



ОРНАМЕНТИКА В СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАННЕБАРОЧНОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ МУЗЫКИ

УДК 784.3

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48>

Валентина Павловна ФОМИНА,

кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой литературы и лингвистики Московского государственного института культуры, Химки, Московская область, Россия, e-mail: inyaz-mguki@yandex.ru

Аннотация: В статье освещаются вопросы использования аутентичных вокальных украшений при исполнении итальянской музыки первой половины XVII века. Даны определения разным видам орнаментики, существовавшим в предоперный и ранний оперный периоды. Автор уделяет наибольшее внимание «значительным» и «произвольным» исполнительским манерам, их эволюции в период позднего Возрождения, которая оказала решающее влияние на формирование монодического и оперного стилей начала сеицента. В работе описаны топологические характеристики двух видов мелодической орнаментики, представлены рекомендации композиторов и педагогов того времени по их использованию в пении для эффективного решения проблем современного исторического исполнительства.

Ключевые слова: орнаментика, вокал, Возрождение, Барокко, итальянская опера, интерпретация.

Для цитирования: 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>

ORNAMENTATION IN MODERN VOCAL INTERPRETATION OF EARLY BAROQUE ITALIAN MUSIC

Valentina P. FOMINA, CSc. in Art History, Head of the Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russia, e-mail: inyaz-mguki@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the problems of using authentic vocal decoration while singing the Italian music of the first half of the XVIIth century. Different kinds of ornamentation referring to an early opera period are defined. The most attention is paid to “significant” and “improvised” performing manners: their evolution during the period of the late Renaissance made a decisive influence on forming monodic and opera styles at the beginning of the 1600s. The author describes the typological characteristics of two types of melodic ornamentation and represents the recommendations on using them in singing given by the composes and vocal teachers of that time for effective solving the problems of contemporary historical performance.

Keywords: ornamentation vocal, the Renaissance, the Baroque, Italian opera, interpretation.





For citation: Fomina V. P. Ornamentation in modern vocal interpretation of early baroque italian music. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2022, no. 3 (46), pp. 41–48. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48>

Интерпретация произведения, созданная вокалистом, является стилистически достоверной тогда, когда максимально реализует авторский замысел. И если текстовая составляющая понятна, то звуковой образ вокальных партий, написанных несколько столетий назад, должен быть реконструирован, исходя из знаний парадигмы эпохи. Необходимо решать проблемы, связанные с использованием типологических характеристик средств выразительности, в частности, вокальной орнаментики, о которой современные российские вокалисты имеют недостаточное представление. Вокальные украшения должны образовывать стилевое единство с другими элементами исполнительства при выработке интерпретационной версии произведения. Полное или частичное использование аутентичных параметров зависит от глубины погружения в исторический контекст.

Проблема осложняется многочисленными редакторскими правками в сборниках произведений старинных мастеров. Можно привести пример известного мадригала Дж. Каччини *Amarilli, mia bella* (Амарилли, моя красавица, 1601 г.). Написанный в ариозно-декламационном стиле, он сильно осовременен: внесены многочисленные лиги, динамические вилки и прочие графические обозначения, появившиеся только к началу XVIII века, в то время как аутентичные украшения значимых слов в должной мере не представлены, что сильно искажает стилистику произведения.

Исполнители эпохи раннего Барокко не были интерпретаторами авторского замысла в современном понимании, им приходилось становиться соавторами произведения: композиторы закладывали аффект, давали название произведению и выписывали звуковысотность. Всю остальную работу по выбору средств выразительности, приемов артистизма и вокальной техники вокалисты выполняли сами в рамках существовавших вокально-сценических традиций [8, с. 115]. Это в полной мере относится и к «расцвечиванию» вокальной линии.

По способам украшения мелодии можно выделить динамическую, ритмическую и мелодическую вокальную орнаментiku. Динамическая разновидность связана с эффектом «эха» – контрастного распределения громкости звука при повторении части музыкального произведения, и играла важную роль в музыке начала XVII века. Нередко исполнялось двойное «эхо», которое создавало также эффект объемности звучания.

В ритмическом колорировании мелодии широко использовался очень популярный синкопированный ритм (ломбардский), состоящий из чередования ударной шестнадцатой (тридцать второй) и безударной восьмой





(шестнадцатой) с точкой. Его могли применять как для исполнения всего произведения, так и в целях аффектного усиления ключевых слов.

Однако больше всего была распространена мелодическая орнаментика двух видов: мелизмы («значительные манеры») и диминуции («произвольные манеры»). «Под диминуцией (называвшейся также *gorgia*, *glosa*, *coloratur*, *division*) в орнаментике следует понимать расщепление крупной длительности на различные мелкие – прием, который и теперь употребителен в вариационной форме, но который в то время распространялся на все сочинения, как светские, так и духовные. При этом следует учесть, что диминуированная форма считалась более высокой, совершенной, и только это искусное переложение – а не простая тема – удостоивалось исполнения» [1, с. 14]. Ярким примером может служить мадригал А. Аркилеи, представленный в той украшенной манере, в которой его исполняла В. Аркилеи, одна из первых исполнительниц в новом монодическом стиле, блиставшая при дворе герцога Медичи во Флоренции.

Искусство диминуирования является основой техники импровизации, хотя также происходит в рамках исторически закрепившихся формул. В основе лежат различные комбинации восходящих и нисходящих интервалов, а также восходящие или нисходящие гаммообразные движения с построением сложных орнаментальных фраз [4, с. 60]. Таким образом, импровизация имела «... сложную систему канонов» и «формульный фонд» [7, с. 11-12], передававшиеся в устной форме от учителя к ученику, начиная с традиций средневековых менестрелей. Иными словами, вокалисты «впевали» – заучивали до автоматизма устоявшиеся клише, которые использовались в разных комбинациях при исполнении.

Эстетическая направленность в музыке первой половины 1500-х на наиболее полное выражение человеческой личности выдвигала новые художественно-технические задачи, в первую очередь, в области импровизации, пришедшей из многоголосной практики Средневековья. Появляются новые музыкальные трактаты, например, «Fontegara» С. Ганасси, изданный в 1535 году первый учебник по колоратурам, дошедший до наших дней. Здесь автор предпринимает попытку обобщить известные стереотипные структуры и «уложить поток пассажей в правильный размеренный ритм» в рамках контрапункта [10, с. 104].

Во второй половине чинквеченто активно развивались три основных стилевых направления в искусстве: классицизм, маньеризм и зарождающийся к концу века стиль барокко. Формирование основ классицизма в первой половине XVI столетия изначально происходило на принципах античности, связанных с неоплатоновской концепцией идеальной красоты, подвластной лишь пониманию художника, который творит. Однако изменения в обществе в эпоху религиозной Контрреформации, принесшей абсолютизм и жесточайшую цензуру, привели к кризису рационалистического





мышления, привнесенного из древнегреческой философии. Создаваемые в искусстве образы деформируются, становясь причудливо иррациональными и дисгармоничными с усложнением формы произведения [2]. Такое усложнение повлекло постепенные изменения в сторону маньеризма, у которого не было четкой эстетической основы, кроме как «украсить и наделить великолепием вещи, простые по природе» [цит. по: 9, с. 128]. Особенно ярко данный стиль проявился в сочинениях композиторов-мадригаллистов как «...тенденция иллюстрировать отдельные детали словесного текста с помощью ярких, экстравагантных эффектов (необычных гармонических последовательностей, мелодических оборотов, резких диссонансов, внезапных пауз) в ущерб целостной музыкальной форме» [5, с. 528].

Такое положение вещей не могло не сказаться на исполнительской практике: техника расщепления крупных длительностей на мелкие расцвела, породив «вторую волну» диминуирования, связанную со стремительно растущей скоростью пассажей (их, по мнению, Дж. Бовичелли и Л. Цаккони, нет даже смысла нотировать – они должны заучиваться только на слух). Это приводит к рождению исполнителя-виртуоза в рамках сольного пения, для которого в музыкальных трудах последней трети XVI века были разработаны общие правила.

Среди сочинений необходимо отметить трактат «Академические рассуждения» К. Бартоли (1567 г.), учебник-трактат Дж. Делла Каза «Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti: di fiato, di corda e di voce humana» («Настоящий способ диминуирования для всех типов инструментов: духовых, струнных и человеческого голоса», Венеция, 1584 г.), из которого следует, что «безумный круговорот тридцать вторых и шестьдесят четвертых не имеет уже ничего общего с мелодическими вариациями ранней орнаментики» [8, с. 123]. Господствующее положение вокалиста-виртуоза приводит к неуправляемой буйной орнаментике при исполнении, часто без соблюдения метроритма и с полным «затемнением» текста.

Однако формировавшееся *canto figurato* противоречило эстетике позднего Ренессанса, направленной на поиски приемов выражения аффектов, заключенных в художественном тексте, и ведущие музыканты (Р. Роньони, Л. Цаккони, Дж. Конфторто, Дж. Бовичелли и другие) в последнюю декаду века выступили против такой практики с требованиями для солистов по ограничению колористического фейерверка. Дж. Каччини считал, что длинные пассажи уместны только для усиления маловыразительных слов, на длинных слогах и в заключительных каденциях. Он сам выписывал сочиненные им пассажи, орнаментика украшала и усиливала художественную выразительность мелодии [6, с. 24].

В предоперный период было опубликовано пособие по вокальной орнаментике Дж. Конфторто¹ (1593 г.). На его титульном листе вместо назва-

¹ Джованни Лука Конфторто – римский виртуоз, фальцетист папской капеллы.





ния указано предназначение: «Быстрый и легкий способ не только научить ученика колорировать ноты, которые он хочет спеть и которыми готовит свой голос к чарующему пению, применяя разные длительности в каденциях, но также помочь ему без учителя записать любую колорированную пьесу или арию, которую он только захочет. Руководство служит для состязаний и тем, кто играет на виоле или на разных духовых инструментах для развития пальцев и языка, [оно также] научит изобретательности, с которой надлежит изменить [выписанную] тему» [8, с. 130].

Обучение технике импровизации начиналось с тренировки трели и тремола, которые обязательно должны были исполняться в каденциях и расцвечивали пассажи. Развивающаяся музыкальная риторика требовала украшать фиоритурой смысловые слова, выражающие аффект, особенно если они содержали удобные для распева гласные, например, в словах «core» – «сердце», «dolore» – «боль», «amare» – «любить». Будучи вокальным педагогом, Л. Цаккони советовал певцам не употреблять длинные украшения часто: «Гораздо лучше, когда слушатели кажутся довольными немногими, но хорошими колоратурами, чем когда их тошнит от множества плохих украшений, и они в неудовольствии уходят...» [6, с. 19].

По А. Бейшлагу, из различных трактатов известных педагогов по сольному пению на рубеже Ренессанса и Барокко – Л. Цаккони, Дж. Бовичелли, Дж. Каччини и других музыкантов – следуют основные правила диминуирования для сольного пения:

1. В начале вокального произведения не следует использовать никаких украшений.
2. Рекомендуются начинать орнаментировать текст с середины, увеличивая плотность колорирования к концу, особенно в каденциях.
3. Следует украшать все крупные длительности (половинные с точкой и целые).
4. Не украшать непрерывно, а в меру и в подходящих местах.
5. Использовать фиоритуры на долгих длительностях.
6. При диминуировании допускается некоторая метроритмическая свобода.
7. Орнаментировать можно произведения любого вокального жанра [1, с. 15]. Таким образом, диминуирование как средство выразительности все же играло важную роль в начале оперной эпохи, и кроме стереотипных существовали авторские украшения, которые следует применять только при работе с произведениями конкретного композитора. Импровизационные формулы разных периодов развития вокального искусства представлены в труде А. Бейшлага «Орнаментика».

Небольшие мелодические украшения, выделяемые композитором, которые имеют определенную форму и не влияют на метроритм, называются мелизмами. В старинных трактатах очень много говорится о задачах,





которые «значительные манеры» должны выполнять в мелодическом отношении: «они должны лучше связывать звуки, заставляя их взаимодействовать между собой и таким образом делать мелодию более красивой, более певучей, оживлять и более многообразно организовывать ее; затем они должны усиливать выражение аффекта, заполнять пустые места и держать в бодрствовании внимание слушателя» [3, с. 308]. Обозначаются специальными условными знаками или мелкими длительностями. К наиболее часто используемым в период раннего Барокко относятся апподжиатура, трель, тремоло, экскламации и их комбинации.

Апподжиатура (*accenti*) – украшение в вокале, которое в современном понимании можно рассматривать как короткий или длинный форшлаг. Используется для придания мелодии большего блеска и очарования. В XVII веке форшлаг и их разновидности в нотном тексте специально не выделялись, а исполнялись вокалистом в соответствии с эстетикой и традициями эпохи. Такие мелкие украшения также рекомендовали использовать первые преподаватели сольного пения. При повторе вокальной фразы, что было типичным для барочной музыки, колорировать следовало только вторую.

Самым используемым украшением была секундовая трель (*groppi, tremoli, tremoletti*), обозначавшаяся «t», «tr» с волнистой линией и без. Фигура *groppo* является предшественницей нынешней трели с нахшлагом. Она постепенно эволюционировала от группетто, приобретая все более богатую орнаментальную отделку. Начинается с основного звука при нижней вспомогательной ноте. *Tremoli* – аналог современной трели, а *Tremoletti* (*Pralltriller*, пральтриллер) – разновидность трели из четырех звуков (компактная трель), родственная морденту. *Tremoli* (*tremoletti*) всегда исполнялась с главной (гармонической) ноты, в качестве вспомогательной служила верхняя и длилась половину стоимости ноты. Эти два вида трели господствовали в Риме в начале 1600-х [1, с. 18, 29, 30]. Кроме исторически сложившихся традиций мелизм начинают с основного тона, если перед нотой со знаком трели уже стоит верхний вспомогательный звук; украшение стоит после паузы; таков замысел композитора [4, с. 52].

Trillo – современное тремоло, предполагало повторение одного и того же звука с изменением скорости. Техника его исполнения описана в Предисловии к сборнику «*Nuove Musiche*» (1601 г.): «*ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale “a” all’ ultima breve*» «повторно бить каждую ноту горлом на гласном “а” с убыстрением к концу» [11, с. 66]. Формула Дж. Каччини предполагала «биение» двух четвертных, двух восьмых, двух шестнадцатых, завершаясь четырьмя тридцать вторыми. Украшение считалось обязательным в «хорошей манере пения».

Расшифровку орнамента находим у С. Броссара в Словаре терминов (*Dictionnaire des terms*, 1701 г.): «*Tr...* – в итальянской музыке знак, обоз-





начающий необходимость многократного повторения одной и той же ноты, сначала медленное, затем все более быстрое и легкое, на какое только способно горло вокалиста. Мой пример дает очень приблизительное представление о trillo: оно не сравнимо со скоростью trillo у итальянцев» [цит. по: 8, с. 133]. Trillo хорошо звучало в каденциях на целой ноте или ноте с точкой при выражении аффекта любви и не использовалось для передачи мужественных и героических образов.

В рамках концепции изящного флорентийского пения Дж. Каччини рекомендовал использовать новое украшение – экскламатию (воклицание). Разные типы восклицаний могли звучать игриво, одухотворенно, печально, подчеркивая артистическую составляющую исполнения. Их нужно было вносить в вокальную ткань на половинных нотах (*minimis*) и половинных с точкой (*semiminimis*). Оживленное восклицание (*esclamazione viva*) исполнялось изменением динамики вокального звука на одной ноте по следующей схеме: *forte* – *pianissimo* – *mezzo forte* для выражения крайних эмоций (радости, гнева). При изнемогающем возгласе (*esclamazione languida*) громкость представлена в последовательности *pianissimo* – *forte* – *pianissimo* – *mezzo forte* при любовных томлениях и страданиях [12, с. 70-71, 74].

Экскламации более оживленная (*esclamazione piu viva*), ласковая (*affettuosa*), усиленная (*rinforzata*), остроумная (*spiritosa*) представляли собой вариации вышеупомятых. Ф. Роньони указывает на технику исполнения *esclamazione affettuosa*: при сдержанной подаче голоса следует сначала его усилить аккуратно с нежностью, а затем всей лавиной звука, после чего голос постепенно затухает и выравнивается со следующими за половинной нотой звуками [12, с. 76]. *Esclamazione rinforzata* также звучит в динамике *pianissimo* – *forte* – *pianissimo* – *mezzo forte*, но в два раза дольше: на заливочных целой и четвертной [там же, Anhang, с. 14]. Более подробно особенности исполнения экскламаций представлены в работе Н. Гольдшмидта.

Таким образом, формирующиеся во Флоренции исполнительские традиции начала сеиченто выкристаллизовавшись из фигуративного пения высокого Ренессанса, определили особенности исполнительского стиля раннего барокко при использовании орнаментальных средств выразительности. Варьирование вокальной линии в зависимости от аффекта музыкального произведения, имеющее целью усиление экспрессии художественного текста, осуществлялось вокалистами самостоятельно и достаточно гибко в рамках сложившихся исполнительских традиций. Для современной вокальной интерпретации музыки раннего барокко исполнителям важно знать характер и особенности употребления украшений, отличающихся от современных.





Список литературы

1. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
2. *Елина Н. Г.* Торквато Тассо, закат Возрождения, возникновение маньеризма, тенденций классицизма и зарождение барокко в Италии // История всемирной литературы: URL : <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/elina-torkvato-tasso.htm>
3. *Копчевский Н.* Книга А. Бейшлага и современная наука об орнаментике // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. С. 299–310.
4. *Круглова Е. В.* Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Генделя): диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2007. 228 с.
5. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Акопяна Л. О., ред. и доп. Е. Д. Богдановой, М. А. Осипова. Москва: Практика, 2001. 1095 с.
6. *Назаренко И. К.* Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. Хрестоматия. / И. К. Назаренко. Москва: Музгиз, 1963. 544 с.
7. *Сапонов М. А.* Менестрели: очерки музыкальной культуры западного средневековья. Москва: Прест, 1996. 360 с.
8. *Симонова Э. Р.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2006. 371 с.
9. *Тассо Торкватто.* Рассуждения о героической поэме // Литературные манифесты западноевропейского классицизма. Собрание текстов / вступительная статья и общая редакция Н. П. Козловой. Москва : МГУ, 1990. С. 104–133.
10. *Фомина В. П.* Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века: на примере опер Клаудио Монтеверди: дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2013. 197 с.
11. *Caccini G.* Dedicatoria e prefazione a Le Nuove Musiche // Solerti A. L'origine del melodramma. Torino, 1903. P. 53–712. Goldschmidt H. Die Lehre von der vokalen Ornamentik / H. Goldschmidt. М.: Оникс, 2011. 326 p.

