

Е.В. КРУГЛОВА

*Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6565-2083*

Природа и значение орнамента *trillo* в теории и вокальной практике эпохи барокко

Статья посвящена актуальной проблеме аутентичного исполнения вокальной музыки эпохи барокко. Автор поднимает вопросы верной расшифровки итальянской трели XVII века, названной Дж. Каччини «trillo». В рассматриваемую эпоху музыкантами подразумевалась не известная в настоящее время осцилляционная трель, а украшение, основанное на постепенно ускоряющейся репетиции одного и того же тона.

Трилло считалось одним из самых сложных вокальных орнаментов эпохи барокко, исполнение которого не только определяло технический и художественный уровень певца, но и создавало необходимую техническую платформу для освоения колоратурной техники. Указывается, что в период с конца XVI до середины XVII столетия отсутствовала унифицированная система терминов, относящихся к характеристике орнаментов. Одни и те же приёмы в исполнении нередко назывались разными терминами: трилло, тремоло, трель. Запутана и сама специфика исполнения украшения, которое музыканты и сегодня зачастую сравнивают с вибрато.

В статье рассматриваются природа и значение орнамента трилло в трёх аспектах: историческом, теоретическом и практическом. Отмечается, что вокальное исполнение данного украшения предполагает экспрессию в связи с воплощением и передачей аффектов. В соответствии с этим автор выдвигает гипотезу о двух формах артикулирования трилло в вокальном исполнении: стаккатной и нон легатной.

В статье впервые в отечественном музыкознании вокальный орнамент «итальянское трилло» исследуется в двух его составляющих понятиях: декоративного орнамента, способствующего передаче аффекта, и основополагающего вокально-технического элемента в искусстве барокко. Решается вопрос, является ли трилло в вокальном исполнительстве эпохи барокко синонимом вибрато певческого голоса в современном его представлении.

Материал статьи и выводы будут полезны певцам, исполняющим барочную музыку, для стилистически верной её интерпретации, а также могут использоваться в учебных курсах истории вокального исполнительства на вокальных отделениях музыкальных колледжей и факультетов вузов.

Ключевые слова: музыка барокко, историческое пение, орнаментация, итальянская трель, trillo, вибрато, тремоло, старинная музыка, вокальная техника, гибкость голоса, украшение и аффект, вокально-исполнительская школа.

Для цитирования / For citation: Круглова Е.В. Природа и значение орнамента *trillo* в теории и вокальной практике эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 171–183. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.171-183. EDN:SOXXVJ.

ELENA V. KRUGLOVA

Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow, Russia

ORCID 0000-0001-6565-2083

The Nature and Significance of the Trillo Ornament in Baroque Theory and Vocal Practice

The article is devoted to the current problem of the Baroque era vocal music authentic performance. The author raises questions about the correct decoding of the Italian trillo of the 17th century, called “trillo” by G. Caccini. In the era under consideration, musicians did not mean the currently known oscillatory trill, but decoration based on a gradually accelerating rehearsal of the same tone.

Trillo was considered one of the most complex vocal ornaments of the Baroque era, the performance of which determined not only the technical and artistic level of the singer, but also created the necessary technical platform for mastering the coloratura technique. The complexity of considering this decoration also lies in the fact that in the period from the end of the 16th to the middle of the 17th century there was no unified system of terms related to the characteristics of ornaments. The same techniques in performance were often called by different terms: trillo, tremolo, trill. The very nature of the execution of decoration, which musicians today often compare with vibrato, is also confused.

This article highlights the nature and significance of the trillo ornament in three aspects: historical, theoretical and practical. The vocal performance of the decoration in question involves expression in connection with the embodiment and transmission of affects. In accordance with this, the author puts forward a hypothesis about two forms of trillo articulation in vocal performance: staccato or non-legato.

For the first time in Russian musicology, the article examines the vocal ornament called the Italian trillo in its two component concepts: a decorative ornament that contributes to the transfer of affect, and a fundamental vocal-technical element in Baroque art. The question is being resolved whether trillo in vocal performance of the Baroque era is synonymous with vibrato of the singing voice in its modern presentation.

The material of the article and conclusions will be useful to singers performing baroque music for its stylistically correct interpretation, and can also be used in training courses on the history of vocal performance at vocal departments of music colleges and university faculties.

Keywords: baroque music, historical singing, ornamentation, Italian trillo, vibrato, tremolo, ancient music, vocal technique, flexibility of voice, ornament and affect, vocal performance school.

В вокальном искусстве трель является не только главным украшением, демонстрирующим техническое совершенство исполнителя, но и существенным элементом для понимания вокальной эстетики эпохи барокко. В настоящее время под этим украшением мы

подразумеваем быстрое чередование двух соседних тонов, полутонов или секундовую осцилляционную трель, которая, однако, в XVII веке была иной. Дж. Каччини в своем авторитетном пособии «Новая музыка» (“Le nuove musiche”, 1602) под термином *trillo* определял трель как посте-



пенно ускоряющееся повторение одного и того же тона без его повышения или понижения [10, р. 9] (см. рис. 1).

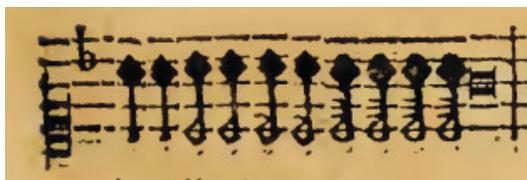


Рис. 1. Trillo Дж. Каччини [10, р. 9]

Техническое выполнение трельного орнамента в пении становится возможным только при наличии полной свободы голосового аппарата и, как указывал Каччини, является «необходимым переходом ко многим эффектам [украшениям. – Е.К.] хорошего пения» [10, р. 10]. Будучи певцом и прекрасным вокальным педагогом, он описывал исполнительский характер украшения и, в отличие от своих современников, давал технические установки в овладении им. «Трилло, описанное мной только на одном звуке <...> следует начинать с первой четверти и бить горлом каждую ноту на гласную *a* до последней целой (ноты)», – писал Каччини [10, р. 9].

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

В отечественном музыковедении этот вопрос ещё недостаточно изучен. И если в инструментальной практике при исполнении трилло как репетиционной трели музыки эпохи барокко нередко возникает сравнение с тремоло, то в современной вокальной терминологии отсутствует обозначение данного орнамента, что вводит певцов в замешательство. В настоящее время зачастую исполнители дают обобщённую характеристику этому украшению [3; 4; 5; 6]. Зарубежные учёные и практики, в сравнении с отечественными, дальше продвинулись в разработке данной проблемы, посвящая ей разделы глав и отдельные специализированные исследования [8; 15; 17; 22].

Рассматривая вокальную основу исполнения трилло, необходимо обратиться к специфике колоратурного пения добарочного периода. Декоративное пение в Италии благодаря высокому искусству певцов получает своё развитие в колоратурном стиле второй половины XVI века. Такое мелизматическое пение называлось «горджиа» (*gorgia* – с ит. «глотка»), что, собственно, и определило основу техники исполнения, а точнее артикулирования звуков горлом (далее – горловая артикуляция) при пении пассажей. Вскоре понятие горджиа расширилось и как термин стало использоваться для обозначения любых украшений.

Процесс овладения виртуозным мастерством у певцов начинался с изучения трельной группы украшений. Монах-августинец, композитор, певец Людовико Цакони, называвший колоратуру горджиа, рекомендовал певцам соблюдать ясность исполнения, контролировать дыхание и скорость [23, р. 5]. Взгляды мастеров пения прошлого сформировали особые вокальные установки и приёмы в исполнительстве орнаментальной техники ран-

него барокко. Сама же терминология украшений вплоть до середины XVII столетия не была унифицирована. Важно отметить, что трель по типу репетиционного повторения звуков не является собственным изобретением Каччини. Подобная практика украшения мелодии была известна ещё в Средневековье.

В конце XIII века монах-доминиканец Иероним Моравский описывал орнаменты для голоса и органа, похожие на трели, при этом украшения для пения он сравнивал с сильным вибрато. Аналогия репетиционного вида трели с вибрато или «дрожанием» голоса будет долгое время присутствовать в учениях и рассуждениях теоретиков последующего времени.

О дрожащем звучании голоса (“*vox tremula*”), сопоставимом со звучанием духовых инструментов трубы или рожка, писал в трактате “*De Musica*” (1331) настоятель бенедиктинского монастыря Энгельберт Адмонтский¹. Подобную характеристику быстрому повторению одного и того же звука уже в первой половине XVI века приводил Сильвестро Ганасси. Обращаясь в своём трактате “*La Fontegara*” (1535) как к флейтистам, так и к певцам, он объяснял тремоло как дрожание, указывая при этом несколько вариантов его исполнения «в терцию, в один тон и в полтона, во всех случаях интервал может колебаться, чуть больше или чуть меньше» [16, р. 49]. Такая вариативность, по мнению Ганасси, зависела от аффекта пьесы. Обратим внимание, что это одно из первых теоретических обоснований связи орнамента с аффектом сочинения.

Наставляя инструменталистов и певцов в верном употреблении орнаментирования, венецианец Джироламо Далла Каза называл артикулирование одного и того

же звука в мелодии тремоло, а не трилло. В первой книге своего трактата об орнаментации (“*Il vero modo di diminuir*”, 1584) он приводит дидактические примеры двух видов тремоло: «тремоло, сгруппированного по типам фигур по степени полубреве (целой ноты. – *E.K.*)» (“*Essempio de tremolo groppizati de le sorti de figure per grado de semibreve*”) и «тремоло, сгруппированного минимально» (“*Essempio de tremolo groppizati de minima*”) [11, р. 5–6].

Музыканты при обращении к орнаменту как повторению одного и того же звука постепенно начинали рассуждать о методе его воспроизведения. Цаккони, как и многие его современники, называл украшение – тремоло, призывая певцов не форсировать и не утомлять голос. Словно вторя своим предшественникам, певчий соборной капеллы в Милане Джованни Батиста Бовичелли определил статичный орнамент как тремоло – «дрожание голоса на одной и той же ноте, которое всегда должно звучать последовательно ровно» [9, р. 12].

В 1593 году повторяющуюся артикуляцию звука одной и той же высоты именовал термином трилло выдающийся римский певец-виртуоз, композитор Джованни Лука Конфорто. Примечательны соответствующие комментарии виртуоза, где он поясняет значение выписанных им цифр «3» под украшением, которые указывают на увеличение продолжительности звучания украшения в пении вдвое [12, р. 25] (см. рис. 2).

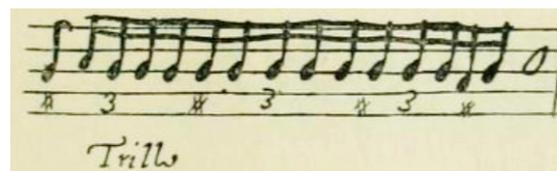


Рис. 2. Trillo Дж. Л. Конфорто [12, р. 25]

¹ Трактат «*De Musica*» Энгельберта Адмонтского включён музыковедом, монахом-бенедиктинцем Мартином Гербертом в трёхтомную антологию «Церковные писатели о духовной музыке» («*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*») в 1784 году.



Таким образом, Конфортто один из первых начал указывать на необходимость постепенного ускорения репетиционного звука в исполнении украшения.

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

Музыканты предлагали и описывали орнаменты в предисловиях к своим трудам, при этом редко использовали символы. В такой ситуации единая коллекция терминов и символов не могла сформироваться, что приводило к путанице в терминологии. У Дж. Дирутты тремоло – это секундовая трель: чередование основного тона с верхним. Аналогичное украшение Э. Кавальери в своей небольшой таблице орнаментов называет трилло. Спустя два года Дж. Каччини под термином трилло понимает уже орнамент из повторения с постепенным ускорением одного и того же тона. Однако далее Дж. М. Трабачи под трилло подразумевает снова ровно колеблющуюся секундовую трель.

В 1620 году Франческо Роньони – один из первых музыкантов рассматриваемого времени – одинаково трактовал трилло и тремоло не только по отношению к форме репетиции звука, но и по месту применения украшений, а именно в каденционных оборотах [25, р. 4]. Примечательно, что оба эти украшения композитор относил к горловой артикуляции. В четвёртом пункте своих наставлений он цитирует слова Каччини, рекомендуя при изучении украшений «...брать каждую ноту и отбивать её горлом на гласную *a* до по-

следнего бреве или полубреве» [там же, р. 3]. Вместе с тем Роньони предостерегал от неверного исполнения трилло, которое сравнивал с «блеянием молодых козлят» [там же]. Подобное высказывание автора свидетельствует о недопустимости постоянного излишнего вибрирования певческого голоса. Об этом позже будут писать и немецкие, а в начале XVIII века – и итальянские музыканты.

Практика исполнения трилло была популярна и активно распространялась не только в Италии, но и далеко за её пределами. Французский теоретик музыки Марен Мерсенн в своём знаменитом трактате “*Harmonie universelle*” (1636) констатировал, что во Франции была употребительна осциллирующая трель, тогда как итальянское трилло, как украшение полностью выдержанное на одной ноте, не признавалось [26].

В отличие от французских, немецкие музыканты активно перенимали итальянскую традицию. М. Преториус (“*Syntagma Musicum*”, 1619) использовал оба термина: тремоло и трилло, определяя тремоло как колеблющийся орнамент, а трилло – как повторение ноты, согласно модели Каччини. В подобном значении употребляли данные термины И.А. Хербст (“*Musica practica*”, 1642), К. Бернгард (“*Von der Singe-Kunst oder Maniere*”, 1649–1650), И. Крюгер (“*Musicae Practicae*”, 1660), Г. Фальк (“*Idea Boni Cantoris*”, 1688) и др.

Музыканты того времени уделяли особое внимание украшениям и согласовывали их исполнение со смыслом текста, точнее с передачей аффекта сочинения. Крупнейший английский издатель XVII века Джон Плейфорд, комментируя воспроизведение трилло Каччини, отмечал: «Там, где на целой ноте выражается эскламация или страсть, там делают трель. Тому, кто однажды достиг совершенства в исполнении этой фиоритуры, – другие не

будут представлять никакой сложности» (цит. по: [4, р. 132]). В словах Плейфорда содержится важная мысль: трилло применяется на крупной длительности при выражении аффекта.

Интересен в этом отношении отзыв Клаудио Монтеверди о пении одного из солистов, прослушиваемого для служения при мантуанском дворе. Отмечая умение певца воспроизводить прекрасную трель, композитор подчёркивал, что артист «не бьёт хорошо горлом, когда в этом есть необходимость» [21, р. 48–49]. Это указывает на значимую роль репетиционной трели при помощи горловой арти-

куляции для выражения определённого аффекта. Выдвинем гипотезу, что от аффекта, в свою очередь, зависела форма артикулирования украшения: лёгкая стаккатная, весьма распространённая в исполнительской практике того времени, или спокойная нон легатная. Интересен пример выписанного трилло из первой комической сцены Иро в третьем акте оперы «Возвращение Улисса» К. Монтеверди, где после орнамента, согласно ремарке композитора, необходимо перейти в «естественный смех». То есть в данном случае подразумевалась стаккатная форма исполнения украшения (см. рис. 3).



Рис. 3. Фрагмент арии Иро из оперы «Возвращение Улисса» К. Монтеверди [Monteverdi, C. (1640). *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Manuscript, n.d. A-Wn Mus.Hs.18763. P. 105]

Напротив, в нон легатной форме артикулирования исполнялось трилло в монолог-мольбе Орфея «Possente spiro» из третьего акта одноимённой оперы К. Монтеверди.

Здесь композитор представил сразу две версии мелодии: простую и украшенную, предназначенную для исключительного виртуозного мастерства Франческо Рази (см. рис. 4).



Рис. 4. Фрагмент монолога Орфея из одноименной оперы К. Монтеверди [Monteverdi, C. (1609). *L'Orfeo*. Venice: Ricciardo Amadino, 1609. Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus.D.249. P. 53–54]



Яркие примеры применения трилло в соотношении с аффектом можно обнаружить в сборнике арий и мадригалов “Le musiche da cantar” (1609) Сигизмондо д’Индия. Будучи последователем художественных идей Дж. Каччини, композитор с помощью орнамента иллюстрирует слова. Так, в заключительной каденции арии “La’tra le seilue” («Там, в лесу») д’Индия на слове “core” («сердце»), словно подчёркивая стук сердца, выписывает трилло, которое следует исполнять в стаккатной форме (см. рис. 5).



Рис. 5. Фрагмент арии «La'tra le seilue» д'Индия [D'India, S. (1609). *Le musiche da cantar*. Milan: l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. P. 13]

Целая последовательность трилло представлена во второй части арии-плача “Piange Madonna, & io” («Плачет Мадонна, и я»), где композитор применяет интересный художественный приём включения трилло практически всегда на последнем слоге слова, имитируя тем самым лёгкие всхлипы: “godo” («наслаждаюсь»), “pianto” («плач»), “come” («словно»), “del mio” («мой»). Следуя аффекту арии, трилло необходимо исполнять не спеша, нон легато (см. рис. 6).

Важно отметить, что большинство трилло, выписанных д’Индия, отличаются от предложенной Каччини версии своим заключительным оборотом (нахшлагом), который следует непосредственно за трелью.

Связывая исполнение итальянской репетиционной трели с аффектом пьесы, Джованни Баттиста Дони вносит важное замечание, объединяя понятия вибрато



Рис. 6. Фрагмент арии «Piange Madonna, & io» д'Индия [D'India, S. (1609). *Le musiche da cantar*. Milan: l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. P. 19]

и трилло, о чём сообщает: «...трилло представляет собой пульсацию (вибрато), словно пение соловья, не меняющего высоту тона (украшение. – Е.К.), усиливает живость и больше подходит для весёлых, чем для грустных звуков; но, тем не менее, его можно исполнять почти везде, особенно в каденциях на длинных или

пунктирных нотах» [13, р. 71–72]. Дони акцентирует, что трилло подходит для выражения любого аффекта, но предпочтительнее для аффекта радости.

С конца XVII века усиливающаяся виртуозность в исполнительском искусстве, растущее влияние французских орнаментов внесли коррективы в огромную об-

ласть украшений. Прежняя теория музыки, а именно её риторическая основа, постепенно нивелировалась, от первоначальных связей аффекта с вибрато остались лишь общие установки, обусловленные эстетикой предыдущего исторического периода, что, вероятно, также было «вызвано типичным звучанием вибрирующего тона, а не риторически представленными аффектами» [20, s. 149]. Музыканты этого времени практически не упоминали орнамент трилло в своих трудах. Только лишь в начале XVIII века великий педагог пения, кастрат П.Ф. Този в трактате “Opinioni de’cantori...” (1723) уделил целую главу трилло, указывая на восемь типов трели: от повторения одного и того же звука до нескольких видов осцилляционного орнамента.

Постепенно использование этого украшения сократилось, однако единичные источники подтверждают его применение в рассматриваемый период. Сохранившиеся каденции известных певцов эпохи барокко позволяют рассматривать итальянскую трель как излюбленный приём импровизируемой виртуозной орнаментации. Так, трилло постоянно присутствует в каденциях знаменитого Фаринелли, к примеру, итальянским украшением пронизана ария Арбака из оперы «Артаксеркс» Р. Броски. О применении трилло упоминается в отзывах Кванца², Бёрни³, восхищавшихся мастерством примадонн Франчески Куццони, Фаустины Бордони-Хассе.

И ещё одним подтверждением присутствия трилло в практике пения можно считать то, что в блестящие импровизации своих примадонн композиторы добавляли флорентийские репетиционные трели в ариях. И если в раннем барокко трилло рекомендовалось к исполнению для акцентирования внимания на предпо-

следнем слоге слова в каденции, то в ариях Г.Ф. Генделя и А. Вивальди выписанные повторы нот использовались для передачи волнующих, экспрессивных эмоций. Чаще всего трилло было похоже на инструментальное тремоло и требовало от исполнителя метрически точного артикулирования повторяющихся нот. Так, ария Констанцы “Agitata, da due venti” из второго акта оперы «Гризельда» Вивальди, созданная для виртуозной Маргареты Джакомаци, пронизана цепочками из репетиций одного и того же звука, что требует предельной точности вокализации.

Гендель также выписывал флорентийские трели для своих примадонн Фаустины Бордони, Элизабет Дюпарк. В качестве примеров приведём арию Роксаны “Alla sua gabbia d’oro” из второго акта оперы «Александр», адресованную композитором Фаустине Бордони, а также арию Печали “Sweet bird” из Пасторальной оды “L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato” Г.Ф. Генделя – для Элизабет Дюпарк.

В 1777 году Франческо Манчини наряду с Фаустиной Хассе упоминает Агостино Фонтана и Катерину Висконти из Милана (по прозвищу Висконтина) как одних из последних певцов, мастерски использовавших технику быстро повторяющихся нот, которую он назвал мартеллато (*martellato*) и охарактеризовал как самую большую трудность в певческом искусстве [19, p. 155]. Для овладения этим украшением, по мнению маэстро, певцам необходимо обладать гибким голосом, владеть полным контролем певческого дыхания, чистой интонацией с точной атакой каждого звука. В противном случае, как отмечал Манчини, мелодия становится «похожей на радостное кудахтанье курицы, только что снёшей яйцо» [там же, p. 156].

² Кванц, Иоганн Иоахим (1697–1773) – выдающийся немецкий флейтист, композитор, теоретик музыки.

³ Бёрни, Чарльз (1726–1814) – английский композитор, историк музыки, органист, путешественник.



Постепенное исчезновение данной техники из певческой практики того времени Манчини объясняет её технической сложностью.

Запутанная картина в терминологии, связанной с трилло, вызывает и в настоящее время немало дискуссий в отношении способа воспроизведения этого пространственного орнамента эпохи барокко. Выдвигаются совершенно разные точки зрения на данный вопрос: от орнамента, усиливающего смысловую функцию ключевых слов в исполняемом сочинении, до вибрирования, тремолирования звука как акустического явления.

Размышляя о техническом аспекте исполнения трилло, американский исследователь Роланд Джон Джексон характеризует «трепещущий голос» (“voce tremante”, по Цаккони) как вибрато [18, р. 360]. Уолтер Райтер – современный английский барочный скрипач, профессор барочной скрипки и альты в Королевской консерватории Гааги и Консерватории музыки и танца им. Тринити Лабана в Лондоне – трактует орнамент на одной ноте с точки зрения скрипичной техники как «смычковое вибрато или *staccato*» [24].

Возможно, для инструменталистов в стремлении к подражанию человеческому голосу, достижению «живого» звука такие сравнения становятся понятными. Неким объяснением этого могут служить выводы исследований академика В.П. Морозова о том, что «природное вибрато так же, как и трель, является результатом механического резонанса гортанно-глоточной системы, обеспечивающего лёгкость и непринуждённость формирования вибрато» [1, с. 389]. Безусловно, явление вибрато – это естественная составляющая здорового пения. В практике барокко термины вибрато и тремоло нередко использовались как взаимозаменяемые, что, ко всему про-

чему, отражено в описании трилло в Гарвардском музыкальном словаре. Однако соединять понятия трилло – быстрое повторение звуков – и вибрато в современном его понимании с акустической точки зрения было бы ошибочно.

Вибрато в пении – это очень сложное явление, требующее полного контроля дыхания. Педагогические установки мастеров прошлого, от Каччини до Този, Манчини, сводятся к конкретным указаниям, из которых следует, что при исполнении украшения каждый звук должен звучать отдельно благодаря применению точной атаки звука. В свою очередь, тремоло в пении не имеет чёткой артикуляции и часто, вследствие технической нестабильности певческого дыхания, приводит к дрожанию голоса.

Мастера пения в своих трактатах и руководствах предостерегали исполнителей от неустойчивого и неуверенного голоса, что считалось пороком. Цаккони предупреждал, что певцы, которые «трясут голосом и двигают головой», заблуждаются, думая, что они поют горджиа (колоратуру. – *Е.К.*). Сохранение голоса ровным во всём его диапазоне было одним из элементов хорошего пения. На это указывал и Кристоф Бернгард: «Фермо, или поддержание ровного голоса, требуется на всех нотах, за исключением тех, где используются трилло или ардире. <...> Тремоло – это дефект» (цит. по: [7, р. 635]). Бернгард сравнивал наличие тремоло в голосе с возрастными особенностями, присущими пожилым певцам, рассматривая его не как художественный приём, а, скорее, как неспособность удерживать звук стабильно ровным на одной высоте. Следует отметить, что вибрато, представленное в современной вокальной практике как «амплитудно-частотная модуляция певческого

звука с частотой 6–7 колебаний в сек.» [1, с. 389], в эпоху барокко не существовало.

Довольно удачно обходит спорный вопрос соотношения вибрато и трилло известная американская певица, профессор Принстонского университета Марта Эллиотт. В своём руководстве по исполнению старинной музыки термин «тремоло» она трактует двояко: как определённый орнамент и как качество вокального вибрато [14]. В этой связи важны выводы исследования В.П. Морозова (1967) о вибрато в певческом голосе не только как о «сложной форме модуляции звуковой энергии», но и как «очень важном украшении звука», способствующем передаче большей эмоционально-художественной выразительности [2]. Согласимся с гипотезой профессора Греты Мёнс-Хэнен, которая рассматривает вибрато в эпоху барокко с точки зрения его декоративной функции. «Нам следует признать, – пишет она, – что в эпоху барокко вибрато не считалось важным компонентом звукообразования. Сознательное использование вибрато принадлежало к орнаментации, а не к основному звукообразованию. Старинное тремоло не относится к группе естественного вибрато. Это был порок, проистекающий из недостатка мастерства» [20, s. 273].

Интересны выводы коллективной работы американских учёных (1988), посвящённой скорости, частоте колебаний и продолжительности звучания украшений у певцов, исполняющих старинную музыку [17]. Исследователи пришли к заключению о том, что по частоте колебаний вибрато, усиленное вибрато (качание голоса) и трель были похожи, но частота трилло была намного быстрее. Объяснением этому является использование со-

вершенно разного вокального механизма. Для получения вибрато и трели в действие вступают «колеблющаяся мускулатура, изменяющая высоту звука», тогда как воспроизведение трилло требует «более быстро действующих мышц приведения и отведения голосовых складок» (цит. по: [15, p. 46]).

Сегодня изучение и техническое освоение орнамента трилло важно рассматривать в свете наставлений Каччини как инструктивный материал с целью тренировки мышечной координации для создания быстрого украшения. Частота, скорость и форма артикуляции зависят от воплощения аффекта. В соответствии с содержанием текста, его драматургией певцы могут использовать различную интерпретацию этой трели: от более лёгкой, стаккатной и увеличивающей скорость для передачи радостного аффекта до сдержанной, нон легатной и, возможно, несколько уменьшающей скорость в передаче печальных настроений. Главным при этом остаётся сохранение контроля над отчётливой вокализацией каждого последующего звука орнамента.

Вокально-технический приём воспроизведения украшения трилло связан с согласованной работой свободного горла и дыхательной опорой. Сама вокализация быстрых повторений нот станет результатом расслабления горла при сохранении постоянной поддержки диафрагмы.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: МГК им. П.И. Чайковского и др., 2008. 592 с.
2. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1967. 204 с.
3. Решетникова С.В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2020. 234 с.
4. Симонова Э.Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дисс. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2009. 371 с.
5. 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. URL: <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48> (дата обращения: 22.04.2024).
6. Хоффманн А.Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2008. 225 с.
7. Alessandrini R. Performance Practice in the seconda prattica Madrigal // *Early Music*. Nov., 1999, Vol. 27. No. 4, Luca Marenzio (1553/4-99), pp. 632–639. Oxford University Press Stable. URL: <https://www.jstor.org/stable/3128763> (20.03.2024).
8. Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 285 S.
9. Bovicelli G.B. Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati. Venetia: Giacomo Vincenti, 1594. 88 p.
10. Caccini G. Le nuove musiche. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602. 54 p.
11. Casa dalla G. Il vero modo di diminuir. Libro I. Venice: Angelo Gardano, 1584. 48 p.
12. Conforti G. L. Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Rome: s.n., 1593. 32 p.
13. Doni G.B. Lyra Barberina amphichordos: accedunt eiusdem opera. V. 2. / ed. A.F. Gori & G.B. Passeri. Florence, 1763. 406 p.
14. Elliott M. So You Want to Sing Early Music: A Guide for Performers. United States: Rowman & Littlefield Publishers, 2019. 252 p.
15. Francisco P. The seventeenth century trillo: historical practice for the 21st century singer. Thesis (D. Mus.). Indiana University, Music, 2022 // URL: <https://hdl.handle.net/2022/27696> (15.04.2024).
16. Ganassi S. Opera intitulata Fontegara. Venice, 1535. 208 p.
17. Hakes J., et al. Acoustic Characteristics of Vocal Oscillations: Vibrato, Exaggerated Vibrato, Trill, and Trillo // *Journal of Voice*. Vol. 1, Issue 4, 1988. P. 326–331. URL: [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(88\)80006-7](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(88)80006-7) (17.04.2024).
18. Jackson R. Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians. United States: Taylor & Francis, 2013. 544 p.
19. Mancini G.P. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. Milan: R.G. Badger. 1776. Translated into English by Pietro Buzzzi. Boston: The Gorham Press, 1912. 194 p.
20. Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock // *Akademische Druck- und Verlagsanstalt*. Graz, 1988. 315 s.
21. Monteverdi C. Lettere, Dediche e Prefazioni. Edizione critica con note a cura di Domenico de'PaoU. Roma, 1973. 426 p.
22. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. 630 p.
23. Parr S.M. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera. United States: Oxford University Press, 2021. 301 p.

24. Reiter Walter S. “The Noble Manner of Singing”: Caccini’s *Le nuove musiche* (1602) // *The Baroque Violin & Viola. Vol. II: A Fifty-Lesson Course*. New York, 2020: online edn. Oxford Academic, 20 Jan. 2022. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003> (15.04.2024).
25. Rognoni F. *Selva de varii passaggi*. Milan: Filippo Lomazzo, 1620. 55 p.
26. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. United Kingdom: University of Toronto Press, 2003. 352 p.

Об авторе:

Круглова Елена Валентиновна, кандидат искусствоведения, профессор, Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (109147, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6565-2083**, elenakruglowa@mail.ru

REFERENCES

1. Morozov V.P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Technology]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo i drugie, 2008. 592 p.
2. Morozov V.P. *Tayny vokal'noy rechi* [Secrets of Vocal Speech]. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otделение, 1967. 204 p.
3. Reshetnikova S.V. *Artisticheskaya i pedagogicheskaya deyatel'nost' Manuelya Garsii-starshego v kontekste razvitiya tenorovogo ispolnitel'stva kontsa XVIII – pervoy treti XIX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Artistic and Pedagogical Activity of Manuel Garcia Sr. in the Context of Development of Tenor Performance of the End of XVIII – the First Third of XIX Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Kazan, 2020. 234 p.
4. Simonova E.R. *Pevcheskiy golos v zapadnoy kul'ture: ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto: disertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Singing Voice in Western Culture: from early liturgical singing to bel canto: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Moscow, 2009. 371 p.
5. Fomina V.P. *Ornamentika v sovremennoy vokal'noy interpretatsii rannebarochnoy ital'yanskoj muzyki* [Ornamentation in Modern Vocal Interpretation of Early Baroque Italian Music]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyy zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv* [Culture and Education: scientific and information magazine of universities of culture and arts]. 2022, No. 3 (46), pp. 41–48. URL: <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48> (22.04.2024).
6. Khoffmann A.E. *Fenomen bel'kanto pervoy poloviny XIX veka: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'skoe iskusstvo i vokal'naya pedagogika: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Phenomenon of Bel Canto in the First Half of the 19th Century: compositional creativity, performing art and vocal pedagogy: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 2008. 225 p.
7. Alessandrini R. Performance Practice in the *seconda prattica* Madrigal. *Early Music*. Nov., 1999, Vol. 27. No. 4, Luca Marenzio (1553/4-99), pp. 632–639. Oxford University Press Stable. URL: <https://www.jstor.org/stable/3128763> (20.03.2024).
8. Beyschlag A. *Die Ornamentik der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 285 S.
9. Bovicelli G.B. *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*. Venetia: Giacomo Vincenti, 1594. 88 p.
10. Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602. 54 p.
11. Casa dalla G. *Il vero modo di diminuir. Libro I*. Venice: Angelo Gardano, 1584. 48 p.
12. Conforti G.L. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Rome: s.n., 1593. 32 p.
13. Doni G.B. *Lyra Barberina amphichordos: accedunt eiusdem opera. V. 2*. Ed. A.F. Gori & G.B. Passeri. Florence, 1763. 406 p.



14. Elliott M. *So You Want to Sing Early Music: A Guide for Performers*. United States: Rowman & Littlefield Publishers, 2019. 252 p.
15. Francisco P. The seventeenth century trillo: historical practice for the 21st century singer. Thesis (D. Mus.). *Indiana University, Music*, 2022. URL: <https://hdl.handle.net/2022/27696> (15.04.2024).
16. Ganassi S. *Opera intitolata Fontegara*. Venice, 1535. 208 p.
17. Hakes J., et al. Acoustic Characteristics of Vocal Oscillations: Vibrato, Exaggerated Vibrato, Trill, and Trillo. *Journal of Voice*. Vol. 1, Issue 4, 1988. P. 326–331. URL: [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(88\)80006-7](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(88)80006-7) (17.04.2024).
18. Jackson R. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. United States: Taylor & Francis, 2013. 544 p.
19. Mancini G.P. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. Milan: R.G. Badger.1776. Translated into English by Pietro Buzzi. Boston: The Gorham Press, 1912. 194 p.
20. Moens-Haenen G. *Das Vibrato in der Musik des Barock*. *Akademische Druck- und Verlagsanstalt*. Graz, 1988. 315 S.
21. Monteverdi C. *Lettere, Dediche e Prefazioni*. Edizione critica con note a cura di Domenico de'PaoU. Roma, 1973. 426 p.
22. Neumann F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach*. Princeton: Princeton University Press, 1978. 630 p.
23. Parr S.M. *Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera*. United States: Oxford University Press, 2021. 301 p.
24. Reiter Walter S. «The Noble Manner of Singing»: Caccini's *Le nuove musiche* (1602). *The Baroque Violin & Viola. Vol. II: A Fifty-Lesson Course*. New York, 2020: online edn. *Oxford Academic*, 20 Jan. 2022. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003> (15.04.2024).
25. Rognoni F. *Selva de varii passaggi*. Milan: Filippo Lomazzo, 1620. 55 p.
26. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. United Kingdom: University of Toronto Press, 2003. 352 p.

About the author:

Elena V. Kruglova, PhD (Arts), Professor, The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov (109147, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-6565-2083**, elenakruglova@mail.ru

