

И. А. ХРУЛЕВА

Академия хорового искусства имени В. С. Попова

**ПРАКТИКА ОБУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТИКЕ В ТРАКТАТЕ «МЕТОД ПЕНИЯ...»
ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Статья посвящена практике освоения орнаментальных украшений, характеризуемой в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения...» Парижской консерватории (1803). Внутри сегодняшнего художественного пространства, которое актуализирует репертуар того времени, данная практика представляет особый интерес как для исполнителей, педагогов, так и для исследователей. Однако до сих пор в отечественном музыкознании трактату не уделялось достаточного внимания, несмотря на то, что в нем содержатся важные сведения об итальянской вокальной школе, в частности, затрагиваются вопросы орнаментики. Следуя главе «Об украшениях в пении», автор статьи последовательно рассматривает четыре основные разновидности украшений, выделенные Б. Менгоцци в качестве обязательных к усвоению на уроках пения: рулады, апподжиатуры, трели и группетто. Каждый из обозначенных элементов анализируется в соответствии с содержанием трактата, что включает в себя разъяснения по поводу записи, расшифровки (с привлекаемыми нотными примерами из источника), особенностей исполнения и практики. В статье представлен сравнительный

анализ, который предусматривает обращение к оригинальным трактатам XVIII–XIX веков, а также научным исследованиям в области орнаментики. Проведенный анализ демонстрирует, что в вопросах украшений трактат «Метод пения...» Парижской консерватории значительно дополняет и разъясняет сведения из более ранних трудов Болонской школы (в том числе благодаря многочисленным примерам и дидактическому материалу), но является при этом самостоятельным исследованием, опирающимся на оригинальную методологию. Позднейшее распространение знания, представленного в главе «Об украшениях в пении», свидетельствует о его преемственных связях с последующими поколениями музыкантов. Таким образом, детальное изучение трактата «Метод пения...» Парижской консерватории позволяет получить более полную картину о вокально-исполнительской и вокально-педагогической практике орнаментики XVIII–XIX веков.

Ключевые слова: итальянская школа пения, Болонская школа пения, Бернардо Менгоцци, Парижская консерватория, орнаментика, рулада, апподжиатура, трель, группетто.

Для цитирования: Хрулева И. А. Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 104–112.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_104

I. KHRULEVA

V. Popov Academy of Choral Arts

**THE TEACHING PRACTICE OF ORNAMENTATION IN THE TREATISE
“A SINGING METHOD...” OF PARIS CONSERVATOIRE**

The article is focused on the teaching practice of ornamentation in the treatise “A Singing Method...” of Paris Conservatoire by Bernardo Mengozzi (1803). Within the contemporary artistic context, which actualizes the repertoire of that epoch, the given practice can be of interest to performers and teachers as well as scholars. Meanwhile, the treatise

has not yet received due attention in Russian musicology. Following the chapter “On the Ornaments in Singing” of the treatise, the article separately considers the four main varieties of ornaments that B. Mengozzi included as the obligatory to practice at singing lessons: roulades, appoggiaturas, trills and gruppettos. Each of these elements is considered in

accordance with the contents of the treatise, which includes explanation on the notation, its interpretation (with notated examples taken from the treatise), aspects of execution and practice. A comparative analysis has been conducted, for which it was required to address the original treatises of the 18th–19th centuries as well as scholarly works on ornamentation. The performed study demonstrates that in terms of ornamentation “A Singing Method...” of Paris Conservatoire substantially expands and clarifies the knowledge found in earlier treatises of the Singing school of Bologna, which includes numerous notated examples and didactic material, at the

same time being an independent work with its own methodology. The further spread of the knowledge, introduced in the chapter “On the Ornaments in Singing” indicates the succession with later generations of musicians. Thus, a more detailed study of the treatise “A Singing Method...” of Paris Conservatoire makes it possible to get a broader picture of the singing and teaching practice of ornamentation of the 18th–19th centuries.

Key words: Italian school of singing, singing school of Bologna, Bernardo Mengozzi, Paris Conservatoire, ornamentation, roulade, appoggiatura, trill, gruppetto.

For citation: Khruleva I. The teaching practice of ornamentation in the treatise “A Singing Method...” of Paris Conservatoire // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 104–112.

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_104

Вокальная музыка XVIII века представляет особый интерес для современной исполнительской практики. Исторически ориентированное исполнение, особенно актуальное в наши дни, было бы невозможным без обращения к трактатам XVIII–XIX веков, позволяющим более подробно изучить особенности вокального стиля того времени.

В итальянской школе пения XVIII века – школе виртуозного вокального искусства – особое место занимает учение об исполнении украшений. От певца данной школы требовалось умение владеть многочисленными виртуозными приемами, связанными с «расцветиванием», или «колорированием», пения (т. н. *canto figurato*) разнообразными украшениями и беглыми пассажами. Очевидные трудности в понимании и интерпретации указанной традиции связаны с малым количеством характеризующих ее письменных источников, что являлось следствием, с одной стороны, импровизационного характера традиции, лишь изредка фиксируемой письменно, а с другой, – эмпирического, «полу-устного» подхода к ее освоению в учебной практике.

Наиболее значимыми трактатами того времени, предлагающими анализ вокальной орнаментики, считаются труды педагогов Болонской школы пения – «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении» («Opinioni de' cantori antichi e moderni, o

sieno Osservazioni sopra il canto figurato», 1723) Пьера Франческо Този [1] и «Практические мысли и размышления о колоратурном пении» («Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato», первое издание – 1774) Джамбаттиста Манчини [2]. Однако для современного исследователя недостатком обозначенных трудов является наличие минимального количества нотных примеров: образцы украшений, которые появляются во втором издании трактата Дж. Манчини, слишком малочисленны и не содержат расшифровок (обеспечивающих полноту информации), а труд П. Ф. Този вообще не содержит нотных примеров (примеры украшений в позднейшей интерпретации были представлены лишь в английском переводе Дж. Э. Гальяра, 1743, и немецком – И. Ф. Агриколы, 1757).

В этой связи особое значение приобретает труд «Метод пения...» Парижской консерватории¹ (ок. 1803) [3], подготовленный коллективом авторов во главе с итальянским певцом Бернардо

¹ Полное название труда – «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, сольфеджио, заимствованные из лучших современных и старинных произведений» («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»).

Менгоцци². В трактате изложены основные принципы, которым следуют создатели Болонской школы пения, а вокальный орнаментике посвящена объемная глава «Об украшениях в пении» («Des agréments du chant»). При этом, стремясь обучить французских певцов исполнению украшений, характерных для итальянской вокальной школы, Б. Менгоцци предлагает большое количество пояснений, дидактических материалов, нотных примеров, содержащих различные виды украшений и их расшифровки, что представляется важным для теоретического и практического осмысления проблемы. Указанные сведения не только являются ценным дополнением идей, высказанных П. Ф. Този и Дж. Манчини, но и, в то же время, как часть самостоятельного труда соответствуют методическим требованиям Парижской консерватории и являются созвучными более поздней стилиевой эпохе.

Тем не менее, до сих пор «Метод пения...» Парижской консерватории мало исследован в русскоязычной литературе и, как правило, не перечисляется в одном ряду с другими трудами итальянской вокальной школы того периода. Несмотря на то, что трактат создавался на французском языке для французских певцов, он был принят к использованию в Миланской консерватории «с момента ее основания» (1807), а в 1826 году был переведен на итальянский язык «в полном соответствии с оригиналом» [5, р. 91], что позволяет сделать вывод о корреляции «Метода...» с итальянскими методиками обучения вокалу.

В главе «Об украшениях в пении», которая содержится в третьем разделе «О вокализации вообще» практической части трактата и непосредственно примыкает к главам, рассматривающим атаку звука, сглаживание регистров и портаменто, рассмотрены четыре основных вида украшений: рулада, апподжиатура, трель и группетто.

Рулада (фр. *roulade*) – термин, редко употребляемый в современной вокальной практике и обычно заменяемый лексемой «пассаж». Однако «рулада» – частный случай пассажа, а именно,

² Бернардо Менгоцци (1758–1800) – итальянский тенор, композитор, вокальный педагог, ученик певца-кастрата Томмазо Гвардуччи (ученика Антонио Бернакки, основателя Болонской школы пения). С момента основания Парижской консерватории в 1795 году Б. Менгоцци становится профессором пения и главой комиссии по созданию единого метода пения для педагогов и учеников Парижской консерватории. Подробному рассмотрению жизненного и творческого пути Б. Менгоцци посвящена статья автора этих строк «Бернардо Менгоцци и “Метод пения...” Парижской консерватории» [4].

гаммообразный пассаж, состоящий из последовательно чередуемых восходящих и нисходящих ступеней.

Вслед за Дж. Манчини, говоря о беглости, Б. Менгоцци утверждает, что те, кто «не обладают этим даром от природы, должны стараться развить его с помощью упорного труда» [3, р. 49]. Под даром, необходимым для развития беглости, Б. Менгоцци понимает «легкость голоса» [там же].

Б. Менгоцци отмечает, что для правильного исполнения рулады необходимо: 1) держать рот в неизменном положении; 2) брать первый звук рулады сильно, чтобы дать импульс последующим звукам; 3) усиливать артикуляцию звуков при восходящих руладах и наоборот – в противоположном случае; 4) добиваться, чтобы звуки были одновременно связаны друг с другом и при этом чеканились глоткой (В. А. Багадуров сравнивает этот прием со штрихом *detaché* у скрипки [6, с. 178]); процесс выдыхания при этом не должен быть слишком заметным [3, р. 49]. Особо оговаривается основная ошибка при пении быстрых пассажей: «звук, похожий на хихиканье», который Б. Менгоцци называет «блеянием» [там же].

Освещая практику пения рулад, Б. Менгоцци, как и Дж. Манчини, рекомендует начинать освоение соответствующей техники в медленном темпе, следя за точностью интонации, а затем, в процессе работы, постепенно прибавлять темп. При освоении многочисленных упражнений на разнообразие восходящие и нисходящие рулады, предлагаемых «Методом пения...» Парижской консерватории, учителю необходимо использовать на занятии только те из них, которые не выходят за рамки певческого диапазона ученика. Указанные в трактате упражнения содержат восходящие, нисходящие, восходяще-нисходящие рулады, при этом некоторые из них начинаются с выдержанной ноты на *messa di voce* (филировка звука) и содержат широкие скачки. Самая широкообъемная из приводимых в упражнениях рулад охватывает две октавы – от *re* первой октавы до *re* третьей.

Данный раздел не рассматривает отработку каких-либо иных пассажей, кроме рулад, однако некоторые другие главы трактата содержат дополнительные упражнения на совершенствование беглости голоса, в том числе арпеджиообразные пассажи.

Исполнение *атподжиатуры* (долгого, или длинного, форшлага) – достаточно сложная проблема в исполнительской практике. Согласно Дж. Поттеру, «атподжиатуры существовали в музыке с незапамятных времен» [7, р. 627] и

прочно закрепились в исполнительской практике, причем в разнообразных вариантах, зачастую не выписываемых в нотном тексте. А. Бейшлаг указывает, что «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» [8, с. 95].

В «Метод пения...» Парижской консерватории Б. Менгоцци предлагает собственную классификацию данного украшения, включая в это понятие не только собственно апподжиатуру в современном ее понимании, но и некоторые другие украшения, выписанные мелкими нотами. Тем не менее, использованный подход не решает проблемы многозначности интерпретации указанного термина. Кроме того, как и многие авторы других трудов XVIII–XIX веков, Б. Менгоцци, к сожалению, не обращается к проблеме нефиксированных апподжиатур, что связано, в первую очередь, с «полу-устной» культурой виртуозов того времени, которая предполагала свободное толкование исполнительской орнаментики.

Что касается описания собственно апподжиатуры («истинной апподжиатуры» [3, р. 59]), то оно представляется достаточно стандартным. Апподжиатура (использованы итальянский термин *appoggiatura* и французский *la petite note* – букв. «мелкая нота») может располагаться над основной нотой, образуя с ней интервал в тон или полтона, или под нотой – в этом случае интервал, как правило, ограничен полутоном [3, р. 59]. Длительность апподжиатуры «...обыкновенно составляет половину длительности последующей ноты» [3, р. 60]. В этом случае длительность апподжиатуры определяется исходя из длительности основной ноты, а не той, которая выписана мелким шрифтом, что являлось типичной практикой композиторов XVIII века, в особенности итальянских.

Исполнять апподжиатуру рекомендуется на сильную долю за счет длительности основной ноты (сустракция), в этом случае апподжиатура приобретает больший акцент. Б. Менгоцци добавляет, что если оба звука артикулируются с одинаковой силой, то апподжиатура «теряет в выразительности», если же придать ей «слишком мало или слишком много силы, то она утратит свой эффект» [3, р. 60].

К другому подвиду украшений, описываемых в разделе об апподжиатуре, относится так называемая двойная апподжиатура (*la double petite note*), которая записывается аналогичным способом (с помощью мелкой ноты) и образуется путем «добавления перед апподжиатурой еще одной апподжиатуры» [там же] (Пример 1).

Пример 1

Запись и расшифровка исполнения двойной апподжиатуры [3, р. 60]

С двойной апподжиатурой



Исполнение



Здесь же рассматривается украшение, которое, согласно классификации Б. Менгоцци, «в некоторой степени происходит от истинной апподжиатуры» [3, р. 62]. Расшифровка такого вида украшения, напоминающего шлейфер³, указывает, что для него может быть характерна как антиципация, так и сустракция, но Б. Менгоцци никак этого не комментирует (Пример 2).

Пример 2

Образец двойной апподжиатуры [3, р. 61]



Кроме того, к числу разновидностей этого же типа украшения «Метод пения...» относит и группы из более чем двух мелких нот, которые помогают «отобразить иные украшения в пении» (Пример 3).

Пример 3

Запись украшений мелкими нотами и их расшифровка [3, р. 62]



Судя по всему, объединение указанных фигур в один подвид связано с общими техническими принципами их исполнения: 1) все мелкие ноты артикулируются одинаково; 2) они соединяются друг с другом и с основной нотой посредством гладкого скольжения; 3) главный акцент приходится на основную ноту, а не на мелкую.

³ В своем трактате «Великая Болонская школа Бернакки» («Das System der großen Gesangsschule des Bernacchi von Bologna», 1835) Г. Ф. Манштейн, во многом заимствовавший структуру своей работы из «Метода пения...» Парижской консерватории, выделил данный тип украшения в отдельную главу – «О шлейфере» («Vom Schleifer»), – которая располагается за главой об апподжиатуре [9, S. 49].

В этом же разделе упомянуто портаменто (которое, тем не менее, анализируется отдельно в другой главе) поскольку оно, хотя и не является апподжиатурой, в равной степени обозначается мелкой нотой.

Единым правилом для всех перечисленных украшений является то, что таковые нельзя использовать на первой ноте фразы или же ноте, следующей после паузы.

В толковании *трели* «Метод пения...» очень четко следует идеям П. Ф. Този и Дж. Манчини, в трудах которых трели также посвящена отдельная глава. Столь значительное внимание, уделяемое данному украшению, связано с тем, что, согласно Болонской школе, трель является «главным украшением в пении», а тот, кто обладает трелью «не в совершенном виде, никогда не будет великим певцом» [2, р. 127].

Подобно П. Ф. Този и Дж. Манчини, рекомендовавшим начинать освоение трели на ранних этапах обучения, Б. Менгоцци также предписывает следовать методу «старых итальянских мастеров пения», приступая к работе над исполнением трели «в первую очередь» [3, р. 63]. При этом он указывает, что трели «...сложнее всего обучить, ибо нет какого-либо четкого правила, согласно которому можно было бы определить работу органов гортани при исполнении этого украшения» [там же], в связи с чем довольно уклончиво рекомендуется «направить природу при работе этих органов в правильное русло» [там же].

Основной принцип исполнения трели описан следующим образом: «Трель состоит из форшлага (мелкой ноты), помещенного сверху над нотой, которую нужно украсить трелью и попеременно артикулировать с этой мелкой нотой» [3, р. 63] (следуя правилам, указанным при освещении апподжиатуры). Практиковать трель рекомендуется на одной (наиболее удобной) ступени. Освоение же трели заключается в том, чтобы выполнять ее «...сначала очень медленно, при этом язык, губы и подбородок должны быть неподвижны, и так, чтобы звук во время трели усиливался или уменьшался, как при исполнении *mesa di voce*; темп можно увеличивать лишь постепенно, чтобы техника ученика успевала закрепляться» [3, р. 64]. Данный подход должен был обеспечить «верность интонации и четкость колебательного движения обоих звуков трели» [там же], в противном случае ученик рисковал или уподобить трель «блеянию» на одной ноте, или исполнять трель в интервале терции.

Б. Менгоцци отмечает, что самой красивой получается трель, когда она «образована в глотке», а наиболее распространенной ошибкой

здесь является формирование трели посредством «толчка в груди» [3, р. 64]. Маэстро указывает, что трель не должна быть ни слишком быстрой, ни слишком медленной: оба звука, которые образуют трель, должны быть «как будто одновременно связаны друг с другом и при этом отделены друг от друга» [там же]. По сути, рулады и трели должны выполняться одним приемом, вследствие чего Б. Менгоцци даже называет руладу «развернутой трелью» [там же].

Несмотря на все сложности в освоении техники трели, умение ее исполнять считалось необходимым, так как, согласно Болонской школе пения, трель является обязательной частью заключительных каденций, без которой, по мнению Дж. Манчини, упомянутые каденции выглядят «неполными и неудовлетворительными» (здесь Дж. Манчини полемизирует с композитором В. Манфредини, который не отводил трели настолько важной роли) [2, р. 139]. Для использования в заключительных каденциях Б. Менгоцци, вслед за П. Ф. Този и Дж. Манчини, рекомендует длинную полнообъемную трель, а на внутренних ферматах – подобную же трель, чуть более короткую по сравнению с названными каденциями. При этом трель и предшествующая ей выдержанная нота должны исполняться на одном дыхании.

Образцы трелей, которые приводит Б. Менгоцци в качестве иллюстративных дополнений к заключительным каденциям, весьма любопытны. В этом контексте перед трелью всегда стоит выдержанная длинная нота (половинная или целая) на фермате, которая снабжена ремаркой *mesa di voce*, что также встречается у Дж. Манчини [2, р. 135] (Пример 4).

Пример 4

Пример записи и исполнения трели [3, р. 64]



Современные исследователи отмечают, что в связи с исполнением трели определенного композитора или эпохи, как правило, возникают два вопроса: 1) с какого звука – главного или вспомогательного – она должна начинаться; 2) должна ли она быть приготовленной, т. е., согласно комментарию Ф. Ньюмена, начинаться с нисходящей апподжиатуры из затакта [10, р. 346, 379].

Однако «Метод пения...» Парижской консерватории, как и другие трактаты того времени, не дает каких-либо теоретических разъяснений по обозначенным вопросам. В Примере 4 нижние

(т. е. основные) ноты изначально выписаны как ноты с точками, благодаря этому ритмически совпадающие с сильными долями. В последующей трели для серединной каденции с теми же долями, наоборот, совпадают верхние ноты (Пример 5). В других образцах, представленных в трактате, сильные доли внекаденционных трелей приходится иногда на верхнюю ноту, иногда – на нижнюю. Отсутствие точной закрепленности начального тона украшения свидетельствует о распространенной во времена создания трактата свободной интерпретации трели, что позволяло избежать ее унифицированного исполнения.

Пример 5
Пример записи и исполнения трели на серединной фермате [3, р. 65]



Характеризуя различные варианты трели, Б. Менгоцци, вслед за П. Ф. Този и Дж. Манчини, анализирует мордент, который является «не чем иным, как укороченной трелью» [3, р. 67]. Основной нотой при этом считается нижний тон (Пример 6).

Пример 6
Запись и исполнение мордента [3, р. 67]



Под общим названием *gruppetto* (итал. *gruppetto*, фр. *petit groupe*) «Метод пения...» Парижской консерватории описывает два разных варианта украшения, отмечая, что во Франции один из них называется *mordant*, второй – *brisé*, хотя оба, согласно Б. Менгоцци, по своей сути являются одним украшением.

В исследовании Ф. Ньюмена, посвященном барочной орнаментике, говорится, что «стандартное группетто – то, в котором три ноты украшения начинаются с соседнего звука над основной нотой и поступенно переходят к нижней» [10, р. 465]; такое группетто может «либо предшествовать основной ноте (первый тип), либо находиться внутри нее (второй тип)» [там же]. Данное описание соответствует принципу, которому следует Б. Менгоцци, объединяющий

два французских украшения в одно. Первый тип в «Метод пения...» Парижской консерватории записывается как апподжиатура (с помощью одной мелкой ноты), второй – посредством стандартного значка группетто.

Важнейшее отличие данного украшения от других, описываемых в разделе об апподжиатуре, состоит в том, что основной звук, следующий за таким группетто, при соотношении с восходящим звукорядом оказывается на полтона или тон ниже верхнего звука группетто (и, соответственно, на полтона выше, если группетто было нисходящим), благодаря чему возникает характерный для данного украшения «поворот» звукоряда⁴.

Первая нота восходящего группетто или последняя нота нисходящего обязательно должна образовать с основной нотой интервал в полтона; следовательно, само группетто не может выходить за пределы малой или уменьшенной терции (Пример 7). Б. Менгоцци указывает, что группетто «соразмеряется не с длительностью ноты, к которой оно относится, а с окончанием такта, предшествующего этой ноте» [3, р. 68]. Исходя из этого, определяется антиципированный характер данного украшения, однако в примерах упомянутое группетто иллюстрируется тремя мелкими нотами, выписанными в одном такте с основной нотой. При этом атака и длительность первой ноты группетто должны быть более сильными, чем у остальных, а само украшение артикулируется «легко» [3, р. 69].

Пример 7
Запись и исполнение первого типа группетто [3, р. 68]



Второй тип – группетто, расположенное внутри ноты, – фиксируется в «Метод пения...» с помощью значка, стандартного для данного украшения. Фигура соответствует половине длительности следующей за ней ноты; три звука группетто, очевидно, ритмически предполагают триоль, хотя в примерах она не выписана (Пример 8).

Пример 8

⁴ Это нашло отражение в англоязычном наименовании данного украшения – *turn* (букв. «поворот»).

Запись и исполнение второго типа группетто
[3, р. 69]



Важное замечание, адресованное обоим вышеописанным типам, гласит, что группетто должно следовать темпу музыкального произведения и характеру музыкальной фразы [3, р. 69].

Что же касается дальнейшей отработки апподжиатур, трелей и группетто, то ученик осуществляет ее, как правило, в комплексе с другими элементами. Все рассматриваемые украшения обязательно встречаются не только в многочисленных упражнениях, содержащихся в различных разделах трактата, но и, разумеется, в сольфеджио и вокализах, представленных во второй его части. Именно поэтому в «Метод...» отмечается важность практического освоения украшений на ранних этапах обучения: начинать рекомендуется с обязательного использования апподжиатур в исполняемых произведениях, постепенно добавляя более сложные украшения по мере их усвоения.

В связи с исторической практикой применения трактата необходимо отметить, что на протяжении первой половины XIX века данный труд оставался единственным официально признанным методом преподавания пения в Парижской консерватории – методом, которому следовали все вокальные педагоги этого учебного заведения, включая, в частности, итальянцев Джироламо Крешентини, Феличе Пеллегрини, Марко Бордоньи [11]. Впрочем, и во второй половине столетия профессора Парижской консерватории подчеркивали «поразительную актуальность» многих принципов, изложенных в трактате [12].

Кроме того, надлежит учитывать, что в вопросах орнаментики, как справедливо указывает К. РубинOFF, на «Метод пения...» ссылаются практически все «Методы...» Парижской консер-

ватории для отдельных инструментов [13, р. 508]. Упомянутые «Методы...» заимствуют название, текст и нотные примеры главы «Об украшениях в пении», распространяя, таким образом, итальянскую певческую традицию в орнаментике на инструментальное исполнительство. Не будет лишним напомнить, что, в частности, «Метод скрипки» Парижской консерватории был опубликован на русском языке в 1868 году под названием «Скрипичный самоучитель, или Полная теоретическая и практическая школа для скрипки, составленная Роде, Байо и Крейцером». Данный труд, естественно, также содержит вышеперечисленные украшения, характеризующиеся в той же последовательности, однако со значительными сокращениями (см. переиздание 2018 года) [14]. Все это свидетельствует о возможном влиянии «Метода пения...» Парижской консерватории на музыкально-исполнительскую культуру Европы в течение как XIX века, так и более позднего времени.

Несмотря на то, что «Метод пения...» Парижской консерватории, опиравшемуся на эмпирический подход к обучению певцов (характерный для итальянской школы XVIII века), при описании украшений недостает, с современной точки зрения, теоретической основательности и систематической упорядоченности, раздел «Об украшениях в пении» содержит ценную информацию об орнаментике в вокальной музыке соответствующей эпохи.

В заключение отметим, что учение об орнаментике является значимым аспектом теоретического и практического исследования итальянской вокальной школы XVIII века. В этой связи более подробный анализ трактата «Метод пения...» Парижской консерватории в целом и содержащихся в нем сведений по поводу орнаментики в частности представляется необходимым для более обстоятельного и углубленного осмысления изучаемой темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Tosi P. F.* Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: L. dalla Volpe, 1723. 119 p.

2. *Mancini G.* Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. Boston: Gorham Press, 1912. 191 p.

3. *Méthode de Chant du Conservatoire de Musique à Paris*: in 3 p. Leipzig: Breitkopf & Härtel, appr. 1803. P. 1. 98 p.

4. *Хрулева И. А.* Бернардо Менгоцци и «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 76–80.

5. *Camata F.* Canto e cantanti nelle pagine della “Gazzetta Privilegiata di Venezia” (1816–1847): Tesi di Laurea. Venezia: Università Ca’Foscari Venezia, 2013. 137 p.

6. *Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной методологии: в 3 ч. СПб.: Лань – Планета музыки, 2019. Ч. 1. 468 с.

7. *Potter J.* A History of Singing. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 358 p.

8. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 320 с.

9. *Mannstein H. F.* Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Dresden–Leipzig: Chez Arnold, 1845. 88 S.

10. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey: Princeton University Press, 1978. 630 p.

11. *Асташев Д. А.* Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 77–84.

12. *Méreaux A.* Grande École de Chant du Conservatoire // Le Ménestrel. 1867. No. 41. Pp. 321–322.

13. *Rubinoff K. R.* Toward a Revolutionary Model of Music Pedagogy: The Paris Conservatoire, Hugot and Wunderlich’s *Méthode de flûte*, and the Disciplining of the Musician // The Journal of Musicology (Oakland). 2017. Vol. 34. Issue 4. Pp. 473–514.

14. Скрипичный самоучитель, или Полная теоретическая и практическая школа для скрипки, составленная Роде, Байо и Крейцером. СПб.: Лань – Планета музыки, 2018. 88 с.

REFERENCES

1. *Tosi P. F.* Opinioni de’ cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: L. dalla Volpe, 1723. 119 p.

2. *Mancini G.* Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. Boston: Gorham Press, 1912. 191 p.

3. *Méthode de Chant du Conservatoire de Musique a Paris*: in 3 p. Leipzig: Breitkopf & Härtel, appr. 1803. P. 1. 98 p.

4. *Khruleva I.* Bernardo Mengozzi i «Metod peniya...» Parizhskoy konservatorii [Bernardo Mengozzi and “The Singing Method...” of Paris Conservatoire]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal’nyi al’manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. Pp. 76–80.

5. *Camata F.* Canto e cantanti nelle pagine della “Gazzetta Privilegiata di Venezia” (1816–1847): Tesi di Laurea. Venezia: Università Ca’Foscari Venezia, 2013. 137 p.

6. *Bagadurov V.* Ocherki po istorii vokal’noy metodologii [Essays on the History of Vocal Methodology]: in 3 vol. St. Petersburg: Lan’ – Planeta muzyki, 2019. Vol. 1. 468 p.

7. *Potter J.* A History of Singing. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 358 p.

8. *Beyschlag A.* Ornamentika v muzyke [Ornamentation in Music]. Moscow: Muzyka, 1978. 320 p.

9. *Mannstein H. F.* Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Dresden–Leipzig: Chez Arnold, 1845. 88 p.

10. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey: Princeton University Press, 1978. 630 p.

11. *Astashev D.* Vokalizy M. Bordon’i v sisteme tsennostey kontseptsii bel’kanto [Vocalises by M. Bordogni in the Value System of Bel canto]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal’nyi al’manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 77–84.

12. *Méreaux A.* Grande École de Chant du Conservatoire. In: Le Ménestrel. 1867. No. 41. Pp. 321–322.

13. *Rubinoff K. R.* Toward a Revolutionary Model of Music Pedagogy: The Paris Conservatoire, Hugot and Wunderlich’s *Méthode de flûte*, and the Disciplining of the Musician. In: The Journal of Musicology (Oakland). 2017. Vol. 34. Issue 4. Pp. 473–514.

14. Скрипичный самоучитель, или Полная теоретическая и практическая школа для скрипки, составленная Роде, Байо и Крейцером [Violin Instructor, or Complete Theoretical and Practical Method for Violin, compiled by Rode, Baillot and Kreutzer]. St. Petersburg: Lan’ – Planeta muzyki, 2018. 88 p.

Хрулева Ирина Александровна

аспирант кафедры сольного пения

Академия хорового искусства имени В. С. Попова

125565, Россия, Москва

irahru@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-1571-0649

Irina A. Khruleva

Postgraduate student at the Department of Solo Singing

V. Popov Academy of Choral Art

Russia, 107564, Moscow

irahru@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-1571-0649

