙ						
Перечень украшений по А. Гародэ	Бернардо Менгоции «Méthode de chant du Conservatoire de musique / Singeschule des Conservatorium der Musik in Paris», 1803/4 [234]		Алексис де Гародэ «Méthode complète de chant, oeuvre 40, [en 3 parties]» (1811), [220]		Джироламо Крешентини «Breve metodo di canto» diviso in tre parti, parte secondo (1853), [191]	
	термин	графика	термин	графика	термин	графика

Апподжиа- тура	la petite note/ appoggiatura [c. 59]		Des Ap- poggiatures simples, [c. 44]		Dell' ap- poggiatura [c. 89]	
	Double ap- poggiatura [c. 60]		doubles ap- poggiatures [c. 47]		-	
Аччаккату- ра ³²	-	-	De l'accaciatur e [c. 41]		Dell' Ac- ciaccatura [c. 93]	
Группетто	gruppetto, petit groupe, [c. 67]		Du Grup- petto [c.49; c. 59-60], Mordente [c. 51]		Dell'grupp etto, dell mordente [c. 97]	
Мордент	Mordant, mordente [c. 67]	-				
Полутоны	-	-	Des semi_tons [c. 54]			
Прерыви- стые звуки (Des sons coupés)	-	-	Des sons coupés [c. 62]			
Синкопиро- ванные ноты	-	-	Des Notes sincopées [c. 66]		Delle note syncopate [c. 103]	 [c. 103]
Колоратуры (Des traits ou tounures de chant)	-	-	Des traits ou tounures de chant [c. 68]			
Пассажи ар- педжио	-	-	Des traits arpégés [c. 85]			

³² Обратим внимание на сложно объяснимую разницу в написании термина у А. Гародэ (аккачиатура/ассасиатура) и Дж. Крешентини (аччаккатура/ acciaccatura).

(Des traits arpégés)						
Ноты деташи (Des Notes détachées)	-	-	Des Notes detaches [c. 87]			
Пиккитированные ноты (Des Notes Piquées)	-	-	Des Notes Piquées [c. 88]			
Трель	trille, trillo [c. 63] 1) Trille sur chaque son d'une suite de note ascendates [c. 65] 2) trille sur chaque son d'une série de notes descendants [c. 66] 2) Mordant [c. 67]	<i>tr</i> , 	Du Trille [c. 89]	<i>tr</i>	Del trillo [c. 105], trillo impiegato in successione di misura [c. 106], Trillo impiegato in mezzo alle frasi [c. 106], Trillo impiegato nella fine di una cadenza [c. 106], Trillo nella scala diatonica [c. 106], Trillo nella scala cromatica [c. 107]	<i>tr</i> [c. 105]
Последовательность трелей (Suite de Trilles)			Suite de Trilles [c. 92]	<i>tr</i>		
Трель, называемая Мордент (Du trille appelé Mor-dente)			Du trille appelé Mor-dente [c. 94]	<i>tr</i>		

Рулады	De la roulade [с. 49]		De la Rou- lade [с. 98]			
Стаккато ³³ (Delle'note staccato)					Delle'note staccate [с. 101]	¶ [с. 101]

Таблица 3. «Орнаментика А. Гародэ в кругу учений его учителей» наглядно показывает приоритеты в системах украшений каждого из трех мастеров, которые опираются на собственный опыт певца - педагога, а также на желание в своем методе прописать свое представление о системе украшений и практику работы над ними. Из Таблицы видно, что не все элементы орнаментов, перечисленные маэстро Гародэ, находят отражение в трудах его учителей. Соответственно объем перечня украшений претерпевает трансформацию. Однако устойчивыми элементами, объединяющими позицию все трех авторов, являются **appoggiatura, trille, gruppetto**. Именно они в терминологии О. Андрада, выпускника Парижской консерватории, являются базовыми или «основными украшениями», которые занимают устойчивые позиции во всех перечнях XIX века.

Апподжиатура (la petite note/ appoggiatura), описанная маэстро Гародэ, служит ориентиром для сравнения с повлиявшими на него мастерами. Из Таблицы 1. видно, что это украшение выделяют все приведенные авторы, причем все они в своей терминологии используют итальянский термин appoggiatura. В своих теоретических установках они единодушно говорят о том, что апподжиатура или маленькая нота (во французской терминологии la petite note), заимствует половину длительности от основной ноты и на эту ноту приходится опора [8, с. 44; 10, с. 59; 6, с. 89]. Согласно Крешентини,

³³ А. Гародэ не включает термин стаккато в свой перечень. В параллельно представленном итальянском тексте трактата использовано слово *distaccate* (букв.: выделенный).

например, апподжиатура «служит для поддержки голоса, придавая ему немного больше силы, прежде чем заставить его упасть на ноту, от которой она берет половину длительности, а часто и всю ее, в зависимости от мелодии» [6, с. 89].

Среди разновидностей апподжиатур, описанных в тексте Менгоцци, выделены простая и двойная апподжиатуры. Те же два вида орнамента называет А. Гародэ. Причем, в графике «маленькой ноты» оба названных автора в виде простой апподжиатуры (*appoggiatures simples*) и двойной апподжиатуры (*doubles appoggiatures*) используют знаки: . Интересно, что в версии ученика Крешентини, зафиксирован только один вид апподжиатуры, а среди знаков маленькой ноты употребляется еще знак маленькой

половинной ноты .

Аччаккатура (в версии Гародэ «аккачатура» — *accasiature* / в версии Крешентини «аччаккатура» — *acciaccatura*) — украшение, которое описывают Гародэ и Крешентини, но не описывает Менгоцци. Заметим, что данное украшение не встречается в первых версиях трактата маэстро Гародэ «Полный метод пения» op. 40, но появляется во втором его издании обозначенным тем же опусом, с измененным названием «Полный метод пения или практическая теория этого искусства» (*Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art*). Любопытно, что данное украшение далее попадает в объектив автора в его следующем трактате «Метод пения, составленный специально для голосов баса, баритона и контральто, содержащий основы искусства пения» (*Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, bariton et contralto contenant les préceptes de l'art du*) op. 53. В обоих трудах Гародэ непривычно называет его аккачатура («*accasiature*») ³⁴. Украшение изображается как маленькая нота, стоящая над большой основной. Длитель-

³⁴ В сложно объяснимой разнице именования украшения, которое имеет общую семантику, но разное вербальное имя, трактат Г. Панофки использует сходный с А. Гародэ термин «аккачатура» [239, с. 19].

ность аккаччатуры, в отличие от апподжиатуры, по-Гародэ достаточно краткая и почти не изменяет длительности основной ноты. Признавая, что данное украшение того же рода, что и апподжиатура, Крешентини, к примеру, называя его «аччакатура», указывает, что чтобы *assciaccatura* прозвучала в стиле, исполнить ее нужно «легким ударом по ноте около которой



находится знак на нее указывающий» [191, с. 93]. С точки зрения технического исполнения этого украшения Гародэ практически повторяет Крешентини. Он замечает: «На этой маленькой ноте вам придется немного надавить голосом. Во многих музыкальных стилях с выраженным ритмом аккачатура обладает элегантностью, но этот эффект становится плохим, если ее использовать неразборчиво и не в благоприятной манере» [217, с. 16]. Что касается «Метода» Менгоцци, то он вовсе не содержит упоминания об этом украшении.

Основным элементом «изящного» пения, активно используемым в вокальной практике с периода диминуций, являлась **трель (trille)**, которая получила в трактатах А. Гародэ и его учителей подробное освещение. Теоретизация трели в вокальных трактатах Парижской школы была заложена «Методом» Менгоцци. В нем сказано: трель «или по-итальянски *trillo*, ошибочно называемая каденцией является одним из самых красивых украшений пения, самым необходимым для освоения и самым трудным для обучения, поскольку не существует точного правила, по которому можно было бы определить действие органов горла при исполнении этого украшения» [234, с. 63]. Маэстро Гародэ, обращая внимание на особую важность данного орнамента в технике владения голосом, все же формулирует правило: «две ноты нужно петь попеременным движением горла с определенной скоростью, не двигая языком и подбородком; но необходимо проявлять большую осторожность и лишь постепенно ускорять движение: ясность и равномерность являются главными условиями, которые следует соблюдать при ее изуче-

нии» [220, с. 89]. Примерно ту же установку читаем у Крешентини, когда он говорит: «качествами трели является ясность, ровность и совершенная интонация. Движение должно быть свободным, чтобы избежать смещения двух звуков, и оно должно выполняться без шевеления подбородка, языка или губ» [191, с. 105]. Для отработки трелей педагоги предлагают несколько упражнений. Специальный анализ текстов трактатов А. Гародэ и его учителей показывает, что наиболее используемыми упражнениями были: цепочка или последовательность трелей (*Suite de Trilles* [220, с. 92]), трель на звуках диатонической гаммы (*Trillo nella scala diatonica* [191, с. 106]), трель на каждом звуке восходящих [234, с. 65] и нисходящих нот [234, с. 66]. Практическая установка на то, что трель может иметь подготовку и выход из нее, приводит авторов трактатов к разнотипным примерам упражнений на отработку трели. Показательна в этом случае установка Крешентини, который пишет: если трель находится в каденции «она всегда должна быть подготовленной и решительной, что **можно сделать тысячей способов и в соответствии со вкусом певца** (*выделено мною, Д. Ч.*)» [191, с. 105]. Безусловно, эту тысячу способов, как и в упомянутых ранее случаях с безграничными возможностями искусственных приемов украшения по Тартини [253, с. 63], не мог вместить ни один трактат. Это замечание лишь емко раскрывает всю сложность ситуации XIX века, когда желание формализовать разноликую практику сталкивалось с необходимостью отбора обучающих средств. Вероятно, отсюда происходила «запутанность» перечней и элементов декора.

Среди разновидностей трели в «Полном методе пения» Гародэ названа «трель мордент» (*Du trille appelée Mordente*) [220, с. 94]. «Mordant» как разновидность трели указан также в «Метод» Менгоции [234, с. 67] и в труде Крешентини. Последний пишет: «существует трель мордент, которая начинается быстрее всех остальных, но тут же прекращается. Ее протяженность подобна продолжительности укуса, то есть мгновенна» [191, с. 107]. Именно краткая продолжительность самого украшения (в этимологии тер-

мина mordant имеется существительное — «кусание») и принцип попеременного чередования нот свойственный обычной трели, позволяет авторам говорить о морденте как о короткой трели.

Интрига в определении орнаментов **gruppetto** и **mordente**, которые в «Метод» Менгоцци и «Полном методе пения» op. 40 (1811) Гародэ трактованы как одно и то же украшение (**gruppetto** термин итальянский, тогда как **mordant** и **brise** французские [234, с. 67; 191, с. 51]), состоит в том, что Крешентини разделяет эти термины и мыслит их в качестве самостоятельных. Удивительно и то, что при единодушном использовании знака ∞ у Менгоцци и у Гародэ для обозначения группетто и мордента, Крешентини использует данный знак только для мордента. Он пишет: «Когда группетто находится между двумя нотами одинаковой длительности или после ноты с точкой, оно получает название mordent и обозначается знаком ∞» [191, с. 97]. В упражнениях Крешентини группетто выписаны маленькими нотами [191, с. 97] (Приложение 6).

Причем, в отличие от Менгоцци, для которого «группетто состоит из трех мелких нот» [234, с. 67], для него «группетто — орнамент, который может состоять из двух, трех или даже четырех маленьких нот» [191, с. 97]. В трактате 1854 года Гародэ так же упоминает группетто, состоящее из четырех и пяти нот [221, с. 60]. Интересно, что здесь же появляется вертикальный знак группетто 2 [8, с. 59–60], который использовали итальянцы [4, с. 85–86].

Отмеченная «путаница» в описании и трактовке важных для изящного пения украшений в трудах Гародэ, по всей видимости, кроется в том, что на формирование его метода, равно как и на формирование общих представлений об орнаментике в вокальной школе Парижской консерватории влиял не только внутренний стандарт сформулированного «Метода» Менгоцци, но и внешний опыт сторонних приглашенных педагогов, истинных носителей традиции изящного пения. В конкретном случае, итальянца Крешентини. Хорошо известно, что в раздробленной Италии, представленной разными

певческими школами (болонской, флорентийской, неаполитанской) мастера этих школ могли иметь свои индивидуальные установки относительно набора видов орнаментов и способов их исполнения. Очевидно, именно этим обстоятельством можно объяснить расхождения в определении базовых украшений в трактатах маэстро Гародэ. Контекстное изучение метода Гародэ, раскрытое на фоне представлений об украшениях, описанных педагогами Парижской консерватории, позволяет глубже понять процесс создание метода маэстро. Выявленные разночтения показывают, насколько сложным был процесс теоретизации и унификации знания. В нем индивидуализированный опыт педагогов Парижской консерватории, ориентированный на итальянскую практику допускал неоднозначность интерпретаций как самого перечня украшений, так и их типов, и способов расшифровки, ведь для итальянцев опора на вкус исполнителя была нормой времени. Адаптация орнаментики XVIII века к новой реальности служит свидетельством интенсивной интеллектуальной педагогической и теоретической работы педагогов, направленной не только в сторону систематизации и стандартизации украшений, но и максимального сохранения опыта их использования в предыдущей эпохе.

Обращает на себя внимание то, что при обсуждении украшений маэстро Гародэ описывал не только их содержание и технику исполнения. Он также указывал уместность исполнения того или иного орнамента в разных по стилю произведениях, учитывал функциональную роль в форме. К примеру, по поводу аккачатуры он написал: «В отдельных музыкальных стилях с выраженным ритмом аккачатура обладает элегантностью; однако ее эффект становится вредным при бесконтрольном и чрезмерном использовании» [217, с. 16]. «Разумное использование апподжиатуры, — согласно его мнению, — напротив, добавляет акцент и окраску музыкальной фразе; а в различных элементах, которые способствуют нюансам выразительной мелодии, их акцентуация оказывает мощное воздействие» [217, с. 17]. Гародэ считал, что «рулада очень плохо подходит для настоящих басов; однако ба-

ритон и контральто могут успешно ее использовать во многих вокальных произведениях» [217, с. 20]. Что касается трели и ее места в форме, он писал: «это украшение пения редко используется басовыми голосами, но при правильном размещении в некоторых произведениях оно может производить хороший эффект, особенно у баритонов и контральто» [217, с. 35]. Технику работы над трелью он описал так: «Трель состоит из попеременного чередования ноты, на которой она расположена, с другой нотой, расположенной на тон или полутон выше. Эти две ноты должны исполняться попеременно гортанью с определенной скоростью, без движения языка или подбородка. Поскольку чистота и равномерность являются главными качествами хорошего исполнения, необходимо сначала медленно проработать три подготовительных упражнения, приведенных ниже, а также вокализ-этюд №15, являющийся образцом ее (трели) развития» [217, с. 35]. Следующий пример приводит эти три подготовительных упражнения, обозначенные в трактате №№ 83, 84, 85:

Пример 18. [217, с. 35]:



Здесь верхняя строка показывает, как трель (именуемая *Manière*) обозначена в нотном тексте. Нижняя строка демонстрирует способ ее расшифровки. В Приложении 1 приводится вокализ-этюд № 15 на отработку трели. Автор намеренно использует темп *Andante*, позволяющий закрепить подготовительные упражнения и включить трель в пространство законченного номера, где от такта к такту увеличивается частота повторяемости попере-

менных двух нот, приводящая к конечному двухтактовому заключению. Маэстро предлагает исполнять трель в разной динамике *f*, *p*, что, несомненно, является продуманным педагогическим решением, способствующим формированию определенных навыков работы с этим украшением.

Далее маэстро рекомендует постепенно переходить от медленного темпа к быстрому, указывая, что этот принцип «должен соблюдаться для всех упражнений на ловкость в этом методе, но особенно для изучения трели, потому что без этой предосторожности можно добиться лишь небольшого дрожания голоса, которое называется "козлиным голосом"» [217, с. 35].

В своем труде Гародэ существенно расширяет зону использования колорирования на фермате в каденциях, где традиционно описывалась практика использования трели. Перекликаясь в своей основе с «Методом пения» Бернардо Менгоции, как, впрочем, и с учением Джузеппе Тартини об искусственной каденции или фермате [253, с. 82], Гародэ помещает на фермате не только трель. Его «Этюды», составленные с учетом употребления на фермате в разных темпах и тональностях трелей, рулад и других колоратур [217, с. 45] демонстрируют возможность применения различных орнаментов «в музыкальных произведениях, где их расположение будет уместным» и возможность «бесконечно варьировать эффект этих орнаментов, смешивая их» [217, с. 45]. Маэстро отмечает, что приведенные им примеры импровизации на ферматах с использованием разных видов украшений «будут полезным обзором для отработки всех основных формул трелей, рулад и других техник колорирования, которые были рассмотрены в данном методе» [217, с. 45]. Здесь же он говорит, что в зависимости от конкретных голосов, приведенные образцы оформления фермат можно транспонировать и пропускать некоторые ноты [217, с. 45]. В Приложениях 2 и 3 приведены этюды на ферматы в каденциях. В этюдах маэстро Гародэ выстраивает порядок изложения примеров по принципу от простого к сложному. К примеру, в Приложении 2 из трактата «Метод пения, составленный специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащий предписания искусства» в представ-

ленных двадцати этюдах на фермату в каденции содержатся элементы: рулады из восходящих и нисходящих гамм (№ 133), арпеджио (№ 136), группетто (№ 134), трели (№ 144), *messa di voce* на фермате, а затем фиоритура, которая приводит ко второй фермате, после чего следует нисходящая рулада и снова фиоритура и апподжиатуры (№ 149). Заметим, что почти в каждом этюде активно применяется прием *messa di voce*. В Приложении 3 из «Полного метода пения, или практической теории этого искусства в [3 частях] где даны сорок шесть этюдов. Первый этюд №310 состоит из нисходящей рулады, тогда как второй дан с усложнениями и добавлением к руладе фиоритуры. Мелодика этюда № 315 технически усложнена и уже состоит из арпеджио и фиоритур с элементами хроматизма. Изначально заданный вектор на усложнение техники использования украшений особенно ярко проявился в этюде № 351, где маэстро предлагает фиоритуры, сочетающиеся с восходящими/нисходящими руладами, приводящими ко второй фермате, после которой следует нисходящая хроматическая гамма, а за ней трель на третьей фермате.

Подобная «смесь» из украшений, показанная А. Гародэ множественностью способов реализации, в дидактическом плане потенциально способствовала развитию техники фантазийной орнаментации, которую ученик осваивал в период обучения. В то же время в своей декоративной непосредственности она в условиях «печатной культуры» оставляла возможности для творчества исполнителя, позволяя певцам XIX века прокладывать свои пути «украшательства» через разнообразный ландшафт вокальной музыки. Здесь, предложенные в учениях А. Гародэ варианты каденций на фермате вполне перекликаются с вариантами оформления каденций у Луиджи Лаблаша (1794–1858 гг.), итальянского певца французского и ирландского происхождения. В своем «Полном методе пения» (*Méthode complète de chant*³⁵),

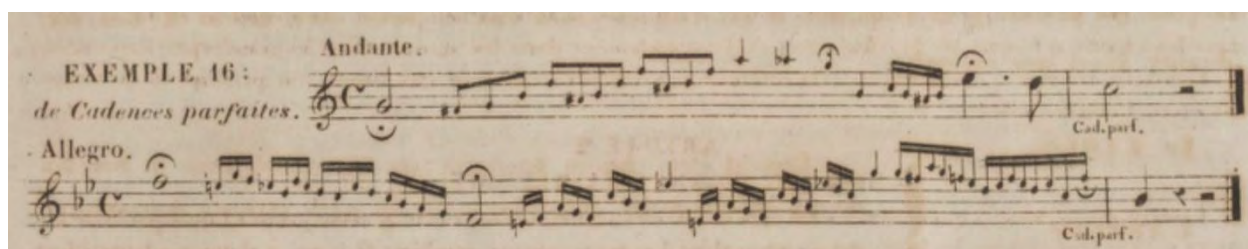
³⁵ Lablache Luigi. *Méthode complète de chant ou analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût* 1840. – P. 85.

увидевшем свет в 1840 году, то есть 14-ю годами ранее руководств Алексиса де Гародэ, Л. Лаблаш предложил свои импровизации на фермате, четко показывая, что конкретные вещи должны ожидать в конкретных контекстах, связанных, в том числе с функциональной логикой. В данном случае декорирование на фермате, согласно примерам Л. Лаблаша, имеет свободу в мелодическом оформлении и в основе своей опирается на разные формы орнаментов, включая трель. Л. Лаблаш выделяет два вида каденций. «Первый, это каденция, которая строится от доминанты к тонике и которую итальянцы называют *Cadenza*, поскольку она образует совершенную каденцию (*cadenza parfaite*). Второй вид – это каденция, которая строится только на доминанте, образуя полукаденцию, которую итальянцы называют "фермата" (*Fermata*)»³⁶. Он говорит, что допустимыми элементами этих каденций являются «диатонические, хроматические гаммы, всякого рода колоратуры, основанные на нотах аккорда доминанты. <...> Вкус, всегда вкус, должен определять выбор этих пассажей, которые необходимо исполнять в соответствии с движением и общим характером произведения»³⁷.

В приводимых им Примерах (Пример 20), маэстро действительно показывает разнoвариантность избранных пассажей для совершенной каденции и ферматы.

Пример 19³⁸

а) совершенная каденция

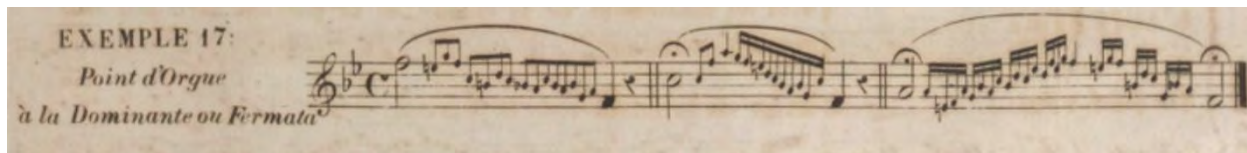


³⁶ Ibidem, P. 85. Любопытно, что в «Теории» А. Данхаузера (издана в 1872 году) данное объяснение «каденции» и «ферматы» автор считает ошибочным (см. сноска 14 страницы 38 настоящей работы).

³⁷ Ibidem, P. 85.

³⁸ Ibidem, P. 85.

б) фермата



Он замечает: «В старинных мелодиях каденция, или полная каденция, всегда завершалась долгой трелью. Каденции такого типа, которые строгая (старая) школа предписывала исполнять на одном дыхании, требовали огромного напряжения легких. Возможно, именно из-за усталости, которая при этом возникала, современные певцы отказались от их использования. Эти каденции иногда могут быть расширены несколькими нотами, связывающими доминанту с первой нотой следующей фразы. Это расширение называется "кондучименто" (*conducimento*) или "проведение" (*conduite*)»³⁹.

Из биографии Л. Лаблаша известно, что он учился в знаменитой неаполитанской консерватории «*Pieta dei Turchini*» и имел большой успех, выступая в парижском *Théâtre Italien* в 1830 году в своих известных комических партиях Джеронимо в «Тайном браке» и Лепорелло в «Дон Жуане» Моцарта. Свобода в оформлении каденций с ферматой, отмеченная Л. Лаблашем и А. Гародэ служит ярким свидетельством намеренной адаптации учения итальянцев. Она же раскрывает общность модели работы по методике старых мастеров, к которой обращались и итальянские, и французские педагоги.

³⁹ Ibidem, P. 85.

ГЛАВА 3. «ЗАПУТАННЫЕ» ТЕОРИИ УКРАШЕНИЙ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА⁴⁰

3.1. Апподжиатура, аккачатура/аччаккатура

В известном труде Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музыке» можно прочесть: «Ни один из орнаментов не связан с такой запутанной теорией, как форшлаг; ни один не оказывается в такой степени источником постоянных затруднений для каждого, кто занимается старинной музыкой» [12, с. 95]. Чтобы подтвердить или опровергнуть эту интригующую мысль, а также внести некоторую ясность в ситуацию в части понимания данного орнамента вокальными педагогами XIX века, обратимся к учениям этого времени. Фокус своего рассмотрения ограничим французскими певческими руководствами, которые были созданы в Парижской консерватории. Ее «Метод пения» предложил европейским вокальным педагогам не только модель рассуждений, но и воспитал целую школу последователей данного учения. Включенная в объектив французского «Метода», итальянская практика орнаментирования оказалась в нем той своевременной прививкой, которая начала вырабатывать стойкие стереотипы эффективного распространения, тем самым перенося устойчивые рудименты *bel canto* в новую художественную реальность. Вспомним, что яркими представителями школы Парижской консерватории в разные годы были как приглашенные в качестве педагогов итальянцы (Джулио Марко Бордоньи, Энрико Делле Седие), так и французы, хорошо владеющие искусством итальянских мастеров (Пьер-Жан Гара), или получившие образование в стенах Парижской консерватории (Огюст Андрад, Лаура Чинти-Даморо, Генриэтта Ниссен-Саломан).

⁴⁰ Материалы данной главы (параграфа) частично были впервые опубликованы в статьях автора: [45].

Среди педагогов Парижской консерватории назовем также Мануэля Гарсиа-сына (Manuel Patricio Rodríguez García Siches; 1805–1906), преподававшего здесь с 1830 по 1848 годы, который вместе с отцом брал в Неаполе уроки у известного итальянского тенора Джованни Ансани (Giovanni Anzani; 1744–1826). Все приведенные певцы и педагоги школы Парижской консерватории оказали существенное влияние на развитие европейского вокального искусства XIX века и все прямо или косвенно были воспитаны на итальянской школе *bel canto*.

В своем специальном труде об орнаментике Адольф Бейшлаг писал: «если диминуция представляет итальянское искусство, то новая нотация оказывается делом рук французов» [12, с. 67]. В этой связи, логичным представляется обращение к французским руководствам, которые, по мнению Бейшлага, зафиксировали в графике нот орнаментику и нормы ее расшифровки. Однако при ближайшем рассмотрении данного вопроса оказывается, что без итальянского следа здесь не обошлось.

В логике несомненного влияния Джузеппе Тартини на Парижские «Методы» в части описания апподжиатуры, попытаемся понять, что заимствовали вокальные учения Парижской консерватории у маэстро.

Таблица 4. Сравнительная таблица терминов и графики апподжатуры

Термины для маленькой ноты (апподжиатуры)	Джузеппе Тартини (трактат 1760 г.)	Бернардо Менгоцци (трактат, 1803 г.)	Огюст Андрад (трактат, 1837 г.)	Мануэль Гарсиа-сын (трактат, 1840 г.)	Генрих Панофка (трактат, 1854 г.)	Энрико Делле Седие (трактат 1894 г.)
	<i>petite note/ appoggiatura</i> [253, с. 1]	<i>la petite note/ appoggiatura</i> [234, с. 59]	<i>Vorhalte, Vorschlage/ appoggiatura</i> [176, с. 18]	<i>Appoggiatures/ petites notes</i> [224, с. 50]	<i>l'appoggiature; l'accaciatu re</i> ⁴¹ [239, с. 19]	<i>Simple appoggia turas; acciacca- turas or crushed</i>

⁴¹ Термин приведен в орфографии Г. Панофки.

						notes [199, с. 112]
Графика маленькой ноты						

Из Таблицы следует, что в анализируемых трактатах педагогов школы Парижской консерватории для обозначения маленьких нот использован итальянский термин *appoggiatura* (от ит. «опора», «поддержка»). Выделенная в трактатах графика указывает на существование двух разных видов (правильных или простых) апподжиатур: длинные (*petites notes longues* или *souleniies*) и короткие (*petites notes breves*) [253, с. 2]. В теории разность длительности апподжиатур подтверждена указанием длительности маленькой ноты. К примеру, по Тартини апподжиатура «должна содержать половину длительности основной ноты» [253, с. 9]. Эту установку повторяют трактаты Менгоцци [234, с. 60], [97, с. 66], Андрада [176, с. 18], Панофки [239, с. 19] и Седие [199, с. 112]. Здесь же указано, что в случае, если длительность основной ноты будет нота с точкой, то по правилу сустракции⁴², маленькая нота может составлять две третьих от длительности основной ноты [176, с. 18]. Подобная теоритическая установка встречается также в трактате Джузеппе Тартини [253, с. 3–4]. Данное наблюдение свидетельствует о преэминентности барочно-классицистской традиции, а также о том, что путаницы, которую А. Бейшлаг видел в неопределенности длинных и коротких апподжиатур в вокальных трудах не наблюдалось, по крайней мере, в теории. Правда, практика описания маленькой ноты демонстрирует иную картину.

В приведенной Таблице 4 наглядно представлены терминология и дифференциация графики апподжиатур, указывающая на разную длитель-

⁴² Известный с XVII века принцип сустракции гласил, что украшение исполнялось за счет основного времени той ноты, над которой стоит.

ность маленькой ноты, а также на отсутствие некой системы в нотировании. То, что у педагогов, кроме Мануэля Гарсиа-сына [224, с. 51], Генриха Панюшки [239, с. 19] и Энрико Делла Седие [199, с. 112] не сложилось единого мнения в применении специального термина *acciacatura* (от ит. «вмятина») для обозначения короткой апподжиатуры, служит неким маркером, указывающим на неоднозначность процесса формирования в XIX веке теории апподжиатур в части терминологии, принятой внутри французской певческой школы. По всей видимости, в трактатах, где *acciacatura* применяется, она была инерционно заимствована от «манер» и приемов диминуирования, используемых итальянцами в барочной модели теоретического знания. Между тем, об известности итальянского термина и его широком использовании можно говорить, ссылаясь даже на самоучитель португальца Варела Домингуш де Сан Хосе, где § XVIII прямо носит название «*Das Acciacaturas*» [257]. Почему педагоги парижской школы в своих ранних трактатах не использовали данный термин, остается загадкой.

Интересно отметить, что маэстро Делле Седие дает следующее пояснение для *acciacatura*: «если простая апподжиатура занимает половину значения, приписываемого ее основной ноте, то аччаккатура быстро скользит к основной ноте» [199, с. 112]. Огюст Андрад также пишет об украшениях подобного рода, которые следует исполнять способом «легким и непринужденным: большая или меньшая скорость оставлена на усмотрение певца, который в этом отношении должен подстраиваться под характер музыкального произведения» [176, с. 18].

Заметим, что в «Метод» Бернардо Менгоцци есть упоминание о множестве видов апподжиатур: *la petite note – véritable appoggiatura*, *Vorschlag* (настоящая или правильная апподжиатура), *appoggiatura préparée* (подготовленная апподжиатура), *double petite note* или *double appoggiatura* (двойная апподжиатура), и есть рекомендации для педагогов как их использовать на практике.

Специальное обращение к методическим работам опытных певцов-педагогов от Бернардо Менгоцци вплоть до Энрико Делле Седие, которые находились хронологически в крайних точках эпохи XIX века, свидетельствует не только о разности вкусов в части использования апподжиатуры, но и о различиях в ее графике. При общем взгляде на видовое разнообразие, приведенное с разной степенью подробности в учениях педагогов, можно в равной степени говорить, как о некой универсальности позиции «школы», так и о совокупности авторских индивидуальных установок, которые каждый педагог транслировал по-своему усмотрению, что видно из приведенных примеров:

Пример 20. Виды апподжиатуры в учениях педагогов Парижской консерватории:

Бернардо Менгоцци

а) *la petite note*



б) *appoggiatura préparée* (подготовленная апподжиатура)



в) *double petite note* или *double appoggiatura* (двойная апподжиатура)



Огюст Андрад

а) Вокализ №4, Cantabile



б) Вокализ №11, Andante



в) Вокализ №14, Allegro



Мануэль Гарсиа-сын

а)



Генрих Панофка

а)



б)



Энрико Делле Седие

а) Упражнение № 39. Andantino



[197, с. 65]

б). Упражнение № 81. Andante



[199, с. 113].

Недавние статьи Ю. Н. Политанской [104] и И. А. Хрулевой [148] подтверждают данное мнение. Неисчерпаемыми в вопросе практики применения апподжиатур выглядят педагогические рекомендации, указывающие на то, что для успешного применения теории педагог, как написано в главном Парижском «Метод», должен обладать «достаточным вкусом и опытом» [97, с. 67].

Анализ дидактических руководств певцов-педагогов Марко Бордоньи и его ученицы Лауры Чинти-Даморе, также показывает отсутствие единства графики, где долгота апподжиатуры, обозначенной, в большинстве своем, как  не зависит от длительности основной ноты и от темпа того или иного Вокализа. Вместе с тем, все еще сохраняющееся наличие в графике маленькой ноты четверти (Пример 22 д.; Чинти-Даморо), (Пример 22 г.; Марко Бордоньи), а также восьмой (Пример 22 в; Марко Бордоньи) вполне может свидетельствовать в пользу желания фиксировать дифференциацию долготы маленькой ноты, а значит удерживать тенденцию к единению теории и практики, по крайней мере, в образовательном пространстве.

Пример 21. Графика маленькой ноты в Вокализах Лауры Чинти-Даморо и Марко Бордоньи:

Лаура Чинти-Даморо

а) Этюд 5. Allegro moderato



б) Вокализ №1. Andantino



в) Вокализ №2. Andante



г) Вокализ №2. Allegretto

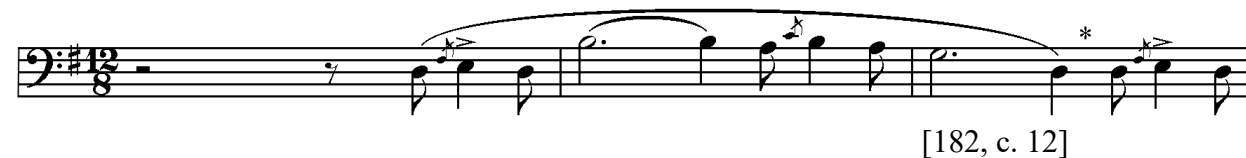


д) Из Таблицы апподжиатур, группетто и фиоритур:



Марко Бордоньи:

а) Вокализ №2. Cantabile



б) Вокализ №3. Allegro vivace



в) Вокализ №1. Andante



г) Вокализ №6. *Andante maestoso*



Сопоставление и анализ теоретических учений и практических руководств педагогов вокальной школы Парижской консерватории позволили выявить процессы адаптации апподжиатур к дидактическим целям новой эпохи. Этот перенос и контекстуализационная преемственность оказались весьма динамичными с потерями некоторых позиций прежней практики (долготы исполнения апподжиатуры, рекомендуемых темпов для долгой и быстрой апподжиатуры, места расположения апподжиатуры в зависимости от метроритмических условий текста).

Предпринятое изучение теории апподжиатуры рисует действительно «запутанную» картину, которую в отношении развития ее теории до XVIII века отмечал А. Бейшлаг. Обозначенная исследователем «запутанность» нашла продолжение в XIX веке в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории. Их анализ наводит на мысль, что апподжиатуры в работах педагогов школы представляют собой рудименты явного доромантического вдохновения, которое стремилось расцветить мелодические линии, прочно опираясь на схоластические модули барочно-классицистской эпохи. Отсутствие единой традиции фиксации апподжиатуры, а также опора на «вкус» певцов и «опыт» педагогов, все же оставляли возможность для индивидуальных решений в применении на практике апподжиатуры. В этой связи в корректировках нуждается позиция А. Бейшлага, утверждающего, что после смерти Бетховена (1770–1827) и Вебера (1786–1826) «долгие форшлагги вообще исчезают из нотации. Следуя Берлиозу (1803–1869), никто из композиторов, рожденных в XIX веке, начиная с Мендельсона (1809–1847), ими больше не пользуется» [12, с. 96].

Во-первых, если долгими форшлагами не пользовались композиторы, рожденные в XIX веке, это вовсе не означает, что они были вычеркнуты из

художественной практики предыдущих эпох и в теории орнаментики и ее трансляции в образовательном сегменте они отсутствовали. Как следует из настоящего изучения, в теории Парижской школы долгие форшлагги продолжают существовать. Это видно из цитируемых примеров (Б. Менгоцци, О. Андрада, Г. Панофки, Э. Делле Седие).

Во-вторых, в практике обучения певческому искусству они также имели применение (как показывают Примеры 21; 22).

Что касается другого утверждения А. Бейшлага: «С тех пор как начали применять только короткие форшлагги, стало безразлично, как их нотировать. Но еще раньше у некоторых издателей употребление  создавало только видимость точности; по своим издательским правилам они печатали ноты форшлагов всегда в половинной длительности последующей основной ноты» [12, с. 96], то оно также требует специального изучения не только в разрезе издательских правил XIX века, но и в части изучения, например, теории орнаментики европейских национальных певческих школ, предназначенной, в том числе, для образовательных и исполнительских целей.

3.2. Звуки пиккитати в фокусе французских трактатов

Изучение процесса формирования терминологического лексикона для описания украшений в трактатах вокальных педагогов Парижской консерватории XIX столетия обращает внимание на любопытные детали, связанные с перенесением итальянских терминов во французский терминологический оборот. К примеру, итальянские **picchettato** [256, с. 434], **staccato** [256, с. 539] (отрывисто, деташи) и французское **détaché** (staccato, деташи) [256, с. 141] осмысливались не всегда однозначно. Сегодня эти термины рядоположены, взаимозаменяемы, эквивалентны итальянскому термину «стаккато», кото-

рый объединяет их в одну смысловую группу, по крайней мере, это следует из толкований *Terminorum musicale index septem linguis redactus* [256]. Данные термины относят к штрихам, понимаемым как приемы звукоизвлечения. Однако в классификациях французских вокальных трактатов понятие «украшение» вбирало в себя не только «основные орнаменты» (в терминологии выпускника Парижской консерватории Огюста Андрада [176, с. 17]), среди которых апподжиатура, группетто, трель, но в том числе и различные виды артикуляции, о чем писал в своей расширенной трактовке украшений маэстро Гародэ [221, с. 41]. Соответственно приведенные термины оказались в поле зрения коллективного трактата Бернардо Менгоцци, учения Алексиса де Гародэ, Мануэля Гарсиа-сына, Энрико Делле Седие. Причем то, что в трудах названных авторов эти термины имели разное толкование и разную графику говорит в пользу необходимости создания «биографий» этих теоретических терминов/понятий, установления возможных причин их отбора, моментов употребления внутри той или иной национальной школы, а также определения связи с итальянскими аналогами. Это важно не только для выявления исходных понятийных градаций в установлении качества звукообразования, но также для уточнения воспроизводимого данными терминами смысла. Ведь переведенный на другой язык и перенесенный в условия иной практики, термин, как инструмент, изначально описывающий конкретную практику, может увести от его исходного понимания. В этом видится техническая сложность формирования терминосистемы украшений.

Итальянский термин *picchettato* (от ит. *picchietare* — «постукивать») [50, с. 602], *picchiettatura* (от ит. — «покрытие крапинками») [50, с. 603], *picchio* (по ит. — «стук», «постукивание») [50, с. 603] встречается уже в самом первом трактате Парижской вокальной школы «Метод пения» Консерватории музыки Бернардо Менгоцци (1803/04 гг). Здесь автор пишет: «Колоратуры (*traits*), представленные в следующем упражнении, называются постукивающими/отрывистыми (*riquées*) или разделенными/прерывистыми (*détaché*) нотами. Эта манера пения используется только высокими сопрано.

Такие ноты берутся ударами (coups) глотки на выдохе, а импульс этих ударов исходит из груди и живота, который колеблется, опираясь на диафрагму. Хотя такие ноты используются посредством прерывистого выдыхания, это ни в коем случае не должно быть слишком заметно. Поэтому следует сузить рот, а голос смягчить» [234, с. 47]. То, что автор использует одновременно итальянский, но записанный на французский манер *riquées* и французский *détaché*, свидетельствует о его включенности в процесс формирования французской терминосистемы в целом, а также о желании найти адекватный эквивалент и толкование этих терминов, в частности. Труд Менгоцци не обращает внимания на разность графического изображения нотных знаков. Напротив, он использует *riquées* и *détaché* в качестве радоположенных. Однако в текстах его упражнений № 68 имеются знаки как в виде точки «.» [234, с. 47], так и виде удлинённой точки «'» №67 [234, с. 47]. Такие же знаки имеются в учениях Андрада по Манфредини [174, с. 7], Алексиса де Гародэ [220, с. 87-88], Мануэля Гарсиа-сына [224, с. 15]. Так в тексте А. Гародэ читаем: «Когда несколько нот исполняются одна за другой, они называются *notes riquées* и исполняются определенными сухими и мелодичными движениями горла, исходящими из груди и живота и обозначаются следующим образом «.»». Этот тип исполнения присущ почти исключительно сопрано, обладающим красивым высоким звуком. Когда-то он был основой бравурных арий в старинных операх. В наши дни он используется редко, тем не менее, в некоторых случаях при умеренном использовании он создает приятный и изящный эффект, особенно если придать звуку мягкий металлический оттенок, смягчающий сухость извлекаемых нот» [220, с. 88]. Маэстро Гародэ приводит следующий пример, иллюстрирующий его позицию:

Пример 22. [220, с. 88]:



В этом примере верхняя строка показывает графическое изображение *notes piquées*, а нижняя — раскрывает практику их исполнения.

Относительно *détaché* он пишет: «Это отдельные ноты — те, что не связаны с последующими при вокализации. Звук должен быть резко оборван, как будто за ним следует тишина. Они обозначаются так «'» и исполняются как в следующем примере (Пример 24). Здесь после каждой отрывистой ноты можно сделать полувдох»:

Пример 23. [220, с. 87]:



Приведенный маэстро пример выстроен в той же логике что и предыдущий — верхняя строка демонстрирует графику нотного текста, а нижняя практику его исполнения.

Уже то, что Алексис де Гародэ дает разные графические знаки для техники исполнения отрывистых нот, которые он понимает согласно его

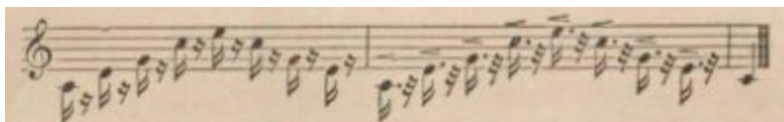
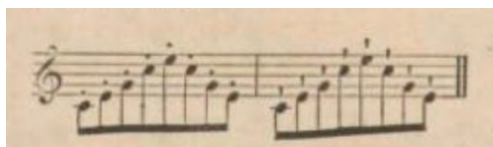
классификации как украшения, говорит в пользу их самостоятельности, но никак не эквивалентности.

На наличие самостоятельности каждого из названных украшений указывает Мануэль Гарсия (сын), который в трактате «L' Art du chant» уделяет им свое внимание. В § 5 Vocalisation piquée (pichettata, staccata) [224, с. 15] он объединяет их в одну группу piquée, именуемую по-французски с расшифровкой по-итальянски в скобках. В его понимании при исполнении pichettata «звуки по отдельности как бы атакуются гортанным ударом, отделяясь друг от друга. Если же вместо резкого удара и мгновенного прекращения звука придать ему легкое замедление, продлевающее его длительность, то он приобретает флейтовое, эхообразное звучание» [224, с. 15]. В описании приемов исполнения, а также графического обозначения он исходит из разности качеств звучания и степени отрывистости. Именно это разъяснение передают его примеры, где в первом случае (1-ый такт верхней строки) точкой («•») обозначено легкое pichettata, тогда как во втором случае (2-ой такт верхней строки), удлинненной точке («'») соответствует staccato, которое означает, что ноты должны быть акцентированы с большей силой и продолжительностью.

Пример 24. [224, с.15]:

1

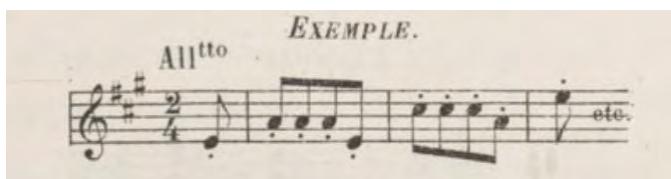
2



Глава «Общие принципы музыкального исполнения» (Principes généraux de l'exécution musicale) из «Теории» А. Данхаузера, изданной в Париже в 1872 году в разделе «Знаки акцентуации» (Signes d'Accentuation) обращает внимание на акцентирование, как на «особое интонирование, кото-

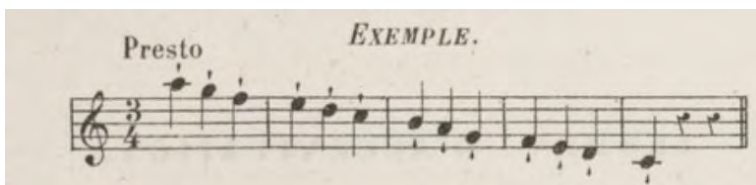
рое придает рельеф музыкальной фразе, выделяет ее и поддерживает внимание слушателя» [194, с. 102]. Автор предлагает свое разъяснение разности исполнения отрывистых нот с помощью итальянского, написанного на французский манер *riquées*, и французского *détaché*, используемых им для обозначения знаков акцентуации. В пункте 252 он пишет: «Точка ставится над нотой или под ней и означает, что ноты должны быть исполнены отрывисто (*détaché*). Степень отрывистости будет зависеть от темпа: чем быстрее темп, тем легче будет исполнение, и наоборот» [194, с. 103]. Тем самым он предлагает свою трактовку терминов, ранее изложенных в работах А. Гародэ и М. Гарсиа-сына. Приведенный им пример *détaché* входит в противоречие с *détaché* А. Гародэ (см. Пример 23) [220, с. 87], где украшение имеет обозначение удлинненной точки:

Пример 25. [194, с. 103]:



Тогда же, когда речь заходит о *riquées* (пункт 253 «Теории» А. Данхаузера; Пример 27), автор указывает: «Продолговатый штрих также ставится над нотой или под ней; в этом случае говорят, что ноты "пикируются". Он означает, что ноты должны быть исполнены отрывисто, но с живостью и одновременно с резкой атакой».

Пример 26. [194, с. 103]:

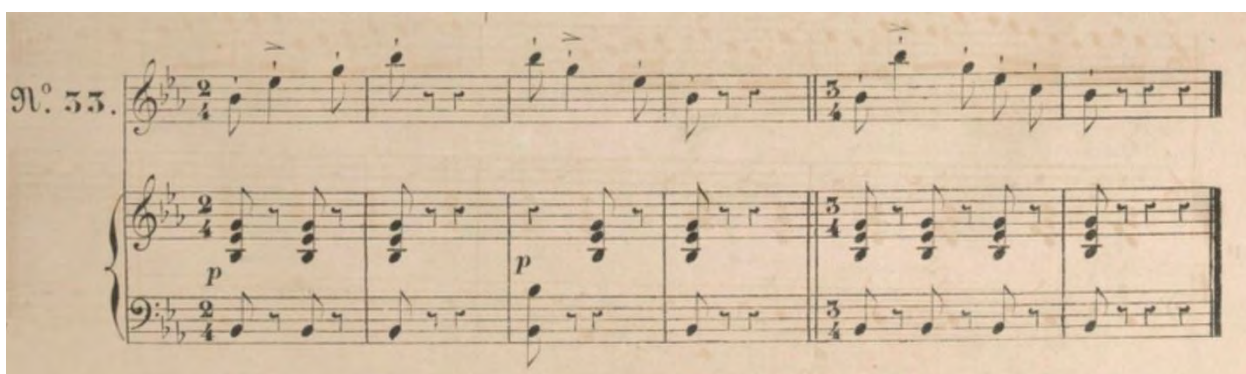


В конкретном случае он входит в противоречие уже как с А. Гародэ, так и с М. Гарсиа-сыном. Первый из них удлинненной точкой обозначал *détaché*, а второй *staccato*. Выявленный прецедент вполне может быть объ-

яснен логикой маэстро А. Гародэ, согласно которой каждые 20–30 лет мода на украшения меняется. Соответственно ей отдельные украшения и их знаки выходят из употребления или получают новую трактовку.

В учении Лауры Чинти-Даморо также имеется упоминание о пиккированных нотах (*notes piquées*). Певица пишет: «Для отрывистых нот, которые в шутку называют "кокотками" (*cocottes*), не следует злоупотреблять и, главное, никогда не исполнять их сухо. Чтобы избежать этого недостатка, достаточно нажать и слегка вибрировать звук, предшествующий отрывистым нотам» [188, с. 33]. Примененный ей знак удлиненной точки для *notes piquées* совпадает со знаком из «Теории» А. Данхаузера.

Пример 27. [188, с. 33]:



Здесь же автор добавляет: «Ноты, отмеченные знаком «'» должны исполняться с вибрацией [188, с. 33]. <...> Их также можно атаковать без подготовки, лишь касаясь ноты и всегда без резкости» [188, с. 34].

Сравнительный анализ графических символов, используемых педагогами Парижской консерватории для обозначения в нотах группы *piquée*, *détaché*, *staccato* наглядно показывает имеющие место разночтения. Они представлены в Таблице 5.

Таблица 5. Запутанная графика группы звуков *piquée, détaché, staccato* в трактатах педагогов Парижской консерватории

№№	автор трактата	графика		
		<i>piquée</i>	<i>détaché</i>	<i>staccato</i>
1	Б. Менгоцци ⁴³ (1803/1804)	«.» [234, с. 47] нем. перевод: abgestossen ⁴⁴	«.» [234, с. 47] нем. перевод: abgestossen	-
2	А. Гародэ (1811)	«.» [220, с. 88] ит. перевод: picchettate, distaccate ⁴⁵	«'» [220, с. 87] ит. перевод: distaccate	-
3	О. Андрад (1840)	«'» [174, с. 7]	-	-
4	М. Гарсиа-сын (1840)	«.» [224, с. 15]	-	«'» [224, с. 15]
5	Дж. Крешентини/Фр. Флоримо (1853)	-	-	«'» [192, с. 101]
6	А. Данхаузер (1872)	«'» [194, с. 103]	«.» [194, с. 103]	-

Любопытно, что в самом конце XIX века в трактате Э. Делле Седие «Искусство и физиология пения» [197, с. 82] имеется позиция автора относительно исполнения пиккитированных звуков «на сухой слог». Она не совпадает с мнением Л. Чинти-Даморо в части «никогда не исполнять сухо». Делле Седие пишет: «Если кто-то хочет спеть несколько последовательных пикеттированных звуков, то необходимо будет петь каждый из них на сухой слог *а*», используя внезапный и мгновенный напор воздуха; очень важно, чтобы это не вызывало толчков ни в груди, ни в гортани, т. е. чтобы голосо-

⁴³ Текст первого французского издания *Méthode de chant du Conservatoire de musique*. – Paris, 1803/1804 полностью совпадает с цитируемым здесь двуязычным изданием [235]. См. по фр. изданию: страница 38, N. 68.

⁴⁴ Немецкое причастие *abgestossen* — буквально «оттолкнутый», «отбитый».

⁴⁵ Итальянское *distaccato* — буквально «выделенный».

вая щель открывалась под давлением сжатой струи воздуха, а голосовые складки порождали пиккиттированный звук точно так же, как губы работают при произнесении слога «на»» [105, с. 83].

Возникающие разногласия в терминологии и описании практики исполнения отрывистых нот могут быть объяснимы трудностями в формализации индивидуального опыта певцов в обобщенные теоретические представления. Получающий легитимизацию во французской среде итальянский опыт вокальных педагогов время от времени порождал противоречивые версии толкования, однако шел в направлении создания национальной теории.

Авторитетный труд А. Бейшлага «Орнаментика в музыке» [12] вовсе не берет во внимание названные здесь термины смысловой группы «стаккато». Правда в приводимых им примерах для иллюстрации «основных орнаментов» (по Огюсту Андраду «wesentliche Manieren»), встречаются фрагменты нотного текста, где присутствует разная графика этих артикуляционных приемов [12, с. 260–262]. По-видимому, для ученого, создавшего свой труд в начале XX века, расширенная трактовка украшений по О. Андраду и А. Гародэ была уже не актуальной. Соответственно теоретические описания группы «стаккато» он обошел стороной.

В истории отечественной теории итальянские термины *richettata* и *staccato* оказались равнозначными. По крайней мере, это следует из «Карманного музыкального словаря» А. Гарраса [23]. На стр. 95 этого издания автор при объяснении содержания термина «*ricchiettato*» пишет «см. *staccato*» [23, с. 95]. Таким же способом он объясняет «*détaché*», «см. *staccato*»⁴⁶. Между тем в самом объяснении исполнения *staccato* автор замечает: «стаккато - отрывая звуки нот. Вместо этого слова ставят иногда над нотами **точки** или небольшие **знаки в виде прямых запятых** (выделено мною, Д.Ч.) и

⁴⁶ Карманный музыкальный словарь. Музыкальная терминология А. Гарраса исправленная и умноженная князем В. Ф. Одоевским. Девятое издание. Москва: Юргенсон. 1898. – с. 44.

тогда играют их так (на фортепиано), чтобы пальцы отскакивали от клавиш. На скрипке – не под один смычок»⁴⁷. Иными словами, автор в графике стаккато учитывал два возможных графических обозначения, известных, в том числе, по французским вокальным трактатам.

В «Музыкальной терминологии» М. Казанова названы «Détaché», «Détaché accentué» (подчеркнутое или ударяемое détaché) и «Détaché moyen» (среднее détaché). Détaché имеет определение - «основной штрих струнных инструментов, обозначающий одно движение смычка на каждую ноту без отрыва смычка от струны, т.е. без пауз. На духовых инструментах — прием исполнения отдельных звуков, характеризующийся энергичным (но не резким) толчком языка и достаточно широкой протяженностью звука т.е. отсутствие пауз между нотами» [51, с. 17–18].

Специальное изучение истории трансформации терминов смысловой группы «стаккато» демонстрирует сложный путь их установления и отбора при формировании французской терминосистемы украшений в XIX веке. Начиная от Бернардо Менгоцци вплоть до Энрико Делле Седие проблема научно-теоретического абстрагирования в содержании перечня украшений и их толкования сохраняла актуальность. Стремление «схватить» сущность терминов в практических описаниях вполне естественно не могло обойтись без проб и ошибок.

3.3. Практические наставления начинающим певцам

«Украшения в пении <...> подчинены изменчивой власти моды; они часто меняют свои формы каждые 20-30 лет, и, конечно, учителя пения времен правления Людовика XV, которых тогда называли "*мастерами вкуса*" (*Maîtres de goût*), сегодня выглядели бы довольно нелепо. Следует об-

⁴⁷ Там же, с. 118.

новлять свой вкус и воображение, слушая великих современных певцов, чьи всеобщие успехи могут служить авторитетом в отношении инноваций, которые могут быть введены в стиль пения» [217, с. 24]. Так выразил свое отношение к использованию орнаментики в середине текущего XIX века (1854 г.) Алексис де Гародэ в созданном им «Методе пения, составленном специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащем предписания искусства» [217]. Указав на дистанцию между практикой орнаментики в эпоху Людовика XV (годы жизни 1710–1774 гг.) и своим временем, он, прежде всего, обратил внимание на исполнительский вкус, который как в эпоху рококо, так и в его время оставался мерой оценки профессионализма певца. Примечательно, что о вкусе как о важном императиве творчества, необходимом для самостоятельного выбора украшений рассуждали практически все представители вокальной школы Парижской консерватории. О «чистом вкусе» (*geläuterter Geschmack*) писал Огюст Андрад (1837 г.), когда обращал внимание на манеру исполнения и особенности использования украшений, насколько они совместимы со стилем и выражением [176, с. 20], о *notes de goût* (звуках по вкусу исполнителя) писал в «Теории» Адольф Данхаузер (1872 г.) [194, с. 108], и эти установки попали в пространство русских трактатов А. Варламова (1840 г.) [17, с. 25] и Генриэтты Ниссен-Саломан (1880 г.) [92, с. 90]. Все приведенные авторы обращали свое внимание на необходимость исполнения украшений «с самым тонким вкусом и умением» [92, с. 90].

Что касается А. Гародэ, то в упомянутом трактате, увязывая вкус и чувство стиля, он писал: «Вокальные произведения делятся на несколько классов или жанров в зависимости от характера музыки и смысла слов; поэтому их не следует петь в одном и том же стиле и стремиться к одним и тем же эффектам» [217, с. 46]. В продолжение своей позиции он уточнил: «Подходящий стиль для различных вокальных произведений зависит от их характера и темпа. Жанр музыки и текста подсказывают здравому смыслу, какую окраску им придать. Вкус — неотъемлемая опора стиля, и именно от

их сочетания зависит хороший метод пения. Было бы неразумно перегружать украшениями те моменты в тексте и музыке, которые требуют благородной простоты или тех выразительных акцентов, что идут от души. Певец обретает чувство стиля, прослушивая великих мастеров композиции и пения, и, если можно так выразиться, питаясь хорошей музыкой. Вкус приобретает примерно тем же способом; но его истинные основы уже заложены в нас от рождения; мы можем лишь развивать, очищать и совершенствовать его» [217, с. 47].

О необходимости изучения жанрового разнообразия вокальной музыки говорил в трактате «Лирическое искусство или полный трактат по пению и сценической декламации» (1874 г.) Энрико Делле Седие, который утверждал: «изучение различных музыкальных жанров является необходимым условием для артиста, если он хочет придать своей интерпретации всю необходимую достоверность» [204, с. 195]. Маэстро Седие отмечал: «Обширная область лирического искусства породила так много произведений самых разных жанров, что изучение и анализ всех их является необходимым условием для правильной интерпретации» [204, с. 196]. В этом он совпадал с Алексисом Гародэ, когда тот говорил «не следует петь в одном и том же стиле и стремиться к одним и тем же эффектам» в разных по характеру и смыслу слов вокальных произведениях [217, с. 46].

Украшения, как средство придания выразительности пению находили отдельные комментарии не только в специально отведенных им разделах многочисленных вокальных трактатов. К примеру, Лаура Чинти-Даморо писала о них в предисловии к «Методу пения» (1849 г.), адресованному ученикам ее класса в Парижской консерватории. В ее наставлении читаем: «Орнаментика должна быть ритмичной, соответствовать жанру и характеру произведения, и всегда подчиняться словам. Остерегайтесь бессмысленных, безликих и блеклых виртуозных пассажей, которыми посредственные исполнители так часто пытаются ослепить публику. И помните, я повторяю, что украшения должны всегда служить словам, а не искажать музыкальную

фразу до неузнаваемости. Эта область искусства также открывает широкие возможности для изучения» [188, с. 2]. В другом своем трактате «Новый метод пения» маэстра показала возможные варианты украшения одной мелодии с помощью апподжиатур, группетто и фиоритур (Приложение 5). В девяти предложенных ей вариантах можно проследить логику орнаментирования движущуюся от простого к сложному и сочетающую импровизацию с развитой системой декорирования в вариантах № 7–10.

Педагоги Парижской консерватории уделяли большое внимание работе над украшениями, тщательному и продуманному их изучению. Наполнение памяти обучаемых всеми приемами и формулами орнаментов было основой подобной практики. Обучение строилось по принципу распознавания простых фраз и ключевых нот, которые могут служить основой для той или иной колоратуры. С течением времени приобреталась привычка и умение самостоятельно создавать украшения для вокального произведения или вносить в него изменения, которые могут потребоваться в соответствии с имеющимися вокальными возможностями исполнителя.

Приведем советы, которые можно собрать для формирования совокупной методики работы над украшениями в трактатах педагогов Парижской консерватории XIX века:

- **о речитативе** — «когда первая нота сильной доли такта сопровождается другой подобной нотой, первая должна быть с верхней апподжиатурой» [217, с. 46].

- **в кантабиле**, которое своим широким, величественным и простым стилем требует большого искусства и совершенства «нужно быть умеренным в украшениях и подбирать их к выразительным и размеренным фразам этого жанра, который является пробным камнем для певца» [217, с. 46].

- **в ариях** можно «включать быстрые пассажи или рулады, которые, гораздо лучше подходят для сопрано или тенора. Партии баритона или контральто должны использовать их более умеренно, никогда не выбиваясь из общего контекста слов и музыки арии» [217, с. 67].

• **об апподжиатуре** — «большинство апподжиатур не записываются композитором, который оставляет певцу право решать, где их размещать, но без злоупотребления. Напротив, их умелое использование придает музыкальной фразе акцент и колорит; и среди различных элементов, способствующих выразительности мелодии, их акцентирование обладает мощным эффектом» [217, с. 25].

• **о руладе** — «партии баса должны использовать подобные украшения с гораздо большей сдержанностью, чем партии баритона, тенора, контральто и сопрано» [217, с. 24].

• **о трели** — две ноты трели «должны исполняться гортанью попеременно с определенной скоростью, без движения языка или подбородка. Четкость и ровность являются главными качествами правильного исполнения трели, поэтому сначала следует медленно отработать ее. <...> Трель может исполняться с различными нюансами, от тихого до громкого. Этот вокальный орнамент редко используется басовыми голосами, но при уместном применении в определенных произведениях может дать хороший эффект, особенно для партий баритона и контральто» [217, с.35].

• **о хроматической гамме** — «хроматические гаммы, или гаммы по полутонам, <...> как виртуозные гаммы не используются тенорами, баритонами и тем более басами; однако иногда они могут подходить контральто. Кроме того, при их отработке на небольших интервалах и в умеренном темпе они способствуют развитию связности звуков, что так важно в искусстве пения. Они используются частичным образом во всех видах вокальных произведений [217, с. 32].

• **о группетто** — «Группетто — это название для двух или трех коротких нот, которые всегда образуют малую или уменьшенную терцию. <...> Группетто может находиться как над, так и под основной нотой, и должно исполняться очень легко и четко, с небольшим акцентом на первой короткой ноте. Его движение должно соответствовать характеру произведения, в котором оно используется. В Allegro группетто должно звучать ярко и бле-

стояще. В *Adagio*, напротив, составляющие его ноты должны быть связаны, отчетливы и окрашены выразительностью фразы, в которой они расположены. Только великие певцы умеют исполнять их с той деликатностью и мягкостью, которые придают им очарование. Не следует злоупотреблять использованием различных видов группетто; особенно важно избегать жесткого эффекта из-за нервного движения, которое мешает его легкости» [217, с. 28]; «Группетти и другие вокальные украшения, нюансы, обозначенные под различными музыкальными фразами, должны иметь разный характер, исполнение и оттенки в благородном и строгом адажио, в блестящей арии, в каватине мягкого и простого стиля, в кантабиле, наполненном нежными или скорбными страстями, в величественном аллегро, где гордость и энергия производят свои грандиозные эффекты!» [217, с. 48].

Умение создавать свои специальные формулы того или иного украшения приветствовалось в соответствующем репертуаре на протяжении всего XIX века. По крайней мере, Лаура Чинти-Даморо в наставлениях своим ученицам писала: «Если бы я не привыкла варьировать все темы, если бы я не научилась, благодаря упорному труду, играть со всеми музыкальными фразами и фиоритурами, я, несомненно, была бы менее удачлива в своих импровизациях» [188, с. 2]. Технику этих импровизаций маэстра в полной мере раскрыла в своих каденциях, которые она разместила в заключительном разделе трактата «Метод пения, составленный для учеников своего класса в Парижской консерватории» [188, с. 93–106]. В Предисловии к нему она уточнила, что среди ее импровизаций есть некоторые, «которые не подойдут всем голосам, всем типам, и успех которых зависит в равной степени, от интеллекта исполнителя и от того, как они могут быть исполнены» [188, с. 2]. При этом она указывала: «Это разнообразные формулы, которые я вам предлагаю, чтобы вы, а позже, ваш вкус привел вас, в пределах ваших возможностей, к нахождению других, которые будут принадлежать вам по праву. Таким образом, вы будете делать только то, что вы можете» [188, с. 2].

Сравнительный анализ приведенных ею пяти вариантов каденций к романсу Матильды из II акта оперы Дж. Россини «Вильгельм Телль» [Приложение 4а] и каденции, приведенной в клавире оперы, изданном Рикорди [Приложение 4б], показывает не только разнообразие индивидуально созданных певицей орнаментов, в которых сочетаются разные фигуры колорирования (арпеджио, хроматические гаммы, рулады, группетто, трели, аччаккатуры, апподжиатуры, маркато). Он, прежде всего, подтверждает наличие в XIX веке практики импровизации каденций на фермате, которая как рудимент старой эпохи сохранилась для репертуара этого времени, и которая как видно из (Приложения 2, 3, 4) существенно обогащала исполнение, внося ноты индивидуального стиля и раскрывая отточенность техники использования украшений. Неслучайно, обращая внимание на старую и новую практики, Делле Седие пишет: «Музыка всегда отражала дух страны и времени, в которое она была создана. Поэтому, изучая творчество как старых, так и современных композиторов, мы обнаруживаем два-три различных музыкальных строя, каждый из которых несет отпечаток своей эпохи. Именно поэтому мы подчеркиваем важность аналитического изучения всех музыкальных жанров» [204, с. 196]. Для изучения репертуара старинной музыки он рекомендует «превосходные образцы в классической школе мадам Виардо-Гарсиа, и в выдающемся и познавательном труде Геварта "Слава Италии", а также в подборке старинных произведений, представленных в методике пения Дюпре» [204, с. 196]. Далее, относительно новейшей практики, называемой им «современной», он приводит в своем трактате «несколько арий, которые проанализированы и помогут понять, какого рода исследование необходимо вести» [204, с. 196]. Среди них сцена и ария Риголетто из одноименной оперы Дж. Верди, сцена сомнамбулизма Леди Макбет из оперы Дж. Верди «Макбет», ария Леоноры из оперы Г. Доницетти «Фаворитка».

По поводу орнаментики маэстро замечает: «Только в музыке с виртуозными украшениями артист может позволить себе изменения, и даже тогда

он не должен отклоняться от стиля мастера. Слишком часто мы совершаем ошибку, ища в изящных, динамичных фрагментах лишь очарование слуха; однако не следует забывать, что слова, как и в других частях музыкального произведения, выражают чувства, которые должны быть разделены со слушателями» [204, с. 197].

Показательными для нашего времени являются рассуждения Алексиса де Гародэ, содержащиеся в заключительном разделе (Appendice) его трактата «Метод пения, составленный специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащем предписания искусства» [217], где он пишет о разности вокальных школ и о неверном восприятии в его время школы старых мастеров. Он сообщает буквально следующее: «В настоящее время говорят о так называемой новой школе пения, которая формируется в Италии и которую пытаются распространить во Франции. Судя по словам ее ревностных сторонников, лучшие певцы, известные и почитаемые на протяжении последних 30 лет, якобы ограничивались лишь безупречным исполнением виртуозных пассажей и украшений, а истинное выражение пения было им совершенно чуждо! Это утверждение было бы большой и опасной ошибкой, выдвинутой молодыми литераторами, которые либо не слышали, либо неправильно поняли выдающихся артистов, таких как Крешентини, Гара, Рубини, Лаблаш, мадам Паста, Пизарони, Малибран, Гризи и других. Они, похоже, утверждают, что эти выдающиеся певцы блистали лишь ловкостью вокального механизма, и что большинство драматических ситуаций они передавали холодно. Напротив, можно утверждать, что ни один певец так называемой новой школы еще не смог сравниться с ними в драматическом выражении искусства пения» [217, с. 99].

Приведенные из вокальных трактатов педагогов Парижской консерватории практические установки служат важным ориентиром в понимании содержания процесса взаимодействия теории и практики в искусстве ornamentики XIX века. Применяя возможности спонтанной импровизационности в украшениях для репертуара XVIII века, и обращая внимание на вкус и

стиль, используя украшения в разных жанрах, они также обращают внимание на работу с новейшим для того времени репертуаром. Сегодня описанный в трактатах опыт выдающихся исполнителей, певцов/педагогов Парижской школы является важным историческим свидетельством ушедшей эпохи.

ГЛАВА 4. УКРАШЕНИЯ В ТРУДАХ РУССКИХ ВОКАЛЬНЫХ ПЕДАГОГОВ XIX ВЕКА

4.1. Орнаментика в трудах русских иностранцев: учение Генриэтты Ниссен-Саломан в практике Петербургской консерватории⁴⁸

С момента появления в 1803/1804 гг. «Метода пения» Парижской консерватории, созданного комиссией педагогов для практического использования в учебной практике, раздел «Об украшениях в пении» (*Des agréments du chant*) приобрел во всех последующих за ним трудах представителей данной школы статус обязательного. Не стал исключением вокальный труд Мануэля Гарсиа-сына «Полный трактат по искусству пения» («*Traite complet de l'Art du Chant*», 1840), где подобный раздел, по сравнению с его прародителем, оказался более развернутым в части описания видов предложенного маэстро Менгоцци перечня украшений (рулады, апподжиатура, трель, группетто, мордент) и обрел черты бóльшей концентрации на базовых характеристиках (сжатых в апподжиатуры/аччаккатуры, группетто/мордента, трели) из повторяемого по Менгоцци перечня. Правда, у Гарсиа-сына отсутствовали рулады, которые были обозначены среди украшений Парижского «Метода». В остальном он пытался соответствовать ему.

Ученица Мануэля Гарсиа-сына, шведская певица Генриэтта Ниссен-Саломан, которая занимала должность профессора пения в Санкт-Петербургской консерватории в периоды с 1860 по 1872 годы и в 1878–1879 учебных годах, вслед за своим учителем практически повторила его перечень в своем трактате «Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан». Ее труд был опубликован посмертно в 1880 году с параллельным переводом на три

⁴⁸ Материал данного параграфа частично был впервые опубликован в статье автора: [153].

языка (русский, французский, немецкий). Известно, что профессор написала этот труд по просьбе А. Г. Рубинштейна, а цель написания работы видела в совершенствовании певческого образования в России. По этому поводу во Вступлении к трактату она прямо указала: «Собранные замечания и советы <...> сначала предназначались для России, где, в особенности в провинции, до последнего времени и до основания консерваторий в Петербурге и Москве, правильное обучение пению было неудовлетворительно» [92, с. 89]. Искреннее желание исправить ситуацию к лучшему и огромный сценический и результативный педагогический опыт позволили Ниссен-Саломан, одному из первых профессоров Петербургской консерватории, изложить свой подход к обучению вокалу и сделать акцент на необходимости профессионального образования. Украшения, занимающие в европейской вокальной практике того времени гораздо большее значение, чем ныне в современной практике, также получили в трактате Генриэтты Ниссен-Саломан свое освещение. Важным, в этой связи, представляется вопрос: насколько каноны интерпретации орнаментики, сформулированные внутри вокальной школы Парижской консерватории, оказались актуализированы Г. Ниссен-Саломан в педагогической практике в Санкт-Петербургской консерватории? В поиске ответа на него не менее значимым становится установление факта устойчивости/подвижности интерпретационных стереотипов сформулированного в Парижской школе перечня украшений при их перенесении в образовательную практику русской вокальной школы. Имелись ли в этих канонах какие-то возможности индивидуального исполнительского прочтения для свободной демонстрации певческого мастерства?

Поставленные вопросы приобретают особую значимость в контексте общей проблемы изучения влияния «Метода пения» Парижской консерватории на формирование национальных вокальных школ, в том числе русской. Известно, что устойчивое распространение парижского «Метода» в Европе и Америке оказало существенное влияние на структуру вокальных трактатов XIX века и стало архетипичным образцом для педагогов. Правда,

содержание этих трудов в части украшений, как показывает специальный анализ, всегда имело разночтения. Возможно, они обусловлены тем, что авторы трудов, обладали не только опытом педагогической работы, но и были состоявшимися певцами, сделавшими карьеру в этой области и позволяющими себе субъективно транслировать те или иные виды колорирования, исходя из своей собственной практики и из тех художественных условностей времени, которые хранились в памяти уходящей традиции. Возможно также и другое, что в эпоху отсутствия образовательных стандартов, интернета и активно обновляемой практики декорирования, пришедшей вместе с новой художественной эпохой, степень осведомленности авторов вокальных трудов в прежде сформулированной барочной теории орнаментики и ее знание были разными. В любом случае, установление особенностей трансляции «Метода» в России позволяет раскрыть механизм адаптации учения Парижской вокальной школы в отечественном образовательном пространстве, а также указать уровень самостоятельности авторов трактатов.

Обратим внимание на приведенный в Таблице 5 перечень украшений, их обозначение и термины, содержащиеся в исходном «Метод» Менгоцци и трактатах Мануэля Гарсиа-сына и Генриетты Ниссен-Саломан.

Таблица 6.

ТРАКТАТЫ ШКОЛЫ ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ						
Перечень украшений	Бернардо Менгоцци «La Méthode de chant du Conservatoire de musique...», 1803/1804 / Singschule des Conservatorium der Musik in Paris [234]		Мануэль Гарсиа-сын «Traite complet de l'Art du Chant», 1840 [224]		Г. Ниссен-Саломан «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», 1880 [93]	
	термин	графика	термин	графика	термин	графика
Апподжиа-тура	De la Petite Note (фр.маленькая нота)/ appoggiatura (ит)		De la Petite Note (фр.маленькая нота)/ appoggiatura (ит.)		L'appoggiature (ит.апподжиа-тура)/ Vorschlag (нем. Форшлаг),	

	[с. 59]		[с. 50]		Vorhalt (нем. Задержание), [с. 55]	
Аччаккатура	-	-	L'acciaccatura (ит) [с. 51]		Acciaccatura (ит); kurzer Vorschlag (нем. короткий форшлаг) [с. 56]	
Группетто	Gruppetto (ит), Petit groupe (фр. малая группа), Mordant (фр. мордент), Brisé (фр. дробный) [с. 67] Mordant (фр.), mordent (ит.) – trille traqué (фр.) (усеченная трель) [с. 67]	 [с.57]	Mordant (фр) (ит. Grupetto), Mezzi grupetti (ит. полугруппетто) [с. 51]		Grupetto (ит) ⁴⁹ , Doppelschlag (нем. группетто) [с. 56]	
Трель	Du trille, trillo (фр) [с. 63] 1) Trille sur chaque son d'une suite de note ascendates (трель на каждом звуке последовательности	 [с. 53]	Trille (фр.) Trillo (ит.) [с. 54] 1) Majeur ou mineur (мажорная и минорная трель) [с. 55] 2) Trille en progression du genre diatonique		Трель и ее виды 1) Majeur, mineur (мажорная и минорная трель) [с. 58]; 2) Трель-мордент (Pralltriller) [с. 59] 3) Chaines de	

⁴⁹ Любопытно, что графический знак Группетто в новой версии теоретического издания «Школы пения Генриэтты Ниссен-Саломан» наряду с указанными в первоначальном посмертном издании знаками (, ) имеет также оборотный знак  [92, с. 79]. По этому поводу в тексте издания комментариев нет. Однако то, что этот знак появляется в вокальном учении ученицы Гарсиа-сына может служить прямым свидетельством продолжения парижской традиции, транслируемой в Петербурге.

	восходящих нот) [с. 65] 2) Trille sur chaque son d'une série de notes descendants (трель на каждом звуке последовательности нисходящих нот) [с. 66] 3) Mordant (фр.) [с. 67]		(трель на звуках диатонической гаммы) [с. 55] 3) Trille en succession de degrés disjoints (трель на разных ступенях гаммы) [с. 56] 4) Gamme chromatique trillée (трель на основе хроматической гаммы) [с. 56] 5) Port de voix trillé (портаменто с помощью трели) 6) Trille mordant (trillo mordente) Трель мордент [с. 56] 7) Trille redouble (ит.trillo radoppiato) Двойная трель 8) Trille lent (ит.trillo lento,molle медленная мягкая трель) [с. 57]		trilles (цепочка последовательности трелей) [с. 60]	
--	---	--	--	--	--	--

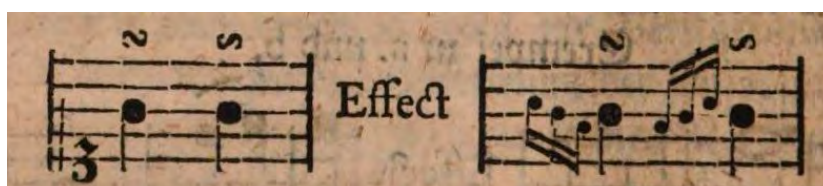
Нетрудно заметить, что данный перечень орнаментов во многом совпадает, однако, имеет некоторые различия как в части наименования украшений, где как взаимозаменяемые используются итальянские, французские и немецкие термины, так и в части графики обозначений. Добавив в свои перечни аччаккатуру, которая отсутствует в «Метод» Менгоцци, учитель и его ученица, при разной графике украшения, попытались сохранить в своих правилах базовые установки «Метода», касающиеся техники ее исполнения. Интересно, что, используя, к примеру, разноречивые терминологические эквиваленты для Группетто: Mordant (Grupetto)//Grupetto (Doppelschlag) они не только предложили для них индивидуальные варианты графики и ее дешифровки, но в своей констатации равнозначности Мордента и Группетто не увидели их в качестве самостоятельных единиц для фиксации в перечне украшений. В отношении трели каждый из авторов также назвал свои виды, которых у Гарсиа-сына оказалось, в сравнении с тремя видами Менгоцци и Ниссен-Саломан, восемь! Очевидно, процесс корректировки и кодификации освященного прошлой традицией перечня, который встраивался в новую художественную реальность, требовал определенной педагогической работы, связанной с компрессией описания и толкования транслируемых в новой эпохе украшений. Отсюда исходят разновариантные трактовки орнаментики, обозначенной в перечнях учителя и ученицы. По всей видимости, в своем личном опыте заимствований и передачи наследия старых мастеров, авторы, следуя принятой на тот момент практике, следовали по пути избирательного индивидуального отбора тех украшений, знание о которых, по их мнению, необходимо было сохранить в «употреблении» [92, с. 89] текущего времени. Сорокалетний интервал между трактатами, является в данном случае убедительным показателем насыщенной интеллектуальной и систематизаторской работы, которая на всем протяжении XIX столетия в отношении орнаментики оставалась весьма активной и интенсивной. История показывает, что терминологический полилингвизм, принятый в анализируемых трактатах Парижской школы и изначально заложенный в самом гене-

зисе наименований фигур/манер, корнями уводящих в практику диминуирования, сохранял свое присутствие в новой эпохе. Используемый в названных трактатах, он является не только прямым свидетельством преемственности традиции, но и служит важным фактором в изучении процесса наследования учения об орнаментике.

Градус интенсивности педагогической и кодификаторской работы в деле обучения секретам виртуозности особенно ярко проявился в описании группетто (он же Мордент, он же Доппельшлаг), орнамента, который у учителя и ученицы частично совпадают в графике обозначения, и в интерпретации расшифровок.

«Полный трактат по искусству пения» Мануэля Гарсиа-сына в описании группетто прямо указывает на источники информации по данному вопросу. Этими источниками для Гарсиа-сына служат созданный в самом начале XIX века португальским монахом-бенедиктинцем Варела Домингуш де Сан Хосе «Компендиум по музыке, теории и практике» [258], а также трактат немецкого органиста Иоганна-Самуила Петри (Johann-Samuel Petri; 1738–1808) «Руководство по практическому музицированию» [240, с. 51]. Правда, если «Компендиум» не содержит графических символов и нотных примеров расшифровок так называемых «фигур» (среди которых автор называет *Appoggiatura* [258, с. 10], *Mordent* [258, с. 13], *Acciacatura* [258, с. 46]), то «Руководство» Иоганна Петри дает эту информацию. Здесь знак *Mordant* (*Grupetto*) по Гарсиа имеет термин *Doppelschlag*, и показывает два варианта графических символов, каждый из которых имеет свою расшифровку:

Пример 28. «Руководство по практическому музицированию» Иоганна-Самуила Петри [240, с. 30]:



Интересно, что оборотный знак Группетто, заимствованный Гарсиа-сыном у немца Петри можно найти столетием ранее в графике основоположника французской школы клавесинистов Жака Шамбоньера (Jacques Champion de Chambonnières; 1600–1672, Париж)⁵⁰. Однако то обстоятельство, что Ж. Шамбоньер не дает примеров расшифровок этих знаков, равно как и не использует термины для их названий, вполне могло стать решающим при выборе Гарсиа-сыном источника цитирования для своего труда. Ведь в «Метод» Менгоцци, использующем итальянский термин *Gruppetto*, наряду с французскими *Petit groupe*, *Mordant*, *Brisé*, дан один единственный вариант графики этого знака, исключаяющий оборотный символ.

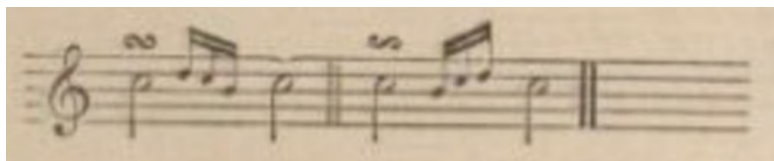
Попутно укажем, что расшифровка украшений, имеющих ту же графику, что Группетто у Гарсиа-сына имеется в таблице из Предисловия к «Клавесинным пьесам» (*Pieces de clavecin*; 1689) ученика Ж. Шамбоньера, Жана-Анри д'Англебера (Jean-Henri d'Anglebert; 1629-1691). Правда расшифровка Англебера (такты 5, 6) не совпадает с расшифровкой, приведенной в трактате Мануэля Гарсиа-сына, однако в варианте такта 7 она дублирует вариант Гарсиа (См.: Пример 30, Пример 31).

Пример 29. Таблица «Знаки украшений и их обозначение» из сборника Ж.-А. Англебера «Клавесинные Пьесы» [178, с. 9]



⁵⁰ В его «Пьесах для клавесина» (*Les pieces de clavessin de Monsieur de Chambonnières*, 1670) встречаем знаки  [187, с. 8] и  [187, с. 35], которые фиксируют наличие данного украшения во французской барочной практике конца XVII века.

Пример 30. Мануэль Гарсиа-сын. «Полный трактат по искусству пения» [224, с. 51]:



Данное обстоятельство лишь свидетельствует о сохранении старой практики избирательности трактовки орнаментики, на которую указывает текст «Школы» Генриэтты Ниссен-Саломан, написанный для Петербургской консерватории. В нем профессор пишет: «Сообщая здесь выбор тщательно собранных и приведенных в порядок, точно так же, как и мною придуманных украшений и каденций, я должна, однако, откровенно признать, что этим еще сделано не все; они должны быть выбраны и исполнены с самым тонким вкусом и умением» [92, с. 90]. И еще: «Появление этих вариантов избавит от напрасного придумывания новых вариантов» [92, с. 90]. Иными словами, наследница знаний Парижской школы возможностью «придумывания» свидетельствует о подвижности интерпретационных стереотипов в практике раскрытия секретов виртуозного мастерства, особенно, как пишет здесь же Г. Ниссен-Саломан, в применении к итальянскому репертуару [92, с. 89].

Следуя логике своего учителя в части заимствования знака группетто у Иоганна Петри и используя для обозначения этого украшения термин Петри *Doppelschlag*, Генриэтта Ниссен-Саломан внешне продолжает традицию Парижской школы. Это же подтверждает совпадение используемых обоими авторами отдельных видов трели: 1) мажорная и минорная трель (*majeur ou mineur*); 2) трель мордент (*trille mordant /trillo mordente*); 3) цепочка последовательности трелей (*chaines de trilles*). Между тем, предложенные авторами комментарии оставляют вопросы. Среди них главный вопрос о возможностях дешифровки трели-мордента и группетто-мордента, диапазон которых в первом случае составляет пол тона или тон, во втором

случае полтора тона, причем, нижний полутон к основному звуку является предпочтительным.

Любопытно, что ближайшая современница трактата Генриэтты Ниссен-Саломан, работа по «Теории музыки» (*Théorie de la musique*)⁵¹, созданная Адольфом-Леопольдом Данхаузером⁵² для Парижской консерватории в своем перечне украшений, в отличие от рядоположенных у Гарсиа-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан Гуппетто/Мордент указывает на них как на самостоятельные единицы в перечне из пяти украшений: *L'appogiature*, *Le grupetto*, *Le trille*, *Le mordant* и прочие фиоритуры [194, с. 108]. Подобное наблюдение фиксирует не только неустойчивость представленных классификаций и отсутствие унифицированной теории украшений, но и на сложность теоретико-кодификаторской работы, которую вели педагоги Парижской консерватории.

Анализ соответствующих разделов об орнаментике из трактата Мануэля Гарсиа-сына и «Школы пения Генриэтты Ниссен-Саломан» убеждает в том, что современные стереотипы и представления об используемых во второй половине XIX века украшениях, транслируемые в педагогической практике вокалистов не всегда соответствуют исторической действительности, а в отдельных случаях прямо противоречат аутентичным принципам прошлого.

Примеры украшений в тексте Г. Ниссен-Саломан, прежде всего, направлены, как пишет сама маэстра, на выполнение каталогизаторской и дидактической функций, открывающих секреты вокализации всякому желающему освоить колорирование. Являясь важными маркерами в определении линий преемственности и путей распространения источников исходной информации, приспособляемой к нуждам новой художественной эпохи,

⁵¹ «Теория» до сих пор переиздается и считается авторитетным учебным пособием. «Сборник упражнений по сольфеджио» Данхаузера переведен на английский и испанский языки и использовался в образовательном пространстве США и Южной Америки.

⁵² Danhauser Adolphe-Leopold (1835-1896 гг. Париж) – французский педагог, теоретик, композитор, ученик Франсуа Базена, Фроманталя Галеви, Наполеона Анри Ребера.

базовые навыки колорирования, формируемые в учениях носителей Парижской школы продолжают сохранять возможность для индивидуального исполнительского прочтения. Вводимые в особый исторический момент активного создания национальных школ, обеспечивающих теоретические и технологические основания для педагогической работы в профессиональных музыкальных учебных заведениях, руководства учителя и ученицы сегодня служат важным ориентиром в постижении истории и теории орнаментики.

Специальное изучение практики трансляции Парижского учения в Петербурге показывает основные направления развития педагогической мысли второй половины XIX века. Оно же подчеркивает, что французская методика колорирования, выстроенная на основе устойчивой ориентации на абсорбацию итальянских методов старых мастеров и неизменное стремление к адаптации к новой художественной реальности, заложила прочный фундамент в деле формирования базовых принципов орнаментики в отечественной системе вокального образования. На этом пути не все прежние правила оказались востребованными.

4.2. Украшения в пении в трудах российских педагогов второй половины XIX века⁵³

В письме лейпцигскому издателю К. Б. Зенфу, датированном 7(19) марта 1883 года, А. Г. Рубинштейн писал: «...в нашем искусстве, как это ни странно, еще не установлены элементарнейшие понятия, основные правила, так сказать, грамматика нашего языка. Обозначения темпов, украшения (*выделено мною – Д. Ч.*), заключения трелей и многое другое являются для нас вопросами, о которых мы, художники, спорим друг с другом и не можем

⁵³ Материал данного параграфа был впервые опубликован в статье автора: [156].

прийти ни к какому соглашению» [116, с. 82–83]. Действительно, описанная маэстро ситуация вполне отражала общее состояние теоретико-практического знания XIX века не только в России, но и в Европе. Достаточно обратить внимание на «Методы»⁵⁴ вокальных педагогов Парижской консерватории, среди которых – трактаты Огюста Андрада (1837), Мануэля Гарсиа-сына (1840), Генриха Панофки (1854), Энрико Делле Седие (1895), чтобы понять, насколько сложной оказалась работа, направленная на установление единых грамматических норм в определении перечня украшений, их обозначения и расшифровки, где еще в начале названного века сохранялась возможность свободной исполнительской трактовки «по вкусу»⁵⁵. Но если в наследии европейских вокальных педагогов тема орнаментики оставалась актуальной в течение всего XIX столетия, то в России, как показывает специальный анализ трудов отечественных педагогов, она имела свою специфику, и степень ее преподнесения в трактатах не всегда получала уровень освещения, сравнимый с европейским. Возможно, это объяснялось ее «неактуальностью» для состояния текущей художественной практики, ориентированной на русский репертуар, где европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания.

Из истории известно, что в первые российские консерватории, Санкт-Петербургскую (открыта в 1862 году) и Московскую (открыта в 1866 году), в качестве вокальных педагогов были приглашены иностранцы:

– шведская певица Генриэтта Ниссен-Саломан, ученица Мануэля Гарсиа-сына, которая занимала должность профессора Санкт-Петербургской консерватории с момента ее открытия вплоть до 1872 года, и далее в 1878/1879 учебном году;

⁵⁴ Обобщенное, собирательное название многочисленных певческих руководств, появившихся в Европе после издания в 1803/1804 г. «Метода пения» Парижской консерватории.

⁵⁵ См. об этом: [45, с. 89].

- итальянец Пьетро Репетто, ученик Франческо Ламперти, профессор Санкт-Петербургской консерватории с 1863 года;
- итальянец Джакомо Гальвани, принятый в Московскую консерваторию в 1869 году и прослуживший в ней 18 лет;
- бельгиец Камилло Эверарди, выпускник Парижской консерватории⁵⁶, профессор в Санкт-Петербургской консерватории с 1870 по 1888 год. Преподавал также в Киевском музыкальном училище (1890–1897) и в Московской консерватории (с 1897 года).

Приглашенные иностранные педагоги сыграли важную роль в становлении отечественной вокальной школы. Написанные некоторыми из них специально для первых российских консерваторий труды «Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан» (1880) и «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» Джакомо Гальвани (*Observations pratiques sur l'organe de la voix*”, 1882), указали путь для дальнейшей методической работы, одновременно обозначив диапазон актуальных для того времени проблем как в технике постановки голоса, так и в особенностях исполнительской практики. Причем этот путь не делал предпочтения какой-либо одной из певческих школ (итальянской или созданной на ее основе французской) и мог быть ориентирован одновременно и на ту, и на другую. Общую тенденцию европеизма сохраняли также русские педагоги, которые, не уступая иностранным учителям, имели в своем творческом багаже опыт совершенствования певческого мастерства у знаменитых в Европе учителей. Созданные ими руководства по пению продолжили собирательный опыт предшественников, и он вполне соответствовал компетенциям авторов, полученным в годы оттачивания техники вокализации у известных европейских педагогов в Милане и Париже. К примеру, известно, что учитель Ипполита Прянишникова, Павел Бронников, совершенствовался в

⁵⁶ Совершенствовался у Мануэля Гарсиа-сына и Франческо Ламперти.

Париже под руководством Пьера Вартеля⁵⁷, сам И. Прянишников брал уроки пения у Джованни Корси⁵⁸ и Франческо Ламперти⁵⁹, Александр Додонов повышал мастерство в Милане у Ф. Ламперти и в Лондоне у М. Гарсиа-сына. Таким образом, среди распространенных трудов второй половины XIX века, имеющих в российском образовательном пространстве, оказались как иностранные авторы, так и русские, хорошо знакомые с европейскими вокальными школами. В Таблице 6 приведена информация об основных вокальных трактатах, изданных на русском языке.

Таблица 7. Наличие раздела об украшениях и их перечень в трудах вокальных педагогов второй половины XIX – начала XX века:

№ п/п	Автор	Название трактата	Год издания	Наличие раздела об украшениях и их перечень
1	Варламов Александр Егорович	«Полная школа пения в трех частях» ⁶⁰	1861	«переходы голоса (портаменто)»; «легато»; «стаккато»; «messa di voce»; «выдержанная нота (la note sostenuta)»; «аподжатура»; «группетто»; «пассажи»; «рулады»; «трель»

⁵⁷ Пьер Франсуа Вартель (1806–1882) – французский оперный певец (тенор) и педагог. Учился в Парижской консерватории.

⁵⁸ Джованни Корси (1822–1890) – педагог Миланской консерватории, вердиевский баритон. С 1871 по 1887 преподавал пение в Смольном институте благородных девиц в Санкт-Петербурге.

⁵⁹ Франческо Ламперти (1813–1892) – итальянский вокальный педагог, профессор пения в Миланской консерватории, учитель Станислава Сонки, автор вокальных трактатов.

⁶⁰ Первое издание «Школы Варламова» состоялось в 1840 году.

2	Генриэтта Ниссен-Саломан	«Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан»	1880	«апподжъятура»; «ачьякатура»; «группетто»; «мордент»; «трель»; «трель-мордент»
3	Павел Бронников	«Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарчия, Дюпре, Панофка, Чинти-Даморо, Ваккаи, Пансерону и др.»	1880	«апподжіатура»; «группетто»; «аччіакатура»; «трель»; «трель изолированная (мажорная, минорная)»; «трель на диатонической гамме»; «трель на разбросанных ступенях»; «трель на хроматической гамме»; «трель-группетто»; «трель повторяющаяся»
4	Джакомо Гальвани	«Практические наблюдения за голосовым аппаратом»	1882	-
5	Станислав Сонки	«Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» ⁶¹	1885 (1-е изд.)	«колоратура»; «трель»; «аподжіатура»; «аккачіакатура (форшлаг)»; «группетто»; «портаменто»; «легато»; «стаккато»

⁶¹ «Теория...» С. Сонки имела восемь изданий, последнее из которых вышло в 1925 году. Во всех этих изданиях устойчиво присутствует раздел об украшениях.

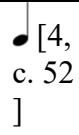
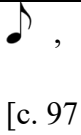
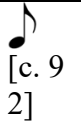
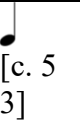
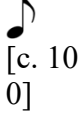
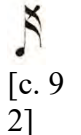
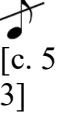
6	Ипполит Прянишников	«Советы обучающимся пению»	1889	«колоратура» (agilità, вокалізація); «форшлаг»; «короткий форшлаг» (acciacatura) «группетто»; «легато»; «портаменто – (перенос голоса)», «маркируя каждую ноту»; «стаккато»; «трель мажорная, минорная» «короткий форшлаг» (acciacatura)
7	Александр Додонов	«Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения»	1891 (1-е изд.), 1899 (2-е изд.)	«апподжатура» ; «аччіакатура»; «мордент»; «группето»; «трель», «трель свободная» [с. 58]; «трель в хроматической прогрессии» «стаккато»
8	Осмонд Сеффери	«Новая Рациональная школа пения»	1894	«перенесение звука (портаменто)»; «стаккато»; «арпеджио»; «трель»
9	Любовь Пенинская	«Основы русской школы пения»	1908	-

10	Гортензия Сюннерберг	«Какой системы придерживаться при постановке голоса»	1912	-
11	Василий Карелин	«Новая теория постановки голоса»	1912	-

Статистика показывает, что учение об украшениях в пении изложено не во всех работах названных авторов, в отличие от европейских трактатов. Причем там, где имеются разделы о них, в них нет единого подхода в определении перечня украшений и нет единообразия в написании терминов, по крайней мере, терминов «группетто», «апподжиатура» и «аччаккатура». Достаточно обратить внимание на различия между первым и вторым изданиями «Теории» Сонки (см: Табл. 6 и Табл. 7), где в перечне первого издания отсутствует «мордент» и имеются разные написание «аккачiатура» / «аччiакатура».

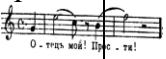
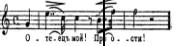
К примеру, если в перечне «Школы...» А. Варламова – десять позиций, то в «Руководстве» А. Додонова их только пять! Разнонаправленность как в сторону увеличения самостоятельных единиц колоратуры, так и в сторону редукции подтверждает неустойчивость состояния знания в определении базовых элементов грамматики, словом, всего того, о чем писал А. Г. Рубинштейн лейпцигскому издателю К. Б. Зенфу. Если к этому добавить, что в тех трактатах, где имеются разделы об украшениях в пении, отсутствует единая терминология и графика обозначений (см.: Табл. 7), то становится понятно, что универсальной теории орнаментики в России в указанное время не было.

Таблица 8.

ТРАКТАТЫ РУССКИХ ПЕДАГОГОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА										
	Александр Егорович Варламов. «Полная школа пения в трех частях» (2-е изд. 1861) ⁶²		Павел Константинович Бронников. «Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарчия, Дюпре, Панофка, Чинти-Даморо, Ваккаи, Пансерону и др.» (1880) [15]		Станислав Максимович Сонки. «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» (2-е изд. 1886) [127]		Ипполит Петрович Прянишников. «Советы обучающимся пению» (1899) [110]		Александр Михайлович Додонов. «Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения» (1899) ⁶³ [35]	
Перечень украшений	Термины	Графика	Термины	Графика	Термины	Графика	Термины	Графика	Термины	Графика
Колоратура	«trait», «passage» [с. 665]; «roulade» [с. 665]	—	—	—	виды колоратуры: «драматическая», «легкая» [с. 87]	—	«agilité», «вокализация», «гаммы», «арпеджио» [с. 50]	—	—	—
Апподжиа-тура	«l'appogiatura» [с. 665]	 [4, с. 52]	«апподжиа-тура» [с. 97]	 [с. 97]	«(итал. Appogiatura)»; «(фр. note de gout)» ² [с. 92]	 [с. 92]	«форшла-г» [с. 50]	—	«апподжиа-тура» [с. 53]	 [с. 53]
Аччакатура	—	—	«аччака-тура» [с. 100]	 [с. 100]	«аччака-тура (форшлаг,» [с. 92]	 [с. 92]	«Короткий форшлаг»	—	«аччака-тура» [с. 53]	 [с. 53]

⁶² Варламов А.Е. Полная школа пения в трех частях. М.: Гутхейль, 1861. – С.664. Данный текст, изданный чуть менее столетия ранее, чем текст в редакции Багадурова имеет отличия. Поэтому здесь приводятся цитаты из раннего издания «Школы».

⁶³ Додонов А. М. Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения: в 2 ч. М.: Тип. Д. И. Иноземцева, М. П. Щепкина, 1899. Ч. 2. 105 с.

					Acciacat ura)» [с. 92]		(acciac atura) [с. 52]			
Морд ент	—	—	—	—	«Morden te»; «перече- ркнутый или двойной мордент » [с. 93]	  [с. 9 3]	—	—	«морде нт» [с. 53]	 [с. 53]
Порта менто	«перех од голоса », «порта менто» [17, с. 51]	 [с. 51]	—	—	«portame nto», «перенес ение голоса» [с. 95]	 [с. 9 5]	«перен ос голоса », «porta mento» [с. 53]	Прим ер:  О - тучь во! По - ра! Испол нение  [с. 53]	—	—
Легат о	«легато » [17, с. 51]	 [с. 5 1]	—	—	«легато, legato» [с. 95]	—	«Legat о» [с. 53]	 [с. 53]	—	—
Стак като	«стакка то» [17, с. 50]	• [с. 5 0]	—	—	«стаккат о, staccato» [с. 95]	—	«Stacca to» [с. 55]	• [с. 55]	«стакка то» [с. 57]	• [с. 57]
Групп етто	«групп етто», «double », «cadenc e brisée», «pincé» , «morda nt» [с. 665]	 [с. 5 0]	«группет то» [с. 98]	 [с. 98]	«группет то (gruppeto)» [с. 93]	 [с. 9 3]	«группе тто» [с. 50]	—	«групп ето» [с. 54]	 [с. 54]
Трель	«трель », «trille» [с. 665]	<i>tr</i> [с. 5 0]	«трель изолиро ванная (мажорн ая или минорна я)» [с. 102]; «трель на диатони	<i>tr</i> [с. 10 2];  [с. 104];  [с. 10 4]	«трель» [с. 90]	—	«трель мажор ная, минорн ая» [с. 57]	—	«трель» , «трель свобод ная» [с. 58]; «трель в хромат ическо й	<i>tr</i> [с. 56]

			ческой гамме» [с. 102]; «трель на разбросанных ступенях» [с. 103]; «трель на хроматической гамме» [с. 103]; «трель-группетто» [с. 104]; «трель повторяющаяся» [5, с. 105].						прогрессии» [с. 59]	
--	--	--	--	--	--	--	--	--	---------------------	--

Термины и графика украшений в трактатах русских вокальных педагогов А. Е. Варламова, П. К. Бронникова, С. М. Сонки, И. П. Прянишникова, А. М. Додонова разнятся.

В контексте изложенного важным представляется то, что в первой русской «Школе пения» А. Е. Варламова дана любопытная классификация украшений. В сороковой главе этого трактата, которая входит в раздел «Об украшениях в пении» читаем: «есть украшения в пении, которые суть средства для предания выразительности <...> таковы: постановки голоса (la mise de voix), переходы голоса (le port de voix), легато (le coulé или legato), стаккато (le détaché или staccato) и пр.» [17, с. 22]. Далее автор указывает, что «бывают и другие украшения, которые употребляют композиторы или которые прибавляют певцы к написанной мелодии, чтобы избежать однообразия или выказать свой талант. К сему роду украшений принадлежат: трели (le trille), рулады (la roulade), группетто (le grouppetto) и

небольшие, но приятные ноты, называемые *broderies*, или *agrémens*⁶⁴ [17, с. 22]. Назвав два рода украшений, Варламов тем самым внес импульс в дело осмысления украшений в предложенной им логике.

Для справки укажем, что классификация из двух родов украшений (нем. *Gesangsverschönerung*), разделенных на базовые (нем. *wesentliche*) и случайные (нем. *zufällige*), ранее уже была изложена Огюстом Андрадом в его «Новом методе пения», изданном в 1837 году [176, с. 17]. Именно на этот труд, послуживший основой для своей работы, ссылается в Предисловии к «Школе» Александр Варламов. Далее, преемственную линию, заданную выпускником Парижской консерватории О. Андрадом, в России продолжили Станислав Сонки, который во втором издании «Теории» (в главе «Об украшениях в пении вообще») перечислил среди украшений «колоратуру, трель, апподжиатуру, аччиакатуру (форшлаг), портаменто, группетто, легато и стаккато»⁶⁵ [127, с. 86] и Ипполит Прянишников. Последний в гл. 3 «Дальнейшая техническая разработка голоса» [110, с. 50–59] тоже использовал эту классификацию.

Интересно, что в трактате Павла Бронникова, где, как у А. Варламова и С. Сонки, имеется раздел «Об украшениях в пении», среди украшений названы только четыре: апподжиатура, группетто, аччиакатура, трель⁶⁶ с ее разновидностями. Причем перечисленные им разновидности не всегда имеются в других трактатах русских педагогов [15, с. 97–108]. Очевидно, что на подобную противоречивость представлений русских вокальных преподавателей об украшениях в пении оказал влияние как сам процесс встраивания в формируемую в недрах отечественной композиторской школы художественную реальность с ее взглядами на исполнительскую практику, так и имеющийся в европейских работах опыт приспособления

⁶⁴ Издание «Школы пения» под редакцией Багадурова добавляет здесь «[аподжиатуры, мордент, аччьякатуры, маленькие ноты и т.д.]» [17, с. 22]. Но этого нет в раннем издании Варламов А.Е. Полная школа пения в трех частях. М.: Гутхейль, 1861. – С.664.

⁶⁵ Цитата приведена в орфографии издания 1886 года.

⁶⁶ Перечень украшений представлен в орфографии издания 1880 года.

перечней украшений из учений старых итальянских мастеров к новому музыкальному материалу. Динамика этого процесса хорошо видна на материале представленных Таблиц. Из них следует, что к началу XX века орнаментика как самостоятельный раздел в учениях русских вокальных педагогов уже не рассматривалась, а если и сохранилась в отдельных учениях, то ее перечень существенно сократился. И это вовсе не потому, что этот перечень украшений был хорошо известен. Состояние знания, которое можно зафиксировать после специального анализа приведенных трудов, показывает, что по полноте насыщения определений и закрепления графики объем перечня украшений в европейской и русской практиках разный. Возможно, объяснением тому служит оценка общей ситуации в отечественной художественной практике рубежа столетий, когда, по мнению С. Сонки, уже не было места «в новейших оперных произведениях, лишенных колоратуры», а потому «в настоящее время они вытесняют из театрального репертуара произведения старых композиторов» [126, с. 3].

Предпринятое сравнительное изучение украшений в трудах российских вокальных педагогов второй половины XIX века, вписанное в общий исторический контекст эпохи, когда в художественной практике и музыкальном материале происходили серьезные изменения, позволяет говорить, что состояние понятия «украшения», его содержание в российских школах пения второй половины XIX века не было стабильным.

Попытка интеграции европейского знания в практику русского образовательного пространства, ориентированного преимущественного на русский репертуар, в котором европейская колоратура не имела исторически прочного основания, оказалась в тупике. Для отечественной художественной практики орнаментика была малоактуальной.

4.3. Украшения в «Теории постановки голоса» Станислава Сонки: вектор трансформации⁶⁷

Станислав Максимович Сонки (1844-1941) — известный русский вокальный педагог, певец (баритон). Его деятельность в России протекала в сложных условиях политической смены исторических эпох от России Императорской к России советской. Несмотря на неустойчивость переходного времени с его социально-культурными особенностями, маэстро на протяжении всей своей жизни в России в профессиональном плане оставался убежденным приверженцем принципа интеграции в русскую вокальную школу итальянской культуры пения, в которой первостепенная роль отводилась практическому исполнительству, умению украшать.

Известно, что С. Сонки учился пению у профессора Миланской консерватории Фраческо Ламперти (Francesco Lamperti; 1813- 1892). В его творческом багаже были выступления на престижных сценах Венеции, Лондона, Неаполя, Нью-Йорка, Флоренции. Его многочисленные публикации в русских журналах: «Голос и речь», «Жизнь искусства», «Театр и жизнь», «Русская музыкальная газета», «Нувеллист», «Речь и пение», посвященные проблемам вокального искусства, раскрыли публицистический и педагогический талант маэстро. А активная общественная деятельность в период с 1899 по 1911 годы, когда С. Сонки был учредителем и членом «Общества друзей музыки», «Общества Музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей», «Всероссийского общества оперных и драматических театров-школ», «Вокального общества», закрепила за ним репутацию авторитетного эксперта-профессионала, который вникал в актуальные проблемы формирования русской вокальной школы.

⁶⁷ Материалы данного параграфа были впервые изданы в публикациях автора [154], [155].

Особую известность в России получила фундаментальная работа Станислава Сонки «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» (далее в тексте – «Теория»), которая имела восемь изданий. От выхода первого издания в 1885 году до публикации последнего в 1925 году прошло 40 лет! Во всех этих изданиях, со временем дополняющихся новыми аспектами теоретико-практического знания, устойчиво присутствовал раздел «Об украшениях в пении». Подобный раздел традиционен был представлен в европейских школах пения XIX века. Данный раздел, как сохраненный рудимент из прошлой практики, когда слава композитора в опере зависела от певца-солиста, оставался письменным свидетельством не только былого опыта с его упованием на индивидуальные фантазии певца-виртуоза, но и письменно фиксировал в певческой теории второй половины XIX века знание об украшениях, постепенно уходящее вместе с поколением певцов конца XVIII- начала XIX века. В работах русских педагогов второй половины XIX века, более ориентированных на текущее состояние художественной практики и современный им репертуар, этот раздел был выделен не всегда. Ведь в русской практике колоратурная техника не была доминирующей. Поэтому специальное рассмотрение трактовки украшений в «Теории» С. Сонки представляет интерес как с точки зрения истории адаптации европейского учения в России, так и с точки зрения определения позиции маэстро в данном вопросе, сложность которого состояла в смещении оптики феномена украшательства в сторону его минимизации в исполнительстве.

В структуре восьми изданий «Теории» С. Сонки раздел об украшениях стабильно присутствовал, начиная с первого издания, где ему была посвящена VIII глава. Изменения местоположения этого раздела в структуре «Теории» произошло в третьем издании (1893 г.). Далее вплоть до последнего, восьмого издания (1925 г.), раздел «Об украшениях в пении» занимал позицию X главы.

Интересно, что С. Сонки в преамбулах к этой главе во всех восьми изданиях прописывал перечень видов своей системы украшений. В первых изданиях он состоял из «колоратуры, трели, аподжиатуры, аччиакатуры, (форшлаг), группетто, портаменто, легато и стаккато»⁶⁸ [127, с. 86], тогда как в шестом и последующих изданиях этот перечень был сокращен и принял вид «колоратура, трель, портаменто, легато и стаккато» [130, с. 215]. Важно заметить, что расширенный перечень орнаментики, прописанный Сонки вплоть до шестого издания, в российское образовательное пространство впервые ввел труд А. Варламова, наследующего теорию О. Андрада. В классификации последнего первый род был представлен: наращиваемым звучность тоном, портаменто, легато, стаккато. Второй род состоял из тех украшений, которые прописаны самим композитором, или как писал автор, «могут добавляться к основной мелодии по желанию певца для того, чтобы придать повторяющимся отрывкам очарование путем произвольного украшения, либо для того, чтобы дать возможность проявиться таланту, вкусу и артистизму». Сюда входят «трели, рулады, группетто, доппелшлаг и пассажи» [176, с. 17]. Практически повторенный в работе С. Сонки перечень украшений позволяет говорить, как о преемственности, так и о типологически сходных явлениях в понимании видовой специфики украшений у этих авторов. В обоих случаях понятие «украшений» охватывает весь возможный спектр исполнительского разнообразия: изменение длительностей, динамики (умение усиливать и уменьшать звучность), различных видов артикуляции (применение легато, стаккато), «манер» (термин из барочной практики исполнительства). Последние в нашем сегодняшнем понимании включают форшлаг, группетто, мордент, трель. Правда, в расширенном перечне «украшений» по С. Сонки нет рулад, зато введена колоратура.

⁶⁸ Этот перечень в основе своей совпадал с перечнем украшений, прописанных в LX главе трактата А. Варламова «Полная школа пения» [17, с. 22]. «Об украшениях в пении» и VI главе работы Огюста Андрада «Новый метод пения» (*Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837*).

Приведем в последовательно выстроенной С.Сонки системе украшений авторские трактовки каждого из названных видов. На первом месте маэстро называет **колоратуру**. В содержании этого термина автор вкладывает понимание, что «каждый певец должен заботиться о возможной подвижности своего голоса <...> дабы смягчать голос и этим путем приобрести возможную, по характеру голоса, - колоратуру» [127, с. 87]. Колоратуру он делит на два рода: «драматическую и легкую» [127, с. 87]⁶⁹. По его мнению: «Первую могут приобрести даже голоса, одаренные известной силой и полнотой звука; другая же свойственна легким – лирическим голосам, в особенности, так называемым, колоратурным сопрано» [127, с. 87]. Заниматься отработкой колоратуры Сонки рекомендовал всем, отмечая, что «для этого необходимо делать ежедневные упражнения» [127, с. 87], причем он считал, что «при усовершенствовании как драматической, так и легкой колоратуры нет никаких отличительных способов занятий» [127, с. 88]. Изучение колоратуры маэстро рекомендовал начинать медленно, добиваясь плавного перетекания одного тона в другой и отчетливой слышимости каждой спетой ноты. Он обращал внимание на то, чтобы не допускать прохода ни малейшего воздуха через голосовую щель. При отработке техники колоратуры С. Сонки советовал стремиться к ее исполнению на гласную *a-a-a-a-a*, исключая пение на слог *ха-ха-ха-ха-ха*, ибо это звучит неблагозвучно для слушателя и приносит голосу вред вместо пользы. Он рекомендовал также в упражнениях на колоратуру ускорять постепенно темп так, чтобы певец мог иметь запас уверенности для пения гамм и пассажей в более быстром темпе. Однако, Сонки предупреждал: «если, при упражнении голоса, вокализы и, вообще, экзерсии для выработки колоратуры, производятся быстрее, нежели гортань ученика к этому приспособлена, то голос, в следствии зло-

⁶⁹ Для сравнения Ипполит Прянишников в «Советах обучающимся пению» не делит колоратуру на два рода и пишет: «колоратурой (*agilité*, вокализация) называется быстрое, легкое блестящее исполнение всяких гамм, арпеджий, всевозможных быстрых пассажей, украшений мелодий, трели и так далее. [110, с. 50].

употребления эластичностью мышц гортани, может ослабеть, сделаться шатким, дрожать; напротив, при рациональном пении колоратуры, он с каждым почти днем укрепляется, и сила его увеличивается» [127, с. 89]. Маэстро советовал при пении колоратуры держать неизменным положение рта, и лишь только на самых высоких нотах он разрешал его открывать немного больше. Он также напоминал, что расположение головы должно быть неподвижным, глаза и лицо должны выражать непринужденность, показывая легкость преодоления сложностей певцом. В его понимании упражнения для выработки колоратур всегда должны были соответствовать принципу от простого к сложному, что отвечало основному правилу дидактики. По мнению маэстро, как только ученик будет справляться с предложенными задачами, а мышцы гортани приобретут необходимую эластичность для преодоления всех трудностей колоратуры, следует обратить внимание на динамику ее исполнения: «ведя пассаж снизу-вверх, начинать его *piano*, идти *crescendo*, доходя до *forte*; при пении же пассажа сверху вниз поступать наоборот» [127, с. 89].

С. Сонки подчеркивал, что даже после того как певец пройдет все этапы подготовки и будет петь в театре, он всегда должен будет не бросать работы над оттачиванием колоратуры, именно это поможет ему оставаться в хорошей певческой форме при исполнении сложного драматического репертуара.

Следующим по значимости украшением маэстро называл **трель**. Действительно трель была обязательным видом украшения, присутствующим во всех трактатах европейских и русских педагогов, которые в своих трудах выделяли ее в разделе «Об украшениях в пении». Для обсуждения трели С. Сонки привел в своей «Теории» мнения именитых педагогов (Манчини, Гарсиа, Дюпре), которые по-разному оценивали феномен трели и работу над ней с учениками, с теми, кто имел ее как дар природы, и с учениками, с кем нужно было работать для ее приобретения. Из текста Сонки следует:

– Манчини: «из всех украшений пения, нет ничего элегантнее и приятнее трели; кто не обладает трелью от природы, тот может приобрести ее трудом» [127, с. 90];

– Гарсиа и Дюпре: «Паста и Малибран, не обладая природною трелью, приобрели ее трудом» [127, с. 90];

– Ф. Ламперти (отец): «трель нужно иметь от природы»; трель Пасты и Малебран «была не более как, так называемой колоратурной (*trillo d'agilita*), которая трудом может быть доведена до известного совершенства, но сравняться с настоящей, природной не может» [127, с. 90].

Сам маэстро Сонки считал, что «трель может быть только даром природы, тем более, что есть певцы, которые совершенно не обладают колоратурой и, не смотря, на это, имеют прекрасную трель, и наоборот, певицы отличающиеся усовершенствованной колоратурой, не обладают трелью» [127, с. 91]. Однако он не исключал возможности для певцов, не обладающих природными способностями к трели, потенциально выработать «дрожания одной ноты на подобие трели» [127, с. 91]. Правда, «это уже будет не то, что мы действительно понимаем под словом трель» [127, с. 91], заключал маэстро.

Усвоение техники работы над трелью Сонки предлагал начинать «когда постановка голоса окончена, и, при упражнениях в ней, необходимо (о чем было оговорено при колоратуре) исполнять ее тише и медленнее, чем певица, в состоянии это сделать, ибо при этом условии трель выйдет хорошо» [127, с. 92]. Интересно, что в «Метод пения» Парижской консерватории его авторами высказано противоположное мнение, согласно которому трель «нужно усваивать в первую очередь <...> и нет какого-либо четкого правила, согласно которому можно было бы определить работу органов гортани при исполнении этого украшения» [97, с. 69]. По всей видимости, новая художественная практика способствовала пересмотру отдельных методик работы с этим украшением. Напомним, что, следуя рекомендациям «Метода пения» Парижской консерватории, практика отработки трели мо-

жет применяться вообще ко всем украшениям. Близко к этой логике оказался маэстро С. Сонки, который говорил, что можно применять все приемы работы, относящиеся к колоратуре, при отработке к трели. Среди этих правил он называл:

- «держат голову, язык, губы и рот неподвижными» [127, с. 91];
- «всегда начинать ее (трель) на *piano*, доходить до *forte* (никогда до *fortissimo*) и от *forte* переходить опять в *piano*» [127, с. 91];
- добиться плавного перетекания одного тона в другой при том, чтобы оба звука были отчетливо слышны [127, с. 91].

Следующим украшением в перечне Сонки была **апподжиатура** (*appogiatura*)⁷⁰, которую в своем известном исследовании⁷¹ об украшениях, Адольф Бейшлаг называет самой «запутанной» в теории украшений [12, с. 95]. Обращаясь к ее описанию в своей «Теории», С. Сонки пишет: это «украшение, которое французы называют «*note de goût*» (нота, исполняемая по вкусу) [127, с. 92]. Использование Сонки терминологии не только итальянского, но и французского языка подтверждает мысль, что автор был знаком с учениями вокальной школы Парижской консерватории. Суть исполнения украшения маэстро заключает «во взятии, удержании и отчетливом произнесении первой ноты, получающей свое достоинство от следующей за ней, вторая нота должна быть спета *piano*» [127, с. 92]. Иными словами, автор передает общее понимание правила исполнения апподжиатуры, где длительность маленькой ноты отнимает половину последующей за ней ноты.

С. Сонки поясняет: «это одно из самых лучших украшений пения, и кто хорошо умеет его применить, тот может придать фразировке много эстетического вкуса» [127, с. 92]. Заметим, что если следовать французской традиции обозначения апподжиатуры или *petite note* (именно так ее назы-

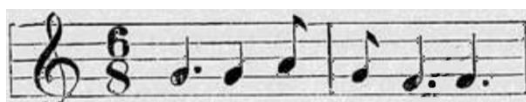
⁷⁰ Для нее в русской традиции чаще используется немецкий термин «форшлаг».

⁷¹ Бейшлаг А. Орнаментика в музыке: С предисл./ Общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского; Пер. с нем. З. Визеля. – Москва: Музыка, 1978. – 320 с.

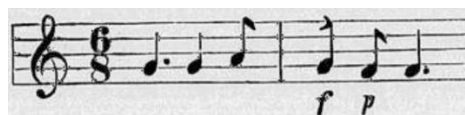
вают во всех вокальных трактатах школы Парижской консерватории), то она включает два вида графики: либо , либо . В «Теории» С. Сонки использован только один знак – , что говорит об усеченности его графики в сравнении с курсирующей графикой в европейских трактатах XIX века. В нотном примере, приведенном маэстро для иллюстрации апподжиатуры, он предлагает произнесение первой, маленькой ноты на *f*, а следующей за ней на *p*. [127, с. 92].

Пример 31. [127, с. 92]:

Пишется



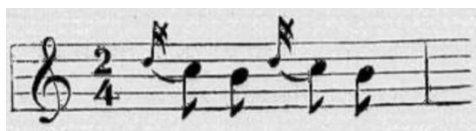
Поется



Далее в перечне украшений, названных С. Сонки, следует **аччиакатура** (форшлаг, *acciaccatura*), которая согласно метроритмической трактовке маэстро имеет лишь одно отличие от апподжиатуры – «она не отнимает ровно ничего от достоинства, последующей ноты» [127, с. 92]. В этом своем объяснении С. Сонки не сообщает ничего нового. Подобное толкование встречается в трактате «Метод пения» Алексиса Гародэ [217], составленном специально для голосов: бас, баритон, контральто и изданном в 1854 году. Рекомендации приведенных авторов для практического использования этого украшения сводятся к предостережению от его частого использования. «Необходимо остерегаться злоупотребления этим украшением, – пишет Сонки, – ибо это делало бы пение монотонным» [127, с. 92], тогда как А. Гародэ говорит: «Аччиакатура становится плохой, когда ее используют без разбора» [218, с. 16]. Любопытно, что графика обозначения аччиакатуры, примененная С. Сонки как перечеркнутая шестнадцатая , совпадает с графикой А. Гародэ. По всей видимости, маэстро Сонки был знаком с учением А. Гародэ. Ведь подобная графика не встречается в других трактатах

русских вокальных педагогов второй половины XIX века, как не встречается она и в трудах педагогов школы Парижской консерватории.

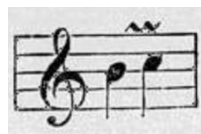
Пример 32. Аччиакатуры по С. Сонки [127, с. 93]:



Мордент (*mordente*) – полутрель, так объясняет выделенный в самостоятельную единицу перечня украшений «Теория» С. Сонки мордент. Это украшение «состоит из двух или четырех нот, которые должны быть исполнены быстро и легко; нотки эти отнимают значение от предыдущей ноты, но не изменяют значения ноты, которая за ними следует» [127, с. 93]. Автор считает мордент одним из самых разнообразных и вместе с тем трудных элементов украшений «по причине легкости, с какою оно должно быть исполняемо» [127, с. 93]. То, что маэстро называет мордент по-русски полутрель, свидетельствует о его знании классификации Мануэля Гарсиа-сына, где среди многих видов трели имеется трель мордент (*trille mordant*) [224, с. 56]. Правда, Гарсиа, называя в числе видов трели данный вид укороченной трели, вовсе не мыслит его в качестве самостоятельного украшения в своем перечне. У него мордент как самостоятельный вид украшения отсутствует [153, с.146-157]. Интересно, что даже при наличии этих расхождений в определениях, графика обозначения мордента, предложенная С. Сонки, совпадает с графикой М. Гарсиа. Сонки пишет: «мордент, обозначенный знаком  называется перечеркнутый или двойной мордент, и он почти всегда состоит из малой секунды, тогда как обыкновенный мордент, обозначенный знаком  может состоять из малой, или из большой секунды» [127, с. 93]. Маэстро предлагает следующий пример:

Пример 33. [127, с. 93]:

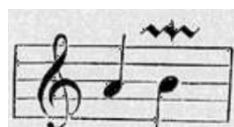
Пишется



Исполняется



Пишется



Исполняется



Следующим в перечне С. Сонки названо **групетто (gruppetto)**. Это украшение, как описывает его «Теория» Сонки, состоит «из 4 или 5 нот, т.е. главной с прибавлением двух вспомогательных, верхней секундой выше, и нижней – секундой ниже» [127, с. 94]. «Главною» он называет ноту, «над которой стоит знак ∞ (а) или же первую из двух, ежели знак ∞ стоит между двумя нотами (б)» [127, с. 94]. Маэстро дает следующий пример:

Пример 34. [127, с. 94]:

а)

Пишется Исполняется или



б)

Пишется Исполняется или

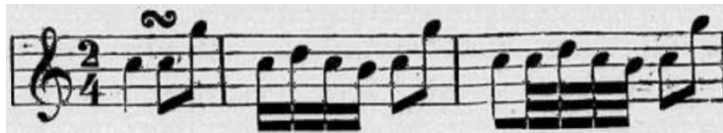


Важным для Сонки представляется расположение самого знака: «если знак ∞ поставлен над нотой, то главная нота в начале группетто пропускается <...>, и тогда группетто состоит из 4 нот; если знак ∞ поставлен между нотами, то главной ноты вначале пропускать нельзя. Если знак ∞ поставлен между двумя одинаковыми нотами, то вторая нота служит заключени-

ем, т.е. заменяет последнее повторение главной ноты» [127, с. 94], как показано в примере:

Пример 35. [127, с. 94]:

Пишется Исполняется или



Окружающие основной тон звуки группетто могут быть повышенными или пониженными, «в таком случае знаки повышения или понижения пишутся над или под знаком ~» [127, с. 95].

Пример 36. [127, с. 95]:



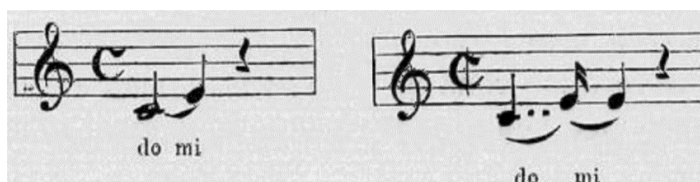
Сравнение толкований С. Сонки, касающееся группетто с толкованиями о том же украшении, изложенном пятью годами ранее профессором Петербургской консерватории Генриэттой Ниссен-Саломан в труде «Школа пения» [91], не входят в противоречие. Авторы сближает использование в графике ~ и ~̄ перечеркнутого знака [92, с. 56]. Правда, есть и отличие. В графике Ниссен-Саломан встречается оборотный знак группетто S, имеет также оборотный знак [92, с. 79], которого нет у С. Сонки.

Практическим наставлением в конце раздела выглядит рекомендация С. Сонки, которая указывает: исполнение acciaccatura, mordent и gruppetto должно быть на «piano (a fior di labra) <...> , чтобы не исказить главной идеи композитора» [127, с. 95].

Портаменто (перенесение голоса) в теории С. Сонки, как и в классификации украшений О. Андрада, включено в расширенный перечень украшений. О принципе портаменто Сонки пишет: он «заключается в правильном переходе голоса с одного тона на другой» [127, с. 95]. В таком пе-

реходе не должны быть слышны тоны, находящиеся между двумя основными нотами. Первая нота должна быть более значима, что и даст ей импульс для перехода на вторую. Если при переходе с одной ноты на другую написаны два разных слога, то гласная первой ноты должна быть перенесена на вторую. Это показано в следующем примере

Пример 37. [127, с. 95]:



Важная функция *portamento* заключается в соединении двух нот, находящихся на расстоянии какого-либо интервала, чаще всего это интервал «сверху вниз, реже снизу вверх и употреблять его надо только там, где этого желает композитор, злоупотребление же им делает пение весьма однообразным» [127, с. 96].

Следующим основным украшением и Сонки, и Андрад называют **легато** (*legato*). По Сонки «это не украшение, но главный фундамент пения»; «кто не связывает ноты, тот не поет» - пишет Сонки, ссылаясь на старинных итальянских педагогов, которые обращали большое внимание на *legato* [127, с. 96]. Чтобы получилось легато, необходимо связывать одну ноту с другой, при этом «ни одна нота из них не должна терять своего достоинства» [127, с. 96]. Важно не «смешивать *legato* с *portamento*, чтобы от этого голос не приобрел манерности <...> допускается же оно только в моментах восторга и в том случае, когда нужно изобразить насмешку, иронию, разочарование в любви и проч., но, вообще необходимо петь *legato*» [127, с. 96].

Стаккато (*staccato*) - заключительное украшение в расширенном перечне С. Сонки. Принцип пения этого украшения маэстро видел в том, «чтобы после издания звука тотчас прервать его» [127, с. 96]. Данный штрих может быть достигнут с помощью «способности голосовой щели

быстро закрываться и открываться, вследствие чего продолжительность звука одного и того же тона почти моментальна» [127, с. 96].

Перечисленные в «Теории» С. Сонки украшения, которые в той или иной степени полноты фигурировали также в трудах европейских и русских вокальных педагогов второй половины XIX века служат важным ориентиром в постижении истории орнаментики. Их специальное изучение помогает не только понять основные направления интеллектуальной педагогической работы в деле систематизации разрозненной практики, но и восстановить в деталях сложность процесса адаптации теории старых мастеров к новой художественной реальности, где не все прежние правила оказались востребованными. Яркой иллюстрацией этой сложной работы стала «Теория» С. Сонки, в которой представления маэстро об украшениях в пении не только были приведены в систему, учитывающую европейское знание того времени, но и претерпели определенную трансформацию. Она состояла в сокращении первоначального расширенного перечня украшений, до краткого, где, начиная с шестого издания маэстро оставил лишь: колоратуру, трель, портаменто, легато и стаккато.

В Предисловии к первому изданию, словно предчувствуя грядущую трансформацию, С. Сонки писал: «в прежнее время, когда в театрах шли почти исключительно оперы Россини, Доницетти, Беллини, Меркаданте, Керубини и т.д., при исполнении которых нужно было, прежде всего «петь», где даже самая драматическая роль (Норма, Лукреция) не была лишена колоратуры и певец не был оглушен оркестром, всякий артист в театре как бы продолжал усовершенствование своего голоса» [126, с. 5]. Фиксируя состояние текущей практики, маэстро сетует, что «в новейших оперных произведениях, лишенных колоратуры», колоратура почти вытесняется из театрального репертуара вместе «с произведениями старых композиторов» [126, с. 5]. Однако, убежденный в том, что формирование умений владеть украшениями, даже в новых условиях должно быть обязательной частью образовательных программ, направленных на развитие техники вокализации, он

настойчиво сохранял во всех восьми изданиях своей «Теории» раздел «Об украшениях в пении». Более того, и в расширенном, и в сокращенном вариантах транслируемых им украшений и их перечней маэстро удерживал устойчивое постоянство в определении содержания каждого из терминов, обозначающих то или иное украшение.

Предпринятое сравнительное изучение украшений в «Теории» С. Сонки, вписанное в общий исторический контекст эпохи серьезных изменений в художественной практике, позволяет констатировать:

1. Состояние понятия «украшения», его содержание не было в теоретическом знании стабильным ни в европейских, ни в русских «Школах пения» XIX века;
2. «Теория» С. Сонки пытается интегрировать европейское знание об украшениях в реальность русского образовательного пространства, однако текущая художественная практика, ориентированная на русский репертуар, в котором европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания, диктуют свои условия. Согласно им «случайные» украшения, названные так в труде О. Андрада и перечисленные в учении С. Сонки, оказались мало актуальными.
3. Сокращенная версия перечня украшений в последних изданиях «Теории» Сонки может иметь объяснение в малой востребованности колоратурной техники в репертуаре русских композиторов второй половины XIX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Украшения в пении – тема, которая занимает одно из важных мест в современном музыкознании и исполнительстве. Дебаты вокруг ясного понимания их массива, классов и категорий, касающиеся, в том числе объяснения многочисленных и подчас запутанных сокращений, способов их расшифровки, представляют несомненный интерес. И чем больше исследователей изучают историю вокальной орнаментики разных эпох и стилей, тем острее ощущается потребность в отчетливом объяснении путей ее развития, адаптации исходного знания итальянцев к нуждам европейских и русской национальных исполнительских школ, а также к изменчивой художественной практике, мотивирующей к трансформации содержания терминов, графических обозначений орнаментов, вплоть до исключения отдельных из них из музыкального словаря эпохи.

Специальное контекстное изучение состояния теории украшений, основанное на анализе вокально-теоретических трактатов XIX века, позволило систематизировать знание, содержащееся в руководствах преподавателей Парижской консерватории и практикующих русских преподавателей пения (доконсерваторского периода и времени первых русских консерваторий), и определить роль украшений в художественном пространстве данного столетия. Тем самым оно расширило общее представление об орнаментике XIX века, практике технической работы над ней, ее использовании в актуальном для той эпохи вокальном репертуаре. Полученное знание, рассмотренное в динамике процесса адаптации учений старых итальянских мастеров к художественным реалиям изучаемой эпохи, открыло возможность проследить изменчивость содержания перечней украшений, их видов, а также раскрыть особенности трансформации терминов и понятий. При общей тенденции к сохранению теории и практики предыдущей эпохи, специальное изучение проблемы выявило имеющую место запутанность теоретических описаний

отдельных орнаментов, внесло уточнения в вопросы терминологии, обеспечило прочную основу для понимания сути процесса приспособления старого опыта к новой практике. Стало очевидным, что описанные в теоретических установках вокальных педагогов XIX века перечни украшений, их виды и классы носят, главным образом, индивидуальный характер и слабо подвержены жесткой унификации. Причиной тому могла служить миграция музыкантов, представляющих разные исполнительские школы изящного пения. Приглашенные в Парижскую и русские консерватории мастера, носители опыта болонской, неаполитанской, флорентийской вокальных школ транслировали традиции этих школ. Соответственно их установки относительно набора видов орнаментов, мест и способов их применения, отраженные в созданных ими руководствах, основу которым формально обеспечивал «Метод пения» Парижской консерватории, несли на себе печать индивидуальной практики автора текста. Если к этому добавить, что авторами трактатов в большинстве своем были известные практикующие солисты театров, которые в описаниях опирались на собственный исполнительский опыт, становятся понятными их расхождения даже в определении базовых украшений. Основываясь на достоверности установок трактатов и их контекстном анализе можно сделать вывод, что орнаменты, представленные в руководствах преподавателей Парижской консерватории и русских преподавателей пения, не понимались в статусе обязательных правил. Выполняя дидактические функции, они скорее воспринимались как предложения, допускающие разные способы выполнения определенных исполнительских задач. Неслучайно в трактате Генриэтты Ниссен-Саломан, ученицы Мануэля Гарсиа-сына, речь идет о практике «придумывания» украшений и каденций [92, с. 90]. Изданный в 1880 году ее труд, по сути, повторяет позицию, высказанную Алексисом Гародэ в работе 1845 года о том, что «в изящном или легком стиле <...> многие произведения требуют добавления к упомянутым вокальным приемам и способам украшений для изящной элегантно-

сти, блестящих и сложных пассажей, свидетельствующих о мастерстве певца» [221, с. 41].

Возможность самостоятельного добавления или придумывания украшений, идущая от практики старых итальянцев и ограниченная чувством стиля и вкуса, с хорошо выраженными нюансами, необходимой выразительностью и тембром, оставалась по-прежнему эталоном для певца того времени. Чтобы соответствовать этому эталону, авторы руководств стремились неукоснительно ориентироваться на себя в позиции «современника», который сохранял связь времен, но в образовательное пространство включал лишь те орнаменты, знание о которых в текущем состоянии вокальной практики было совершенно необходимым.

Описанные в трактатах украшения, их разновариантные трактовки, вместе с терминологическим полилингвизмом проливают свет на общее состояние практики орнаментики, которое от «Метода» Бернардо Менгоцци вплоть до руководства Ганриэтты Ниссен-Саломан на всем протяжении XIX столетия оставалось весьма пластичным. Градус насыщенности и избирательной сложности педагогической работы в деле обучения секретам виртуозности особенно ярко проявился в описании Группетто (оно же Мордент, оно же Доппельшлаг), Трели (она же Мордент), Тремоло (оно же Трель), звуков Пиккитати (они же Стаккатто, они же Деташе), а так же каденций на фермате.

В аналитической работе Хуго Ляйхтентритта⁷², посвященной характеристике учений об украшениях, изложенных Х. Голдшмидтом и А. Бейшлагом, автор назвал четыре класса украшений, которые, согласно его мнению лежат в основе понятия орнаментики XVII-XVIII веков. Ими являются:

⁷² Leichtentritt H. Zur Verzierungslehre (Besprechung der Bücher H. Goldschmidt's und Ad. Beyschlag's // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1909. – Vol. 10. – № 4. – S.613-633.

1. Сокращенные символы для определенных мелодических формул, имеющих декоративный характер;
2. Выписанные орнаменты, используемые колористами XVI века в своих диминуциях;
3. Записанные мелизмы, фиоритуры, колоратуры, являющиеся неотъемлемой частью мотетов, мадригалов и кантат;
4. Импровизированные орнаменты и каденции⁷³.

XIX век из названных ученым четырех составных частей понятия орнаментика, перенес в свою практику первый и четвертый классы как самые важные в деле описания и сохранения опыта исполнения украшений, который продолжал оставаться основой искусства пения. Из оставшихся двух других, второй класс уже утратил свою актуальность, тогда как третий, записанный маленькими нотами, продолжал сохраняться во времени. В нем индивидуализированный опыт педагогов Парижской консерватории и русских педагогов, ориентированный на итальянскую практику допускал неоднозначность интерпретаций как самого перечня украшений, так и их типов, и способов расшифровки, а также применения импровизационных орнаментов на фермате, ведь для итальянцев опора на собственный вкус исполнителя была нормой.

Адаптация практики орнаментики XVIII века к новой художественной реальности служит ярким свидетельством интенсивной интеллектуальной педагогической и теоретической работы, направленной не только в сторону систематизации и стандартизации украшений, но и на поддержание линии преемственности. Реконструкция процесса формирования знания об украшениях в XIX веке позволяет на основе конкретики трактатов, созданных представителями вокальной школы Парижской консерватории и русскими педагогами детализировать содержание этой работы, сформировать о ней целостный взгляд. Вписанный в общую картину развития учения об орнаментике в практике других национальных вокальных школ, этот взгляд,

⁷³ Leichtentritt H. Ibidem, S. 617.

несомненно, дополнит имеющееся знание, составляя основу для стилистического понимания времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андгуладзе, Н. Д. Homo cantor. Очерки вокального искусства [Текст] / – Н. Д. Андгуладзе. – М.: Аграф, 2003. – 240 с.
2. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса [Текст] / Д. Л. Аспелунд, ред. М. Львов. – М.: Музгиз, 1952. – 192 с.
3. Асташев, Д. А. Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто [Текст] / Д. А. Асташев // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3. – С. 77–84.
4. Асташев, Д. А. Украшения в музыкально-теоретическом учении Джусто Даччи: дидактический стандарт [Текст] / Д. А. Асташев // Человек и культура. – 2024. – № 1. – С. 81–90.
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68784
5. Асташев Д.А. «Полная школа пения» Александра Варламова: французский архетип и итальянское влияние [Текст] / Д. А. Асташев // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – Том 93. – № 4 (2024). – С. 94–103.
6. Асташев Д. А. Руководства по пению Огюста Андрада и Александра Варламова: теоретические параллели [Текст] / Д. А. Асташев // Вестник Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой. – № 4 (2025). – С.45–55.
7. Ахмерова, Р. А. История культуры Франции 2-й половины XIX–начала XX веков (проблема культурно-исторической трансформации) [Текст] / Р. А. Ахмерова автореферат дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.03. – Казань, 1998. – 19 с.: ил.
8. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии [Текст] / – В. А. Багадуров. – М.: Музсектор Госиздата, 1929. – Ч. 1. – 248 с.
9. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии [Текст] / В. А. Багадуров., в 3-х ч. – С-Пб: Лань; Планета Музыки, 2020. – Ч. 2. – 476 с.

10. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии: в 3 ч. [Текст] / В. А. Багадуров. – М.: Музгиз, 1937. – 255 с.
11. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной педагогики [Текст] / В. А. Багадуров. – М., 1956. – 268 с.
12. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке: С предисл. / Общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского; Пер. с нем. З. Визеля. – Москва: Музыка, 1978. – 320 с.
13. Бергер, О. Синтаксические термины в русском и чешском языках: сопоставительный аспект (на материале выбранных терминов). Izdanije prveho Brno: Masaryk University Press, 2021. – С. 12–40.
14. Большой французско-русский и русско-французский словарь: 450 000 слов и словосочетаний: [современная редакция] / [сост.: Григорян И. Р., Петрович М. Н.]. – М.: Дом славянской кн., 2008. – 911 с.
15. Бронников П. К. Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарчия, Дюпре, Панофка, Чинти-Даморо, Ваккаи, Пансерону и др. Одобренный Советом профессоров С.Петербургской Консерватории Императорского Русского Музыкального Общества / Сост. П.К. Бронников. – СПб., 1880. – 128 с.
16. Вайнштейн, Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: Воспоминания ученика. - К.: Б. и., 1924 (трест "Киев-печать", 8-ая гос. тип.). – 47 с.
17. Варламов, А. Е. Полная школа пения [Текст] / А. Е. Варламов; ред. В. А. Багадуров. – М.: Музгиз, 1953. – 107 с.
18. Владимиров, А. А. Основы итальянской вокальной школы. – URL: http://voicesmaestro.blogspot.com/2012/03/blog-post_14.html
19. Верди, Джузеппе. Избранные письма [Текст] / [Сост., пер., вступ. статья, с. 7-44, и примеч. А. Д. Бушен]. – М.: Музгиз, 1959. – 647 с.
20. Верин-Галицкая, А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой [Текст] / А. Д. Верин-Галицкая // Музыкальная академия, 2022. – № 1. – С. 14–25.

21. Гарбузов Н. А. Терминология по элементарной теории музыки [Текст]: Рекомендовано ГУУЗом Всес. ком-та по делам искусств при СНК СССР в качестве учеб. пособия для муз. учеб. заведений / Проф. Н. Гарбузов. – Москва; Ленинград Музгиз, 1944 [на обл.: 1945] (М. : Образцовая тип.). – 116 с.: нот.; 17 см.
22. Гаррас, А. И. Карманный музыкальный словарь [Текст] / А. И. Гаррас. – 2-е изд. Муз. терминологии А. Гарраса, испр. и умнож. – М: П. И. Юргенсон, 1866. – 108 с.
23. Гаррас, А. И. Карманный музыкальный словарь: Музыкальная терминология А. Гарраса, испр. и умноженная кн. В. Ф. Одоевским и др. [Текст] / А. И. Гаррас. – Москва: гос. Изд-во «Музыкальный сектор», 1930. – 133 с.
24. Гаррас А. И. Ручной музыкальный словарь, с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов, с портретами, составленный Адольфом Гаррас [Текст] / А. И. Гаррас. – М., тип. Авг. Семена, 1850. [2], XVI, 180, II с.; 9 л. Портрет., 1 л. Нот.
25. Гарсиа, М. Полный трактат об искусстве пения: учебное пособие / Мануэль Гарсиа (сын); пер. с ит. яз. М. К. Никитиной [Текст]. – Санкт-Петербург: Лань, 2015. – 411 с.
26. Голдобин, Д. Ю. Ренессансная орнаментика и барочный тематизм [Текст] / Д. Ю. Голдобин // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция: матер, науч.-практ. конф. – М., 1999. – С. 92–99.
27. Гроув. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. – Москва: Практика, 2001. – 1094 с.
28. Далецкий, О. В. Обучение пению [Текст] / О. В. Далецкий. – М.: Изд. Дом «ФАИНА», 2011 – 352 с.
29. Денисова, Г. М. Камилло Эверарди и Умберто Мазетти - «русские итальянцы» [Текст] / Г. М. Денисова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007. – № 2 (12). – С. 103–110.

30. Денисова, Г. М., Курочкин, В. Я. Очерки по истории вокальной педагогики в России: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств по специальности 051000 "Вокал. искусство": (в 2 ч.) [Текст] / Г. М. Денисова, В. Я. Курочкин // Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2004 (Тип. ЧГАКИ). – 404 с.
31. Диденко, Н. М. У истоков европейской клавирной традиции: формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков. Изд. 2-е. [Текст] / Н. М. Диденко. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, 2024. – 218 с.
32. Диденко, Н. М. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория. – Ростов-на-Дону, 1995. – 24 с.
33. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 676 с.
34. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 367 с.
35. Додонов А. М. Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения, 1891 (Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения: Ч. 2, практическая [Текст] / А. М. Додонов. – Предисл. авт. – Москва, 1902. – 105 с.
36. Дюпре, Ж. Искусство пения / Ж. Дюпре; пер. и ред. Н.Г. Райского [Текст]. – М.: Музгиз, 1955. – 286 с.
37. Егоров, Е.Е. Об едином методе преподавания пения [Текст] / Е. Е. Егоров // Сб. докладов Всеросс. конф. вокальных педагогов. – М., 1926. – С. 28–45.
38. Ефимова, Н. И. Вокальное искусство России рубежа XIX-XX вв.: наука и эмпирия [Текст] / Н. И. Ефимова // Голос и речь. – 2012. – № 3(8). – С. 29–36.

39. Ефимова, Н. И. Наука и эмпирия в музыкальном учении Регино Прюмского [Текст] / Н. И. Ефимова // *Sator tenet opera rotas*. Сб. Статей М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2003. – С. 68–74.
40. Ефимова, Н. И. Певческий голос: из истории российской теории междисциплинарного изучения его постановки [Текст] / Н. И. Ефимова // *Голос и речь*. – 2012. – № 2(7). – С. 7–11.
41. Ефимова, Н. И. Певческий голос: опыт междисциплинарного изучения [Текст] / Н. И. Ефимова // *Голос и речь*. – 2011. – № 2(4). – С. 76–79.
42. Ефимова, Н. И., Политанская, Ю. Н. Учение Энрико Делле Седье о дефектах голоса [Текст] / Н. И. Ефимова, Ю. Н. Политанская // *Голос и речь*. № 1 (11) 2014. – С. 34–41.
43. Ефимова, Н. И., Рудая А. С. Феномен *primo uoto* в музыкальной культуре итальянского Settecento [Текст] / Н. И. Ефимова, А. С. Рудая // *ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика*. – 2024. – № 3(12). – С. 7–12.
44. Ефимова, Н. И., Цыбулько, О. А. Метод пения Джакомо Гальвани, созданный для Московской консерватории, в объективе научных тенденций XIX века [Текст] / Н. И. Ефимова, О. А. Цыбулько // *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*, 2023. – № 6. – С. 107–118.
45. Ефимова Н. И., Чеблыков Д. В. «Запутанная теория форшлага», или Апподжиатуры в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории XIX века [Текст] / Н. И. Ефимова, Д. В. Чеблыков // *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2024. – № 2. – С. 89–98.
46. Ефимова, Н. И., Шарма, Е. Ю. Вокальное искусство России рубежа XIX – XX вв.: наука и эмпирия [Текст] / Н. И. Ефимова, Е. Ю. Шарма // *Голос и речь*, 2012. – № 3 (8). – С. 29–36.
47. Заседателев, Ф. Ф. Научные основы постановки голоса [Текст] / Ф. Ф. Заседателев. – М.: Книжный дом «Либроком», 2013. – 120 с.

48. Заседателев, Ф. Ф. Научные основы постановки голоса [Текст] / Ф. Ф. Заседателев. – М.: Музгиз, 1937. – 36 с.
49. Зенкин, К. В. Музыка-Эйдос-Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке [Текст] / К. В. Зенкин. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.
50. Итальянско-русский словарь. – М.: изд-во «Государственное издательство иностранных и национальных словарей», 1963. – С. 179.
51. Казанов, М. Музыкальная терминология [Текст] / М. Казанов. – Краткий словарь: В помощь слушателям Ин-та и воен. дирижерам Советской Армии и Воен. Мор. Флота. – Москва: Ин-т военных дирижеров, 1957. – 49 с.; 13 см.
52. Кизин, М. М. Певческая школа Генриетты Ниссен-Саломан в русской музыкальной культуре конца XIX века [Текст] / М. М. Кизин // Вестник Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова. Научный журнал. Серия Гуманитарные науки. №4/1. – 2012. – С. 33–36.
53. Кизин, М. М. Русская школа пения как феномен национальной музыкальной культуры [Текст] / М. М. Кизин. – Автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 24.00.01 / [Место защиты: Краснодарский государственный институт культуры]. – Москва, 2020. – 42 с.
54. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть II. [Текст] / Л. В. Кириллина. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2010. – 224 с.
55. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III. [Текст] / Л. В. Кириллина. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2010. – 376 с.
56. Киселев, А. Н. Вокально методические принципы старой итальянской школы и современная вокальная методика [Текст] / А. Н. Киселев // Вопросы вокального образования. Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных заведений. – М.-СПб, 2007. – С. 34–55

57. Копчевский, Н. А. Книга А. Бейшлага и современная наука об орнаментике [Текст] / Н. А. Копчевский // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. - М.: Музыка 1978. – С. 299–310.
58. Кораблева, М. Д. Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального) искусства: 24.00.01: автореф. дис. ... канд. культурологии / Мария Дмитриевна Кораблева. – Санкт-Петербург, 2012. – 208 с.
59. Косовцов, Н. Е. Классическое вокальное образование в России в XIX веке. Теоретические основы и традиции [Текст] / Н. Е. Косовцов // Ценности и смыслы, 2018. – № 1 (53). – С.45–64.
60. Косовцов, Н. Е. Педагогические традиции и методики русской классической вокальной школы XVIII-XIX вв.: 13.00.01: автореф. дис. ... канд. пед. наук [Место защиты: Ин-т стратегии развития образования РАО]. - Москва, 2018. – 38 с.
61. Котенко В. П. Методологические проблемы анализа научных теорий [Текст] / В. П. Котенко // Библиосфера, 2013, № 3. – С. 29–38.
62. Кречмар, Г. История оперы [Текст] / Г. Кречмар; переводчик П. В. Грачев; под редакцией Б. В. Асафьева. – Москва: Издательство Юрайт, 2022. – 346 с.
63. Круглова, Е. В. Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнении эпохи барокко [Текст] /Е. В. Круглова// PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 6. – С. 13 - 23. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.6.39508 EDN: QURDWI
[URL:https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39508](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39508)
64. Круглова, Е. В. Орнаментика в вокальной музыке итальянского барокко: теория, композиция и исполнительская практика [Текст] / Е. В. Круглова // дис. ... доктора. Искусствоведения. – М., 2026. – 410 с.
65. Круглова, Е. В. Природа и значение орнамента trillo в теории и вокальной практике эпохи барокко. Проблемы музыкальной науки [Текст] / Е.

- В. Круглова // Music Scholarship, 55(2). – С. 171–183.
<https://doi.org/10.17674/2782-3601.2024.2.171-183>
66. Круглова, Е. В. Термин “gruppo” и его музыкальная реализация [Текст] / Е. В. Круглова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2025. – № 1(49). – С. 105 – 113 https://doi.org/10.48201/22263330_2025_49_105
67. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): автореф. дис. ... канд. искусствоведения [Текст] / Е. В. Круглова. – Ростов н/Д, 2007. – 26 с.
68. Кулик, Г. И. Музыкальная орнаментика: Методическое пособие [Текст] / Г. И. Кулик. – Хабаровск: ХПК, 2007. – 42 с.]
69. Лаблаш, Л. Полная школа для пения или Подробное объяснение правил для развития и усовершенствования голоса и для образования вкуса с объяснительными примерами, последовательными упражнениями и вокализами Л. Лаблаша [Текст] / Л. Лаблаш. – Москва: Юргенсон, ценз. 1881. – 103 с.
70. Ламперти, Ф. Искусство пения по классическим преданиям: Технические правила и советы ученикам и артистам [Текст] / Ф. Ламперти. – М.– Пг.: Музсектор Госиздата, 1923. – 67 с.
71. Лантюхова Н. Н., Загоровская О. В., Литвинова Т. А. Термин: определение понятия и его сущностные признаки [Текст] / Н. Н. Лантюхова, О. В. Загоровская, Т. А. Литвинова // Вестник Воронежского института ГПС МЧС России. Выпуск 1 (6). – 2013. – 43 с.
72. Латинско-русский словарь. – М.: изд-во «Русский язык», 1976. – Изд-е 2-е, проработанное и доп. – С. 208.
73. Лебедева, А. В. Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения [Текст] / А. В. Лебедева. – М., 2002. – 21 с.

74. Литлвуд, Й. История Франции от древнейших времен до наших дней [Текст] / Й. Литлвуд; пер. А.А. Бряндинская. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 224 с.
75. Лю, Я. XIX век в истории оперы – Европа и Россия: точки соприкосновения и различий» [Текст] / Я. Лю // Философия и культура. – 2021. – № 1. – С 54–60.
76. Мазурин, К. М. Методология пения [Текст] / К. М. Мазурин. – М., 1902. – Т. I. – 280 с.
77. Мальцева, А. А. Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция [Текст] // дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02/НГК имени М.И. Глинки. – Новосибирск, 2023. – 407 с.
78. Маццини Дж. Эстетика и критика: Избр. статьи /Пер. с итал.; Сост., вступ. статья, коммент. В. В. Биbihина [Текст]. М.: Искусство, 1976. – 478 с.
79. Мелизма // Музыкальный словарь Гроува / пер. и ред. Л.О. Акопян. - М., 2001. – С. 546.
80. Мещерякова, Н. А. Воспитание певца-актера: на перекрестье учебных дисциплин [Текст] / Н. А. Мещерякова // Южно – Российский музыкальный альманах. 2015. – № 3. – С.58–65.
81. Мещерякова Н. А. П. И. Чайковский о вокальном искусстве Италии и России [Текст] / Н. А. Мещерякова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. – № 4. – С. 116–122.
82. Мошкин К. Ю. «Новая теория постановки голоса» В. Л. Карелина: источники и их интерпретация [Текст] / К. Ю. Мошкин // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика. – М.: Композитор, 2024. – № 2 (11). – С. 15-22.
83. Музыка: Большой энцикл. слов. / Белый В. А. и др.; Гл. ред. Г. В. Келдыш. - 2-е (репр.) изд. "Муз. энцикл. слов. ". – М.: Большая рос. энцикл., 1978. – 671 с.

84. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Стб. 507.
85. Музыкальная эстетика Франции XIX века / сост., авт. вступ. ст. и вступ. Очерков [Текст] / Е. Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1974. – 327 с., с илл.
86. Назаренко, И. К. Искусство пения [Текст] / И. К. Назаренко. – М., 1968. – 622 с.
87. Назаренко, И. К. Искусство пения. История, теория, практика [Текст] / И. К. Назаренко. – М-Л.: Изд. и типолит. Музгиза, 1948. – 384 с.
88. Назаренко, И. К. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения [Текст] / И. К. Назаренко; ред. А. Трейстер. – М.: Музгиз, 1963. – 512 с.: нот, ил.
89. Наследие: XVIII–XIX века: сборник статей, материалов и документов. Вып. II. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория" [Текст]. – 2013. – 568 с.
90. Немецко-русский словарь (основной). – М.: «Русский язык», 1992. – 1040 с.
91. Ниссен-Саломан Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Theorique: с некрологом / Предисл. Издателя [Текст] / Г. Ниссен-Саломан. – СПб.: Бессель, 1881. – Ч.1–2. Приложение. – 439 с.
92. Ниссен-Саломан Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Ч.1. Теоретическая. Новое издание. [Текст] / Г. Ниссен-Саломан. – СПб: Бессель, б.г. – 95 с.
93. Ниссен-Саломан, Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан: Ч. 1. Theorique: с некрологом/ Предисл. Издателя [Текст] / Г. Ниссен-Саломан. – Санкт-Петербург: Бессель, 1880. – 67 с.
94. Орнаментика // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1974. – Т. 4 – Стб. 105–108.
95. От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили. Вып. 1. [Текст]. – М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2011. – 348 с.

96. Панофка, Г. Искусство пения. Теория и практика для всех голосов. Соч. 81/ пер. с итал. А. Майкопара [Текст] / Г. Панофка. – М.: Музыка, 1968. – 215 с.
97. Парижский трактат «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений». Вступительная статья и перевод И. А. Хрулевой [Текст]. – М.: Композитор, 2022. – 124 с.
98. Пенинская, Л. С. Основы русской школы пения [Текст] / Л. С. Пенинская. – Санкт-Петербург: Беллерофонт, 1908. – 152 с.
99. Перлов, Е. П. История вокальной педагогики [Текст] / Е. П. Перлов. – СПб: ЛГУ, 2007. – 75 с.
100. Политанская, Ю. Н. Вокальный трактат Энрико Делле Седие в контексте европейской культуры второй половины XIX века [Текст] / Ю. Н. Политанская // Вестник АХИ. – 2014. – № 4. – С. 98–152.
101. Политанская, Ю. Н. Мастер оперного пения и его советы начинающим вокалистам: из опыта педагогической работы Энрико Делле Седие [Текст] / Ю. Н. Политанская // Мастер и Мастерство в художественном творчестве: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции (Донецк, 25 апреля 2024 года) – Донецк: ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2024. – С. 63–65.
102. Политанская, Ю. Н. Письма маэстро Энрико Делле Седие – свидетельства истории вокального искусства XIX века [Текст] / Ю. Н. Политанская // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2020. № 2. – С. 164–171.
103. Политанская, Ю. Н. Работа над образом: сценический взгляд маэстро Энрике Седие (по страницам трактата «Эстетика пения и мелодраматического искусства») [Текст] / Ю. Н. Политанская // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика. М.: Академия хорового искусства имени В. С. Попова. Композитор, 2022, № 1 (2). – С. 57-64.

104. Политанская, Ю. Н. Учение об исполнении вокальных украшений в трактате «Искусство и физиология пения» Энрико Делле Седие [Текст] / Ю. Н. Политанская // Южно – Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. – С. 58–69.
105. Политанская Ю. Н. Энрико Делле Седие: личность, творчество, вокально-теоретическое наследие: дисс. ... канд. иск.: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение). – Ростов-на-Дону, 2025. – 251 с.
106. Полная школа пения: Въ 3 ч. / Соч. А. Варламова. –Москва: А. Гутхейль, 1888. – 71 с.
107. Пономаренко, Е. Ю. Исполнительская деятельность и педагогические принципы Генриетты Ниссен-Саломан [Текст] / диссертация: 17.00.02, кандидат искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2013. – 165 с.
108. Преснякова, И. А. Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII - первой половины XIX вв.: 1773-1862 [Текст] / И. А. Преснякова. – Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань, 2004. – 21 с.
109. Преснякова, И. А. Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII – первой половины XIX вв.: 1773-1862 [Текст] / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Казань, 2004. – 294 с.
110. Прянишников, И. П. Советы обучающимся пению [Текст] / И. П. Прянишников. – СПб.: Столичная скоропечатня, 1899. – 84 с.
111. Пусторослева, Ю. И. (1862-). Элементарная теория музыки: С объясн. по истории музыки, примерами из произведений композиторов XIII-XX вв., излож. способов извлечения звуков из струнно-клавиш. и смычковых инструментов и кратким словарем сокр. муз. терминов [Текст] / Ю. И. Пусторослева. – Москва: нотопеч. П. Юргенсона, 1913. – 461 с.: нот.; 24.

112. Решетникова, С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века [Текст] / дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2020. – 234 с.
113. Решетникова, Т. В. «Полная школа пения» А.Е. Варламова и русская вокальная педагогика [Текст] / Т. В. Решетникова // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 152–155.
114. Риман, Г. Музыкальный словарь. – Пер. с нем. Юргенсона Б.П. – М.: Москва; Лейпциг: Юргенсон, 1901. – 1536 с.
115. Риман, Г. Музыкальный словарь/Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. русским отделом, сост. при сотрудничестве П. Веймарна и др.; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля [Текст]. – Москва; Лейпциг: Юргенсон, [1901-1904]. – 1531 с.
116. Рубинштейн А. Г. Избранные письма / Под общ. ред., со вступ. статьей и коммент. Л. А. Баренбойма [Текст]. – Москва: Музгиз, 1954. – 103 с.
117. Россия-Европа. Контакты музыкальных культур = Russia-Europe. Contacts between musical cultures: сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. Е. С. Ходорковская [Текст]. – С-Пб: РИИИ, 1994. – 295 с.: ил., ноты.
118. Рудаков, Е. А. Новая теория физиологии и акустики певческого голоса (Е.И. Малютин, Р. Юссон) [Текст] / Е. А. Рудаков // Назаренко И. К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматия. – 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Музгиз, 1963. – С. 263–275.
119. Рудая, А. С. Primo uoto в истории наполеоновской Франции [Текст] / А. С. Рудая // Южно-Российский музыкальный альманах, 2025. – № 1. – С. 115–121.
120. Сеффери, О. Новая рациональная пения/ соч. О. Сеффери; перевод с немецкого издания, отредактированного Артуром фон Эттинген [Текст] / О. Сеффери. – С-Петербург, Москва, Рига, Лейпциг, Лондон. Изд.: Юлий Генрих Циммерман, 1895. – 126 с.

121. Симонова, Э. Р. Итальянская школа *bel canto* XVII–XVIII веков: из истории теоретического осмысления [Текст] / Э. Р. Симонова // От барокко к романтизму: сборник статей. – Москва: Научно издательский центр «Московская консерватория». – 2010. – Вып. 2. – С. 55–90.
122. Симонова, Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко: От канцонетты к арии *da capo*: [Текст]. – Автореферат дис.... кандидата искусствоведения: 17.00.02/Моск. консерватория имени П.И. Чайковского, 1997. – 25 с.
123. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: [Текст]. – Автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02/Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. – 41 с.
124. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto* [Текст]. – Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М., 2006. – 460 с.
125. Смагина, Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени [Текст]. – Автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 37 с.
126. Сонки, С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. Пер. с рукописи с итал. И.В.Б. [Текст]. – Москва: тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1885. – 108 с.: ил., нот.; 22.
127. Сонки, С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. Пер. с рукописи с итал. И.В.Б. [Текст]. – 2-е изд., пересм. и доп. автором. Москва: тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1886. – 118 с.: ил., нот.; 21.
128. Сонки, С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. Пер. по рукописи с итал. И.В.Б. [Текст]. – 3-е изд., пересм. и знач. доп. автором. Санкт-Петербург: тип. и лит. В.А. Тиханова, 1893. – 132 с.: ил., нот.; 21.

129. Сонки, С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук [Текст]. – 5-е изд., пересм. и значит. доп. авт. Санкт-Петербург: тип. "Экономия", 1907. – 208 с.: ил., нот.; 23.
130. Сонки, С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук [Текст]. – 6-е изд., пересм. и знач. доп. ром. Санкт-Петербург: тип. И. Шурухт, 1909. – 248 с.: ил., нот.; 21.
131. Сонки, С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук/ пред. Президиума... "Вокального о-ва" в Петербурге [Текст]. – 7-е изд., пересмотр. и доп. авт. Санкт-Петербург: тип. И. Шурухт, 1912. – 248 с.: ил.; 21.
132. Сонки, С. М. Теория постановки голоса [Текст]. – 8-е изд., пересм. и доп. - Л.: Тритон, 1925. – 153 с.
133. Сорокина, А.В. Вокальная педагогика Италии XVII-XVIII веков / А.В. Сорокина. - URL: sub@cribe.ru.
134. Стожок Е.В. Термин, понятие и значение// Омский научный вестник, 2011. №1(95). С.79 -81.
135. Сюннерберг, Г.А.. Какой системы придерживаться при постановке голоса? / Гортензия Альбертовна Сюннерберг; Под ред. Виктора Антоновича Чечотт. - Санкт-Петербург : Т-во худож. печати, 1912. - [4], –91 с., 1 л. портр. : ил.; 25.
136. 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.
137. Урванцева, О. А. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX-XX веков: 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. - Магнитогорск, 2011. – 404 с.
138. 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. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48>

139. Французская музыка второй половины XIX века: сборник перевод. работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля [и др.] / Подбор мат-лов, вступ. статья и ред. М. С. Друскина; Ленингр. гос. ордена Ленина консерватория. М.: Искусство, 1938. – 252 с.: ил.
140. Французско-русский словарь активного типа / В.Г. Гак, Ж. Триумф, Г.Г. Соколова и др.; под ред. В.Г.Гака и Ж. Триумфа. – 8-е изд., стереотип.-М.: Рус. Яз.- Медиа; Дрофа. 2008. – 1055, [1] с.
141. Холопов, Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 52-104.
142. Хоффманн, А.Е. Слово и музыка в мелодиях бельканто первой половины XIX века. Теория и композиторская практика / А.Е. Хоффманн // Музыковедение, 2008. № 2. – С. 15-19.
143. Хоффманн, А.Е. Феномен Бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительские традиции, педагогика. - Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2008. – 264 с.
144. Хрулева, И.А. Бернардо Менгоции и «Метод пения...» Парижской консерватории» //Южно – Российский музыкальный альманах. 2016. № 2 (23). –С. 76-80.
145. Хрулева, И.А. Вопросы дыхания в трактате «Метод пения» Парижской консерватории: мифы и реальность // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 35. – С.57-64.
146. Хрулева, И. А. «Метод пения» Парижской консерватории Бернардо Менгоции в контексте развития французской вокальной школы конца XVIII–начало XIX века // дис. ... канд. Искусствоведения – Ростов н/Д, 2024. – 282 с.

147. Хрулева И. А. О типологии вокальных форм оперы XVIII–XIX вв. (на примере труда «Метод пения...» Парижской консерватории) / И. А. Хрулева // Научно-теоретический журнал «Вестник АХИ», 2017. № 7. – С. 38–49.
148. Хрулева, И.А. Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021 № 1. –С.104-112.
149. Хрулева, И.А. Принципы работы над вокальной техникой в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения» Парижской консерватории //Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика: сетевой электронный научный журнал. - Москва: Академия хорового искусства имени В. С. Попова : Композитор, 2022, № 1 (2). – С. 25-32.
150. Цадик И. А. Словарь иностранных музыкальных терминов [Текст] / И. Цадик, под ред. и с доб. проф. М.В. Иванова-Борецкого. – Москва: Гос. Музы. Изд-во, 1935. – 100 с.; 15 см.
151. Цыбулько О.А. Джакомо Гальвани и его класс в Московской консерватории//Мастер и мастерство в художественном творчестве: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (Донецк, 2024) – С. 77-79.
152. Чаплин, В.Л. Вопросы вокальной педагогики. - Выпуск IV. — М.: Музыка, 1969. – 232 с.
153. Чеблыков, Д. В. Орнаментика в вокальных трактатах Мануэля Гарсиа-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан: парижский метод и его трансляция в практике Петербургской консерватории// Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Том 93, № 4 (2024). – С. 146-157.
154. Чеблыков, Д. В. Орнаментика в вокальных трудах Станислава Сонки: вектор трансформации // Abstract book. VI научни скуп савремено и традиционално у музичком стваралаштву Источно Сарајево, 12–14. децембар 2024. Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија, 2024. – С.35.

155. Чеблыков, Д. В. Орнаментика в вокальных трудах Станислава Сонки: вектор трансформации // VI научни скуп савремено и традиционално у музичком стваралаштву Источно Сарајево, Универзитет у Источном Сарајево, Музичка академија, 2024. С.145-157
156. Чеблыков Д.В. Украшения в пении в трудах российских педагогов второй половины XIX века. Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2025;(1). – С.126-137.
157. Черкашина, М.Р. Западноевропейская опера между классицизмом и романтизмом на подступах к историческому жанру//Проблемы музыкальной науки. М., 1985. Вып. 6. – С. 204-243.
158. Черкашина, М.Р. Историческая опера эпохи романтизма: (Опыт исследования). Киев: Музична Україна, 1986. – 151 с.
159. Черкашина-Губаренко, М.Р. Историческая опера первой половины XIX столетия. Проблемы интерпретации истории. Судьбы жанра: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.02.Харьков, 1982. – 362 с.
160. Шарма, Е.Ю. С.М. Сонки в истории русской вокальной педагогики//Вокальное образование начала XXI века: Материалы научно-практической конференции вокального факультета МГУКИ: Сборник научных статей. Вып. 3. – М.: Издательский Дом МГУКИ, 2006. – С. 303-310.
161. Шарма, Е.Ю. С.М. Сонки в истории русского вокального искусства//Дисс. канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2008. – 220 с.
162. Шарма, Е.Ю. Сонки С.М. в истории русского вокального искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е.Ю. Шарма. - Ростов-н/Д., 2008. –27 с.
163. Эко, У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации /Пер. с итал. О. А. Поповой-Пле. – М.: Академический проект, 2016. – 559 с.
164. Энциклопедический словарь в 86 т. / Под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского; Изд. Ф. А. Брокгауз [Лейпциг],

- И.А. Ефрон [Санкт-Петербург]. – СПб.: Семеновская Типо-Литография И.А. Ефрона, 1890-1907. – Т. 8, 22, 23, 33.
165. Юдин, С.П. Певец и голос. [Предисл. проф. Багадурова, с. 3-10] - М.-Л.: изд. и типолит. Музгиза, 1947. – 140 с.
166. Юдин, С. П. Формирование голоса певца. - М., 1962. – 168 с.
167. Юровский, А. Н. Французская музыкальная орнаментика: дис. д-ра искусствоведения /А. Юровский. М., 1945. –170 с.
168. Юшманов, В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. Изд. Второе — СПб.: Издательство ДЕАН, 2002. — 128 с.
169. Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории первое пятидесятилетие; 1866-1916. - Москва: [б. и.], 1999. –108 с.
170. Яковлева, А.С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А.С. Яковлева. - М.: Информбюро, 2007. – 480 с.: ил.
171. Яковлева, А.С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды: вопросы вокальной педагогики / А.С. Яковлева. - М.: Музыка, 1976. - Вып. 5. – С.110-134.
172. Ярославцева, Л.К. Зарубежные вокальные школы: учеб. пособие по курсу истории вокального искусства / Л.К. Ярославцева. - М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – 90 с.
173. Ярославцева, Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков [Текст] / Л. К. Ярославцева. – Москва: Золотое руно, 2004. – 200 с.
174. Andrade, A. Méthode de chant précédée d'un traité de Manfredini sur L'art du chant et de l'hygiène du chanteur, illustré de vignettes. Paris. – 44 p.
175. Andrade, A. Méthode de Chant suivie de vocalizes. 3^e Edition. Paris: A. BRULLÉ, Editeur, 1845. – 99 p.
176. Andrade, A. Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837. – 24 p.

177. Akmajian, Diran. A Translation of Chapter LXVI of Book I, Part I of Fra Lodovico Zacconi's *Prattica di Musica*. Theses and Dissertations. Brigham Young University, 1962. – 109 p.
178. Anglebert, Jean-Henri. *Pieces de clavecin composées par J. Henry d'Anglebert ordinaire de la musique de la Chambre du Roy avec la maniere de les joüer. Diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de Monsieur de Lully mis sur cet instrum.t Quelques fugues pour l'orgue. Et les principes de l'accompagnement. Livre premier.* 1689. – 160 p.
179. Beghelli M. Musicologists supporting singers: The historically informed performance of vocal appoggiatura // *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: performing Arts*. Vol 17(66). Special issue, 2024. –P. 35-46.
180. *Biographical and Historical Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time [Текст]: in 2 Volumes.* – London: Sainsbury and Co., 1824. – Vol. 2 – 562 p.
181. Blyth-Schofield, S. Cinti-Damoreau, Montalant, Laure (Cinthie) // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2). Band 4. Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York - Prag – Metzler - Stuttgart – Weimar, 1996. – S. 1147-1150
182. Bordogni, M. 12 vocalizzi per baritono
[https://imslp.org/wiki/12_Nuovi_vocalizzi_per_baritono_\(Bordogni%2C_Marco\)](https://imslp.org/wiki/12_Nuovi_vocalizzi_per_baritono_(Bordogni%2C_Marco))
183. Bordogni, M. *Trente-six Vocalises (a son Elève madame de Coussy)*. Nouvelles Editions rev.par G.W. Teschner. Berlin, (Б.г.) – 39 p.
184. Brandenburg, D. Delle Sedie, Enrico// *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2). Band 5. Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York - Prag – Metzler- Stuttgart – Weimar, 1996. – S. 770-771.
185. Brossard, S. *Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, & françois les plus usitez* / S. Brossard. – Paris : Chez C. Ballard, 1703. – [112] p.

186. Caswell, Au. Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820-1845// *Journal of the American Musicological Society* 28, no. 3 (Fall. 1975) –pp. 459-92.
187. Champion de Chambonnières, Jacques. Les pieces de clavessin de Monsieur de Chambonnières. 1670. – 71 p.
188. Cinti-Damoreau, L. Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire. Paris: an Ménestrel, 1849. – 130 p.
189. Cinti-Damoreau, L. Nouvelle méthode de chant. Paris: Au Ménestrel, 1855. – 114 p.
190. Colas, Damien. Melody and Ornamentation//*The Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici, Cambridge University Press. Cambridge, 2004. - pp. 104–123.
191. Crescentini, G. Breve metodo di canto diviso in tre parti composto e dedicato Girolamo Crescentini (parte seconda), da Francesco Florimo. Napoli, 1853. - P. 59 -116.
192. Crescentini, G. Vingt-cinq nouvelles vocalises ou études de l'art du chant... arrangées avec accompagnement de piano par A. de Garaudé. Paris. -118 p.
193. Crutchfield, W. Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence. *19th-Century Music*, Vol. 7, No. 1 (Summer, 1983), –pp. 3-54 .
194. Danhauser, A. Théorie de la musique / par A. Danhauser. Paris: H. Lemoine Éditeur, 1872. – 144 p.
195. Dannreuther, E. Musical ornamentation. London & New York Novello, Ewer and Co. 1893. – Part 1. (From Diruta to J. S. Bach). – 246 p.
196. Dannreuther, E. Musical ornamentation. London & New York Novello, Ewer and Co, 1895. – Part 2. (From C. Ph. E. Bach to the present time). – 204 p.
197. Delle Sedie, E. Arte e fisiologia del canto/ E. Delle Sedie. – Milano, Roma, Napoli, Firenze, Londra: R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, 1876. – 279 p.
198. Delle Sedie, E. Artista, Insegnante, Scrittore. Giudizi della stampa italiana e straniera [Текст] / E. Delle Sedie. – Livorno: Tipografia di Frang. Vigo, 1875. – 67p.

199. Delle Sedie, E. A Complete Method of Singing. A theoretical and practical treatise on the art of singing [Текст] / E. Delle Sedie. – New York: G. Chirmer, 1894. – 206 p.
200. Delle Sedie, E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica [Текст]: in 4 Volumi / E. Delle Sedie. – Livorno: a spese dell'Autore, 1885. – Vol. I. – 79 p.
201. Delle Sedie, E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica [Текст]: in 4 Volumi / E. Delle Sedie. – Livorno: a spese dell'Autore, 1885. – Vol. II. – 111 p.
202. Delle Sedie, E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica [Текст]: in 4 Volumi / E. Delle Sedie. – Livorno: a spese dell'Autore, 1885. – Vol. III. – 127 p.
203. Delle Sedie, E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica [Текст]: in 4 Volumi / E. Delle Sedie. – Livorno: a spese dell'Autore, 1885. – Vol. IV. – 67 p.
204. Delle Sedie, E. L'Art lyrique, traité complet de chant et de déclamation lyrique [Текст] / E. Delle Sedie. – Parigi: Léon Escudier, 1874. – 234 p.
205. Delle Sedie, E. Riflessioni sulle cause della decadenza della scuola di canto in Italia per Enrico Delle Sedie [Текст] / E. Delle Sedie. – Parigi: Società Tipografica Amministrativa Paolo Dupont. – 1881. – 17 p.
206. Delle Sedie, E. Vocal Art. – Part I [Текст] / E. Delle Sedie. – New York: G. Schirmer, 1890. – 111 p.
207. Dizionario biografico: dei più celebri poéti ed artisti melodrammatici, tragicie comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresario: ecc.ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860 by Regli. Francesco, 1804-1866 – 626 p.
208. Fétis François-Joseph. Biographie universelle des musiciens. First edition. Vol. 1-2. (1837). – 368 p.
209. Fétis François-Joseph. Biographie universelle des musiciens. First edition. Vol. 3-4 (1837). – 475 p.

210. Fétis, François-Joseph Biographie universelle des musiciens. Second edition T.1 (1868). – 478 p.
211. Fétis, François-Joseph Biographie universelle des musiciens. Second edition T.3 (1866). –480 p.
212. Fétis, François-Joseph Biographie universelle des musiciens et bibliographies générale de la musique. Ed. 2. (1861). – 490 p.
213. Fétis, François Joseph. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique par F.J. Fétis 1. Paris, 1860. – 524 p.
214. Freitas, R. Towards a Verdian Ideal of Singing: Emancipation from Modern Orthodoxy/ Journal of the Royal Musical Association, 127 (2002). –P.226-257.
215. Forbes, E. Bordogni, Giulio (Marco) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second edition edited by Stanley Sadie / executed editor John Tyrrell. V. 3. Oxford University Press, 2001. – P. 893-894
216. Gabet, Charles. Dictionnaire des artistes de l'Ecole française, au XIX-e siècle :peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale / par Ch. Gabet, peintre ; orne de vignettes gravées par M. Deschamps. : Chez Madame Vergne, Libraire, 1831. — 709 c.
217. Garaudé A. Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, bariton et contralto contenant les préceptes de l'art du [...]. Paris, 1854. – 99 p.
218. Garaudé A. Méthode de vocalisation et de chant à 2 voix (soprano et mezzo-soprano, ou tenor et baritone. Paris, 1854.- Op. 65. –116 p.
219. Garaudé A. Nouvelle méthode de chant des jeunes demoiselles. Paris. 1854. - Op. 66. –124 p.
220. Garaudé A. Méthode complète de chant, oeuvre 40, [en 3 parties]. Paris, 1811. – 285 p.
221. Garaudé A. Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art [en 3 parties] (2e édition considérablement augmentée et [...]. Paris, 1854. –285 p.
222. Garaudé, Alexis. Méthode complète de chant, Op.40 (Garaudé, Alexis de). Paris: l'auteur, 1854 (1830). – 314 p.

223. Garcia the centenarian and his times; being a memoir of Manuel Garcia's life and labours for the advancement of music and science. Edinburgh and London: W. Blackwood and sons, 1908. – 396 p.
224. Garcia M. Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas, et Co, Éditeurs de Musique, 1840. – 83 p.
225. Geering, A. Panofka, Heinrich //Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1). Band 10. Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York, 1962. – S. 722-723
226. Gitner R. Panofka // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig, 1887. Bd 25. – S. 124-125
227. Golschmidt, H. Die Lehre von der vokalen Ornamentik / H. Golschmidt. Charlottenburg : P. Lehsten, 1907. — 332 S.
228. Grove Book of Opera Singers [Текст] / ред. L.W. Macy. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 640 p.
229. Grove's Dictionary of Music and Musicians [Текст]: in 5 Volumes / ed. by J. A. Fuller-Maitland. – London: Macmillan, 1907. – Vol. 3. – 862 p.
230. Iesue, A. Delle Sedie E.// Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 38 (1990). [Электронный ресурс]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-delle-sedie_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-delle-sedie_(Dizionario-Biografico))
231. Juvvarra, A. I segreti della belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni. Milano: Edizioni Curci S. R. I., 2006. – 264 p.
232. Mattera, A. Bordogni, Giulio Marco// Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 12 (1971) Triccani
233. Mell, A. Panofka, Heinrich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second edition edited by Stanley Sadie / executed editor John Tyrrell. V. 19. Oxford University Press, 2001. – P.35
234. Mengozzi, B. Singschule des Conservatorium der Musik in Paris. Erste Abtheilung. Verlag: Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1804. – 115 S.

235. Mongrédien, J ; Gosselin, G. Garaudé Alexis // The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second edition edited by Stanley Sadie / executed editor John Tyrrell. V. 9. Oxford University Press, 2001. – P. 519
236. Oxford Handbook of Opera, The [Текст] / ed. by H. M. Greenwald. – Oxford: Oxford University Press, 2014. – 1216 p.
237. Oxford Illustrated History of Opera, The [Текст] / ed. by R. Parker. – Oxford: Oxford University Press, 1994. – 541 p. 234
238. Ott, Karin; Ott Eugen. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik, Band 4. Die Vokalmusik im 19. Jahrhundert . Munich: Ricordi, 1999. – 200 S.
239. Panofka, H. L'Art de chanter, théorie et pratique suivies du Vademecum du chanteur... et de 24 vocalises op. 81. Paris: Brandus et Cle , Éditeurs, 1854. – 218 p.
240. Petri, Johann-Samuel. Anleitung zur praktischen Musik. Lauban, 1767. – 165 S.
241. Printz, W. C. Compendium Musicae Signatoriae & Modulatoriae Vocalis [...] / W. C. Printz. – Dreßden : Mieth; Riedel, 1689. – 309 S.
242. Ramón, E. C. Le Nuove Musiche (1602) de Giulio Caccini: dramma per musica en la Corte de los Medici. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, 2021. – 553 p.
243. Reeves, S. Sims Reeves: his life and recollections written by himself. : Simpkin, Marshall & Co. and the London Music Publishing Co. (Limited), 1888. – 279 p.
244. Riemann Hugo Riemann Musiklexikon. In. 3 Banden. Bd. 1: Personenteil A-K / Hrsg. von Wilibald Gurlitt. — 12. vollig neubearb. Aufl. — Mainz etc.: Schott, 1959. — XV, – 986 S
245. Robinson, P. Cinti-Damoreau [née Montalant], Laure (Cinthie) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second edition edited by Stanley Sadie / executed editor John Tyrrell. V. 5. Oxford University Press, 2001. – P. 863

246. Robinson, P. Garat, (Dominique) Pierre (Jean) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Oxford New York, 2001.V. 9. – P.518-519
247. Schenker, H. Ein Beitrag zur Ornamentik. Wien. Universal Editions, 1908. – 78 ss.
248. Schmitz H.-P. Die Kunst der Verzierung im 18 Jahrhundert: Instrumentale und vokale. Barenreiter, 1973. SS.128.
249. Schuetz , J. Research coordinator: Mimi Mitchell. The Freedom of Singers in Opera in the 18th and 19th Centuries: An Exploration of the History, Practice, and Vocal Tradition of the Castrati. Conservatorium van Amsterdam, 2018. – 68 p.
250. Scudo P. Bordogni. Scudo P. Critique et literature musicales. Paris: Librairie de L. Hachette et C., 1859. – Pp. 250-269.
251. Scudo, P. Revue musicale. L'art de chanter, théorie et pratique, par H. Panofka//Revue des Deux Mondes. Vol. 6, № 4. P. 844-848.
252. Stark, J. Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy [Текст] / J. Stark. – Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1999. – 327 p.
253. Tartini, G. Des Agrémens de la Musique Contenant l'Origine de la petite note, Sa Valeur, la maniere de la placer, Toutes les differentes especes de Cadences, La maniere de les employer Le Tremblement etle Mordant L'usage, qu'on en peut faire, Les Modes artificiels qui vont à l'infini, La maniere de farmer un point d'Orgue. Paris: Pierre Denis, 1770. – 109 p.
254. Tartini, G. Regola per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori. Trans.Marco Giustini. Firenze, 2012. – 34 p.
255. Taylor, Frankl. Agremens/A dictionary of music and musicians (A.D. 1450–1880), edited by George Grove. (Philadelphia: Theodore Presser, 2016–) Article first published 1895. Article published online January 2016. (Accessed 27 December 2025.) <https://rme.rilm.org/rme/stable/598157>.

- 256. Terminorum musicale index septem linguis redactus. Akadémiai Kiadó Budapest Bärenreiter- Verlag–Kassel, 1973. – 805 p.
- 257. Varela, Domingos de São José. Compendio de musica, theorica, e prática: porto Na Typ. De Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. – 129 p.
- 258. Varela (frei Domingos de S. José). Portugal Dicionário histórico /<https://www.arqnet.pt/dicionario/vareladomingos.html>
- 259. Zacconi, Ludovico. Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili : divisa in quattro libri. –Venetia, 1596 – 455 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Гародэ А. Вокализ-этюд №15 из трактата «Метод пения, составленный специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащий предписания искусства пения» [218, с. 36-37]:

36

ETUDE de préparation au Trille.

(4) Andante.

15.^{me}
VOCALISE.

PIANO.

The musical score is for a vocal exercise titled 'ETUDE de préparation au Trille' by Garodé A. It is numbered 15 and is marked 'Andante'. The score is for voice and piano. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

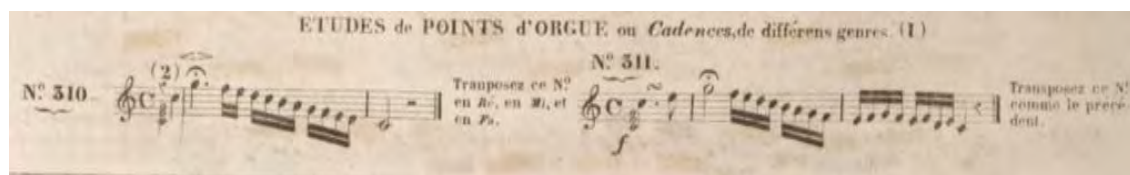
Handwritten musical score on aged paper, page 37. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key features of the score include:

- System 1:** The bass staff begins with a slur over the first two measures. The treble staff has the marking "rinf:" above the first measure.
- System 2:** The bass staff features a triplet of eighth notes in the final measure, marked with a "3" above it.
- System 3:** The bass staff has a triplet of eighth notes in the final measure, marked with a "3" above it.
- System 4:** The bass staff has a triplet of eighth notes in the final measure, marked with a "3" above it.
- System 5:** The bass staff has a triplet of eighth notes in the final measure, marked with a "3" above it.
- System 6:** The bass staff has a triplet of eighth notes in the final measure, marked with a "3" above it.

The page number "37" is written in the top right corner.

Приложение 2. Гародэ А. Упражнения на ферматы или каденции в разных жанрах из «Полного метода пения или практической теории этого искусства [в 3 частях]» [222]:



[222, с. 132]

N° 512. Allegro. *p* Transposez ces 2 N° en *Ré*, en *Mi*, et en *Fa*.

N° 514. Allegro. *p* *ritard.* Transposez ce N° en *Si* b, et en *Si* ♮.

N° 515. Allegro. *f* *p* N° 516. *f* Transposez ces 2 N° en *Ré*, en *Mi* b, en *Mi* ♮, et en *Fa*.

N° 517. Andante. *f* Transposez ce N° en *Fa* Majeur.

N° 518. Allegro. *piu lento dol e legato.* N° 519. Allegro. *p* Transposez ces 2 N° en *Mi* ♮, et en *Fa* b.

N° 520. Allegro. *pp* *f* Transposez ce N° en *Mi* ♮, et en *Fa*.

N° 521. Allegro. *f* *p* Transposez ce N° en *Mi* ♮, et en *Fa*.

N° 522. Allegro. *p* *p* N° 523. *rallent.* Transposez ces 2 N° en *Mi* ♮, en *Fa*, et en *Sol*.

N° 524. Allegro. *f* *decres.* *dol.* N° 525. *un poco lento.* Transposez ces 2 N° en *Sol*.

N° 526. Allegro. *pp* *f* N° 527. Transposez ce N° en *Sol*, en *La*, et en *Si*.

N° 528. Moderato. *p* *ritard.* Transposez ce N° en *Mi* ♮, en *Fa*, et en *Sol*.

N° 529. *p* Transposez cet exercice dans les tons de *Mi* b, de *Mi*, avec 4 dièzes de *Fa* et de *Sol* Majeurs.

G - 165 - A

[222, с. 133]

N° 550. *p* *1^{re} terminaison.* *2^e terminaison.* *a piacere.* Transposez cet exercice en Sol Majeur.

N° 551. *Andante.* *p* *f* Transposez cet exercice en La b, et en La, avec 3 dièzes.

N° 552. *rallent. flento.* *pp* *f* Transposez cet exercice en La b, en La, avec 3 dièzes et en Si b.

N° 553. *Andante.* *rall.* N° 553 bis. *Andante.* Transposez ces 2 N° en Si b.

N° 554. *pp* *f* Transposez cet exercice en Sol Majeur.

N° 555. *Andantino.* *f* N° 556. *Andantino.* *f*

N° 557. *All^o* *ff e legato.* *rallent.* *All^o*

N° 558. *Lento.* *dol.* N° 559. *Lento.* *dol.*

N° 540. *Andantino.* *Adagio.* *piu lento.*

N° 541. *All^o Moderato.* *1^{re} terminaison.* *2^e terminaison.*

N° 542. *Allegro.* *f* *pp* *f* *Lento.* *pp* *pp* *pp*

N° 543. *1^{re} terminaison.* *2^e terminaison.* *f*

[222, c. 134]

N° 344.

N° 345.

N° 346.

N° 347.

N° 348. *lento.* *fz* Transposez ce N° en Sol Majeur.

N° 349. *ritard.* *f* Transposez ce N° en Mi b en Es, et en Sol.

N° 351. *Andante.* *piu lento.*

N° 352. *Andante.* *p* *ritard.*

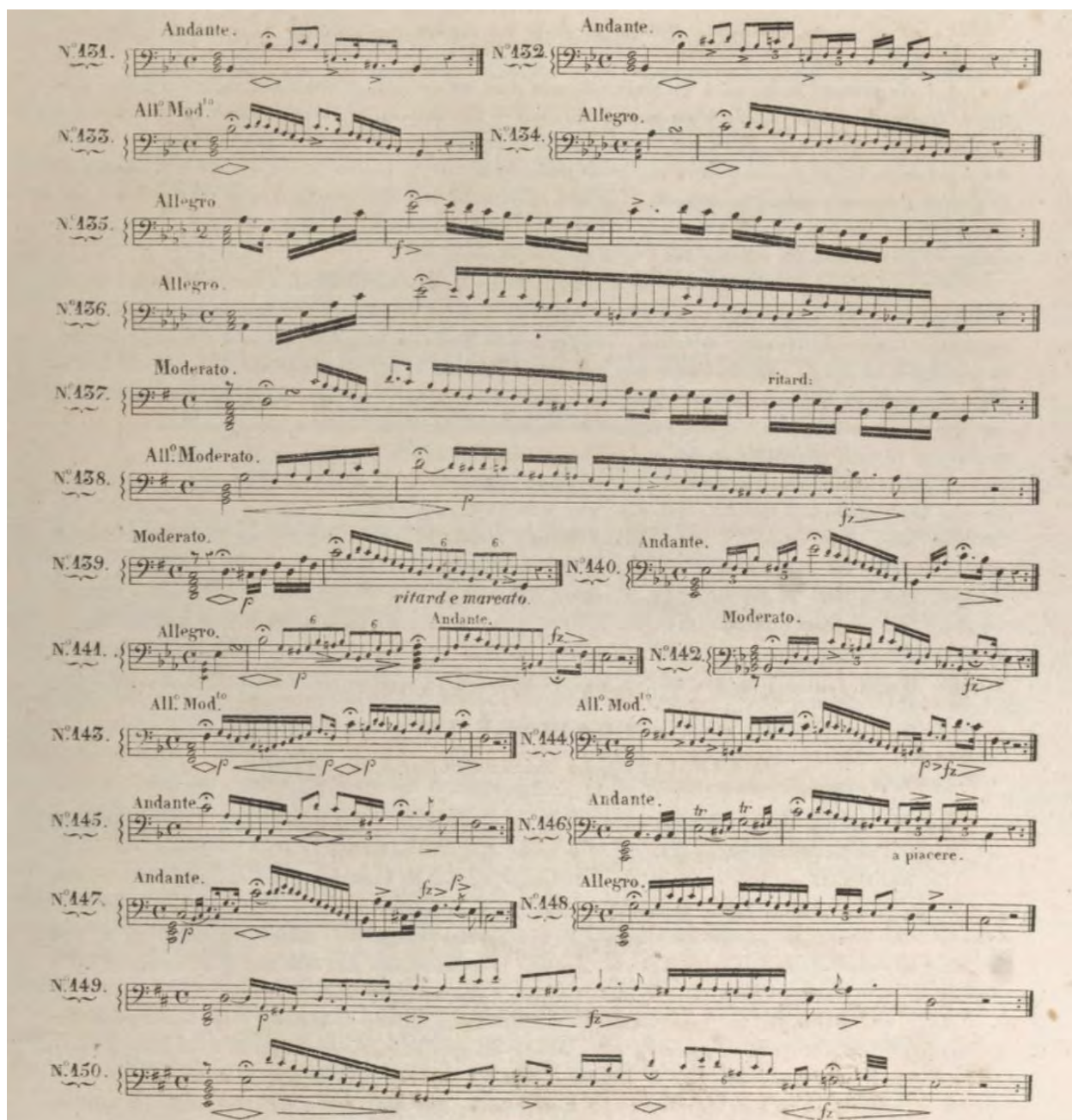
N° 353. *Moderato.* *f* *p*

N° 354. *Andante.* *lento.* *p* *f* *N° 355. Moderato.* *rallent.*

N° 356. *Allegro.* *pp* *piu lento.* *marcato.* *a Tempo.* *f*

[222, c. 135]

Приложение 3. Гародэ А. «Метод пения, составленный специально для голосов бас, баритон и контральто, содержащий предписания искусства пения» [218, с.45]:



Приложение 4. Чинти-Даморо Л. Ферматы из романса Матильды (II акт, «Вильгельм Телль» Дж. Россини) из труда «Новый метод пения для молодых девиц» [189, с. 94]:

а)



[189, с. 95]

№ 9. *Autre.* *mes* *marcato.* *dolce e ritenuto.* se - - - crets

№ 10. *Autre.* *mes* *sans presser.* se - crets

№ 11. *Autre.* *mes* *rallent* se - *pp* - - crets

б) Дж. Россини, «Вильгельм Телль»: G. Rossini. «Guillaume Tell». Mainz und Antwerpen, 1829. – S. 173

crets re di ra mes se
Brust, dir ver traut sich die

dimin.

F

3173.9 ff

Дж. Россини, «Вильгельм Телль»: Gioachino Rossini. «Guglieimo Tell». Milano: Casa Ricordi (edizione in brossura). - p. 230

-rà, esso sol, es - - - - - so

sol,

f

p

ff

40041-080

Приложение 5. Чинти-Даморо Л. Таблица апподжиатур, группетто и фиоритур «Новый метод пения для молодых певиц» (Париж 1855 год) [189, с. 94]:

42

**TABLEAU DES APPOGGIATURE,
GRUPETTI et FIORITURE.**

1
sostenuto.

2
con grazia.

3

4

5

6

7

8

9
tres doux.

10
avec elegance.

11

Приложение 6. Крешентини Дж. «Краткий метод пения» (1853)

[191, с. 97]:

The image shows a page from a musical score, identified as 'Canto' by Giuseppe Crescentini. The score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO-FORTE). The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score consists of several staves. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The page number '4875 2' is visible at the bottom center.