

Ю. Н. ПОЛИТАНСКАЯ*Академия хорового искусства им. В. С. Попова***УЧЕНИЕ ОБ ИСПОЛНЕНИИ ВОКАЛЬНЫХ УКРАШЕНИЙ В ТРАКТАТЕ
«ИСКУССТВО И ФИЗИОЛОГИЯ ПЕНИЯ» ЭНРИКО ДЕЛЛЕ СЕДИЕ**

В статье освещаются различные виды вокальных украшений, описываемые в трактате «Искусство и физиология пения» («*Arte e fisiologia del canto*», 1876) известного европейского певца и вокального педагога Парижской консерватории Энрико Делле Седие (1822–1907). Содержание понятия «украшение» анализируется исследователем сквозь призму педагогической практики XIX столетия, а также ряда известных методик, развивающих технику беглости. В трактате Делле Седие выделяются апподжиатура (*appoggiatura*), группетто (*gruppetto*), мордент (*mordente*), трель (*trillo*). Подготовительным этапом, предшествующим исполнению названных сложных вокально-технических украшений, является, по утверждению Делле Седие, изучение флейтовых звуков (*suoni flautati*) и пикеттированных звуков (*suoni picchettati*), а также исполнение гамм (*scale*), повторяющихся (*note ripetute*) и пунктирных нот (*note punteggiate*). Особого внимания заслуживает характеристика эффекта эхо (*eco*). По мнению автора статьи, использование данного приема, технически и эмоционально близкого к «расцвечиванию», связано с эстетикой романтизма и обусловлено экспрессивной выразительностью, поиском новых певческих оттенков и красок голоса. Ярким примером указанной связи является также использование приемов *crescendo* и *decrescendo* при формировании техники беглости. Изучение вокализации украшений, предложенной маэстро, позволяет говорить об индивидуальных приемах педагогической работы Делле Седие, который сопровождает каждый вид украшения комментариями, нотными примерами и отсылками к актуальным для той эпохи упражнениям М. Гарсиа (отца), Л. Чинти-Даморо, Дж. Алари. В фокусе исторически информированного исполнительства освещаемое пособие представляет не только научную, но практическую ценность.

Ключевые слова: вокальная педагогика XIX века, орнаментика, вокальная школа Парижской консерватории, Энрико Делле Седие, трактат «Искусство и физиология пения».

Для цитирования: Политанская Ю. Н. Учение об исполнении вокальных украшений в трактате «Искусство и физиология пения» Энрико Делле Седие // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 58-69.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_58

Yu. POLITANSKAYA*V. Popov Academy of Choral Art***THE DOCTRINE OF THE VOCAL ORNAMENTS PERFORMING
IN THE TREATISE “THE ART AND PHYSIOLOGY OF SINGING”
BY ENRICO DELLE SEDIE**

The article is devoted to the study of various types of vocal ornaments described in the treatise “The Art and Physiology of Singing” (“*Arte e fisiologia del canto*”, 1876) by the famous European singer and vocal teacher of the Paris Conservatory Enrico Delle Sedie (1822–1907). In the article, the concept of “ornamentation” is considered through the prism of the singing practice of teachers of the 19th century, whose methods develop the technique of vocal agility. The treatise by Delle Sedie highlights *appoggiatura*, *gruppetto*, *mordent* (*mordente*), *trill* (*trillo*). The preparatory stage for the performance of these complicated vocal and technical ornaments in singing is, according to Delle Sedie, the study of flute sounds (*suoni flautati*) and staccato sounds (*suoni picchettati*), as well as the performance of repeated (*note ripetute*) and dotted notes (*note punteggiate*), scales (*scale*). The characteristics of the echo effect (*eco*) deserves special attention. The author of the article believes that the use of this method, technically and emotionally close to “coloring”, is associated with the aesthetics of romanticism and is determined by emotional expressiveness and the search for new singing nuances and colors in the voice. The active use of *crescendo*

and decrescendo in the formation of vocal agility is also a vivid example of this. The analysis of the practice of vocal ornamentation, proposed by Delle Sedie, allows us to talk about the individual characteristics of the methods of his pedagogical work. The Maestro accompanies each type of ornaments with comments, musical examples and the references to the exercises of M. Garcia (father), L. Cinti-Damoreau, G. Alary that are relevant for his era. In the focus of historically informed performance, all of them represent not only academic, but practical value.

Keywords: vocal pedagogics of the 19th century, ornamentation, vocal school of Paris Conservatory, Enrico Delle Sedie, treatise “The Art and Physiology of Singing”.

For citation: Politanskaya Yu. The doctrine of the vocal ornaments performing in the treatise “The Art and Physiology of Singing” by Enrico Delle Sedie // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 1. Pp. 58-69.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_58



Украшение (итал. *abbellimento*), также созвучное часто встречающимся названиям *фиоритура* (итал. *fioritura* – цветение) или *колоратура* (итал. *coloratura*, от *coloro* – окрашивать, приукрашивать), в музыкальной терминологии, согласно современному толкованию итальянского словаря Treccani, обозначает «...вставку в мелодическую ткань (гораздо реже гармоническую) элементов... с декоративными функциями. Украшения, как правило, являются примерами так называемых “фиоритур”, используемых в авторской и народной музыке с древних времен <...> и присутствующих в григорианском пении. В эпоху Возрождения обычай применения украшений, кодифицированный с XIII века, находит особое применение благодаря практике использования диминуций (итал. *diminuzione* – измельчение), которые сначала применялись в вокальной музыке, а затем и в инструментальной. Исчерпывающее собрание украшений XVIII века предлагается в трактате “Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen” Карла Филиппа Эмануэля Баха <...>» [1].

Заметим, что приведенная обзорная характеристика не отражает в полной мере сложных исторических трансформаций в техниках «расцвечивания», которые в учебных практиках вокального и инструментального колорирования, как правило, отчетливо дифференцировались и могли не совпадать даже в пределах одной национальной школы. В данном контексте индивидуальные воззрения крупного представителя итальянского вокального искусства Энрико Делле Седие (1822–1907) на указанную проблему не просто отражают специфику педагогической работы маэстро, но и могут рассматриваться как своеобразная проекция поисков конкретной исторической эпохи, связанных с адаптацией итальянской техники вокализации к образовательным задачам Парижской консерватории того времени. Терминология Делле Седие, его авторская лексика, далекая от распространенных форм, расшифровки, характерные для описания собственного опыта работы над тем или

иным украшением, служат тому примером. Интересно, что современник маэстро, знаменитый вокальный педагог Франческо Ламперти (1813–1892) трактовал ситуацию с дидактическим осмыслением данной техники следующим образом: «Мне кажется, что условные знаки, принятые для различия степеней акустических оттенков, очень неясны и сбивчивы; я нахожу, что для большей точности исполнения следовало бы ввести отличительные знаки, которые соответствовали бы различным оттенкам украшений, чтобы исполнитель мог скоро и ясно понять мысль автора. Затем мне кажется, что композиторы должны были бы принять за правило не изменять произвольно, а употреблять принятые уже знаки для украшений, которые должны исполняться *picchettato*, с нажимом, *martellato*, *pizzicato*, тембром гармоническим и т. д. Таким образом, композитор услышит свое сочинение исполненным так, как он представлял себе его, и, кроме того, это послужит к более глубокому изучению изящного пения во всем блеске его славных преданий» [2, с. 35].

В цитируемом высказывании, с одной стороны, обозначено стремление к упорядочению существующей ситуации, с другой, – выявлены определенные разногласия, характерные для тогдашней педагогической практики.

Известно, что искусство вокальных фиоритур и украшений достигло своей вершины в начале XIX века – в произведениях Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Однако позднее в данной области наступил ощутимый «спад», вызванный исполнительскими злоупотреблениями, вплоть до искажения мелодии: «В некоторых случаях использование украшений приводило к отходу от композиторского замысла. По этой причине, начиная с Дж. Россини, оперные композиторы стали выписывать виртуозные фиоритуры арий прямо в партитуре» [1]. В поддержку такой тенденции известный вокальный педагог Луиджи Лаблаш (1794–1858) писал: «Употребление украшений, доведенное в последние 60 лет до злоупотребления, начинает в настоящее время

входить в более тесные пределы. Композиторы, кажется, намерены дать своим мыслям оборот, который по своей определенности наложил бы узду на манию к украшениям, овладевшую даже самыми посредственными певцами. Это стремление освободить мелодику от пустых украшений очень похвально» [3, с. 141].

В силу того, что украшения в самых различных сочетаниях широко использовались в исполнительской практике, вокальная педагогика в течение XVII–XIX веков стремилась найти эффективные методики их освоения. Одновременно возрастали требования к усовершенствованию виртуозности исполнителя. Начало XIX столетия привнесло много нововведений в вокальную дидактику. Именно в эту эпоху, в «период междоцарствия» между Д. Чимарозой и Дж. Россини, в Париже, как пишет Марко Бегелли, возникает новый жанр издательского продукта, посвященного пению – полный «метод» обучения пению, в котором к прогрессивным упражнениям присоединилась обширная теоретическая трактовка [4, р. 125].

Сравнительное изучение трактатов ведущих европейских педагогов того времени показывает, что проблеме исполнения фиоритур специально посвящались обширные разделы. В начале XIX века тема украшений была весьма обстоятельно освещена в коллективном труде «Метод пения...», выпущенном Парижской консерваторией (1803) во главе которого, стоял итальянский певец и педагог Бернардо Менгоцци. Как отмечает современный исследователь «Б. Менгоцци предлагает большое количество пояснений, дидактических материалов, нотных примеров, содержащих различные виды украшений и их расшифровки...» [5, с. 106]. Некоторые виды украшений и способы вокально-технической работы над ними рассматривались позднее в трактате Луиджи Лаблаша «Полная школа пения» (*Méthode complète de chant*, 1840). Особенно подробно указанная тема разрабатывалась в трактате М. Гарсия (сына) «Полный трактат об искусстве пения» (*Trattato completo dell'arte del canto*, 1847), где были представлены не только расшифровки различных видов украшений (фиоритура легкая и сложная, фиоритура с придыханием, отдельная трель, мажорная и минорная, диатоническая трель в прогрессии, трель мордент и др.), но и подробные рекомендации певцам относительно исполнения данных украшений. В дальнейшем к рассмотрению и дидактическому описанию украшений обратился известный оперный певец и педагог Парижской консерватории Энрико Делле Седие. В его трактате «Искусство и физиология пения» («*Arte e fisiologia del canto*», 1876) целенаправленному и последо-

вательному описанию авторских педагогических рекомендаций по освоению украшений отводились три обширных раздела (уроки 8, 9 и 10). Персонифицированные взгляды маэстро Седие представлены в отечественном музыковедении впервые. Они даны с отсылками к оригинальному тексту.

Бесспорно, успешное исполнение различного рода фиоритур зависит от подвижности голоса, поэтому маэстро Делле Седие, предваряя описание важнейших этапов работы над украшениями, замечает: «После того, как будет достигнута совершенная однородность в эмиссии звуков, целесообразно переходить к обучению беглости голоса. Это необходимо для того, чтобы голос стал гибким и послушным певцу... подходящим с точки зрения требований правильного исполнения» [6, р. 59].

В трактате Делле Седие, как правило, не излагаются теоретические сведения о различных видах фиоритур. По-видимому, автор «...убежден, что они уже известны ученикам» [6, р. 65], и ориентируется на соответствующие описания, приводимые в трактатах Б. Менгоцци и М. Гарсия (сына), предшественников Делле Седие в Парижской консерватории. Сохраняя преемственность с указанными пособиями, он стремится учитывать и собственный исполнительский и педагогический опыт, о чем свидетельствуют краткие, но весьма существенные указания. В частности, Делле Седие подчеркивает: «...исполняя апподжиатуры, группетто, морденты и вообще все музыкальные украшения, звук следует атаковать <...> энергично акцентируя первую долю, но без резкости» [Там же, р. 65]¹.

Изучение вокальных украшений, согласно мнению опытного педагога Делле Седие, должно осуществляться по принципу «от простого к сложному». Прежде чем осваивать мелкие фиоритуры, необходимо добиться правильной вокализации *suoni picchettati*², которые, по утверждению Делле Седие, заметно отличаются от привычных стаккатированных звуков. Как полагает автор трактата, *suoni picchettati* извлекаются «...с помощью легкого сокращения голосовых связок, благодаря чему перед звукоизвлечением выпускается немного воздуха; лишь только звук начнет вибрировать, следует немедленно приостановить выдох, чтобы подготовить следующий звук. При освоении этого упражнения необходимо соединять исходный звук с последующим, который и будет пикеттированным. Такое соединение достигается благодаря использованию *decrescendo*»³ [6, р. 59] (Пример 1).

Данный пример ясно показывает, что в тт. 1, 3 и 4 сильные и относительно сильные доли (первая и третья) являются акцентированными,

а на второй и четвертой долях расположены пикеттированные звуки, облегчаемые посредством *decrescendo*.

В рекомендациях Делле Седие к приведенному выше упражнению говорится: «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 голосовая щель открывалась под давлением сжатой струи воздуха, а голосовые связки порождали пикеттированный звук точно так же, как губы работают при произнесении слога “па”» [6, р. 61] (Пример 2)⁴.

Делле Седие рекомендует отрабатывать указанный прием, используя один из вокализов Дж. Алари⁵, публикуемых в приложении к трактату (Пример 3).

Сходные рекомендации Делле Седие дает к исполнению так называемых *suoni flautati* (флейтовых звуков). Отличие заключается в следующем: «...вместо того, чтобы обрывать их, нужно продлевать звучание путем мгновенного перехода к резонированию в верхней октаве»⁶ [6, р. 62]. Уточнения и дополнения, относящиеся к технике работы над флейтовыми звуками, содержатся в более позднем трактате Делле Седие «Эстетика пения и мелодраматического искусства» («*Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*», 1885): «Флейтовые звуки извлекаются таким же способом, как и пикеттированные звуки, однако немного пропеваются, с тем чтобы далее выполнить мгновенное *decrescendo*»⁷ [8, р. 17] (Пример 4).

Период профессиональной деятельности маэстро Делле Седие совпал с формированием вокальной эстетики позднеромантической эпохи. Учитывая возросшую потребность в эмоционально выразительном пении, характерную для композиторов второй половины XIX века, Делле Седие как приверженец исторических принципов *bel canto* полагал необходимым адаптировать данные принципы к требованиям своего времени. Постепенное обновление дидактических подходов, сочетаемое с развитием исполнительских традиций, явилось своеобразным профессиональным *credo* в педагогике Делле Седие.

Необходимость освоения новых выразительных эффектов, по-видимому, способствовала появлению в рассматриваемом трактате специального раздела, посвященного приему эхо (*eco*) в пении. При этом указанный прием соотносился автором с практикой исполнения украшений, что мотивировалось «...принадлежностью эхо к сфере использования *crescendo* и *decrescendo*» [9, р. 150]⁸, которые, в свою очередь, неоднократно

упоминались при аналитическом освещении пикеттированных и флейтовых звуков.

Анализ вокальных трудов первой половины XIX века не дает оснований говорить об использовании приема эхо в практике того времени. Первое описание данного приема можно найти в трактате М. Гарсия (сына), в главе, посвященной исполнению фиоритур *picchettati* (легкое стаккато). Под названными украшениями понимаются «звуки, которые исполняются отдельно с помощью горловой атаки (у автора дословно написано – “ударов голосовой щели”) так, чтобы при этом каждый из них был четко отделен от другого. Если же вместо того, чтобы атаковать их ударом голосовой щели и сразу же бросить, тут же дополнить их небольшой каденцией, которая продлила бы их звучание, тогда они именуется звуками *флейты* или *эхо*» [7, стр. 59].

Изучение приема эхо по трактату Делле Седие позволяет констатировать следующее. Маэстро различает два вида эхо – «...то, которое возникает мгновенно, и то, которое появляется после более или менее длительного перерыва. В первом случае эхо достигается непосредственно с помощью приема *decrescendo* на последней ноте *музыкальной фразы*, смешивая это *decrescendo* с первой нотой эха и переводя голос с низкого на высокий. Во втором случае необходимо, чтобы последняя нота темы до конца сохраняла естественную силу звучания; после паузы эхо будет воспроизводиться с помощью звуков темных и насыщенных»⁹ [6, р. 64].

Здесь же даны рекомендации, сопровождающие обучение данному приему: «Чтобы получить эффект эхо, необходимо придать голосу темный, почти приглушенный тембр, слегка задерживая дыхание и расширяя одновременно горло. Атака звука производится с открытой гласной, эхо – с закрытой гласной»¹⁰ [Там же] (Пример 5).

Урок 9 трактата «Искусство и физиология пения» посвящен изучению *гамм и повторяющихся нот*. Работая над последними, «...необходимо использовать октавный резонанс; при этом вторая нота (дуоли. – Ю. П.) отличается меньшей силой, что компенсируется легким ударом голосовой щели так же, как и при исполнении пунктирных нот»¹¹ [6, р. 71].

В трактате «Эстетика пения и мелодраматического искусства» указанное положение дополнено более обстоятельными комментариями: «На повторяющихся звуках голосовая щель приходит в состояние вибрации так же, как в случае с пикеттированными и флейтовыми звуками, но эффект будет другим, поскольку в группе из двух нот *decrescendo* используется только на первой ноте, сила акцента которой почти полностью

затмевает вторую; <...> в результате последующая группа нот получает импульс более ощутимый по сравнению с начальной группой»¹² [8, р. 17] (Пример 6).

В процессе подготовки к изучению гамм рекомендуется так же подчеркивать первую из двух нот в дуолях (Пример 7).

Далее аналогичным образом подчеркивается первая нота в триолях (Пример 8).

Наконец, так же осваиваются квартольи (Пример 9).

Приведенные упражнения, по мнению Делле Седие, «...должны исполняться учеником вполголоса, сохраняя на протяжении всей гаммы одинаковый тембр, используя промежуточные гласные; только это позволит голосу раскрыться во всем его естественном диапазоне, звучать уверенно, вне зависимости от каких-либо изменений. Эти занятия более, чем иные, требуют хорошо регулируемого дыхания. Для того, чтобы избежать замедлений при исполнении восходящей гаммы, первая нота каждого такта должна выделяться легким ударом голосовой щели. Напротив, нисходящую гамму, исполнение которой всегда имеет тенденцию к ускорению, нужно сдерживать за счет дыхания, неизменно поддерживая заданный уровень давления воздуха <...> Для этого первую ноту каждого такта следует акцентировать. Упражнение вначале исполняется медленно, чтобы приучить голос к чередованию акцентов. Эти акценты исполняются в обратном порядке, с выделением первой, затем второй, далее третьей и, наконец, четвертой ноты каждого такта»¹³ [6, р. 71].

В техническом плане трель – одно из наиболее сложных украшений в пении. Недаром указанному приему уделяется пристальное внимание практически во всех известных вокальных трактатах XIX века. Достаточно напомнить, что Ф. Ламперти посвятил этому виду украшений специальную работу «Наблюдения и советы по исполнению трели» (1878).

Впрочем, в авторских методиках обучении трели существуют и некоторые разногласия. В трактате М. Гарсиа (сына) подчеркивается: «Очень распространено поверье о том, что трель – это природный дар и что голос, который не владеет им априори, должен сразу же отказаться от всяких попыток его развить. На самом деле это грубое заблуждение» [7, с. 138]. Как утверждает Л. Лаблаш, «исполнение трели вообще очень трудно; у некоторых лиц, впрочем, бывает такая способность, что они делают трель совершенно свободно. В этом случае мы советуем только заботиться об интонации, потому что они легко могут производить или один звук, или два слишком близких звука, что

и будет похоже на бляение; или могут производить два звука на расстоянии увеличенной секунды; последнее также невыносимо для тонкого слуха. Мы даем тот же совет и ученикам, не обладающим этой способностью, и прибавим к их утешению, что если им трель дается с большим трудом, но зато они могут больше ручаться за ее правильность» [3, с. 75]. Противоположной точки зрения придерживается Ф. Ламперти: «Настоящая трель есть дар природы, меня ничто не убедит в противном, даже веские мнения Гарсиа и Дюпре, которые утверждают, что Паста приобрела трель долгим упражнением...» [2, с. 33].

Едины все авторы цитируемых трудов в одном: освоение трели необходимо начинать как можно раньше. «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”» [5, с. 108].

Приведем и высказывание маэстро Делле Седие об освоении трели (которой посвящен урок 10 рассматриваемого трактата): «Трель – украшение, наиболее используемое в пении, особенно женскими голосами. Мы рекомендуем ученику практиковаться в ее исполнении с самого начала обучения, так как трелью очень сложно овладеть, если только природа не наделила ученика особой способностью к ее исполнению» [6, р. 71]¹⁴.

Чтобы добиться успеха в освоении трели, маэстро советует «...начинать с упражнения на повторяющихся нотах (в отличие от Б. Менгоцци, который обучение трели ведет через форшлаги. – Ю. П.). Эти пикеттированные звуки – промежуточные между пунктирными нотами и флейтовыми; они более сдержаны, чем первые, и короче, нежели вторые. Для этой цели всегда используется гласная *a*, позволяющая сохранить ровность тембра и звучность. Упражнение должно исполняться ритмично, первую ноту каждого такта следует подчеркивать, выдерживая единый уровень давления воздуха»¹⁵ [6, р. 71] (Пример 10).

«После того, как горло привыкло к исполнению повторяющихся нот, нужно переходить к следующему упражнению – пунктирным нотам, которые должны исполняться на всех тонах хроматического звукоряда»¹⁶ [6, р. 72] (Пример 11).

Закреплять вырабатываемые навыки исполнения трели Делле Седие рекомендует с помощью упражнений М. Гарсиа (отца), Л. Чинти-Даморо и вокализов Дж. Алари. Приведем фрагмент соответствующего вокализа Дж. Алари из приложения к освещаемому трактату (Пример 12).

Аналитическое рассмотрение трактата Э. Делле Седие позволяет современным специалистам осветить малоизученные этапы развития европейской вокальной методики (в частности, практической работы над беглостью в пении). Опубликованные труды маэстро существенно дополняют общую картину эволюции педагогической мысли XIX века, чему способствует индивидуальный подход Делле Седие к освоению орнаментики. Благодаря этому наглядно подтверждается правильность рассуждений о том, что «базовые принципы, на которых основано подобное искусство, не меняются; но постоянно меняющиеся условия обуславливают новое применение этих принципов» [10, с. 109].

Сегодня, как утверждает современный исследователь, «ни один из прославленных методов пения, описанных в XIX веке, не позволяет нам достоверно установить, как пели в то время, как управляли эмиссией голоса, как трактовались проблемы вокальной стилистики, да и многое другое, что нам было бы интересно узнать при отсутствии (весьма печальном!) аудиозаписей» [4, р. 131]. Однако нет сомнения в том, что с учетом возрастающего сегодня интереса к «исторически ориентированному» исполнительству освоение трудов Э. Делле Седие может актуализировать соответствующие знания певца и содействовать целенаправленному овладению арсеналом, необходимым для стилистически правильной интерпретации вокальных сочинений позднеромантической эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Per l'appoggiatura, il gruppetto, il mordente, ed in generale per tutte le fioriture musicali si attaccherà il suono come abbiamo indicato, conducendolo nel modo accennato nelle precedenti lezioni, ed accentuando la prima nota del tempo con vigore, ma senza asprezza».

² Термин «звуки *picchettati*» встречается также в «Полном трактате об искусстве пения» М. Гарсиа (сына) [7, с. 59].

³ «I suoni picchettati si potranno ottenere a mezzo di una lieve contrazione delle labbra della glottide, che lascerà uscire un po' d'aria prima della emissione della nota; avvertendo che appena questa avrà vibrato, si dovrà immediatamente sospendere l'espiazione onde predisporre il suono successivo. Per facilitare questo esercizio sarà d'uopo lagare il primo suono col secondo, che sarà il picchettato. Tale legatura si otterà usando il decrescendo».

⁴ «Se si vorranno picchettare parecchi suoni successivi, sarà necessario attaccare ciascuno di essi colla sillaba ha secca, giovandosi all'uopo di una improvvisa ed istantanea pressione d'aria; ben intenso che questa pressione non sia causa di scosse nè al petto nè alla laringe, vale a dire che le corde vocali mettono in movimento il suono picchettato per mezzo d'una esplosione dell'aria compressa contro la glottide nello stesso modo che le labra agiscono per pronunciare la sillaba pa».

⁵ Дж. Алари (Мантуя, 1814 – Париж, 1891) – выпускник Миланской консерватории. В 1838 году переехал в Париж. Среди его сочинений – музыкально-театральные («Розмунда», 1840; «Три ночи», 1851; «Человеческий голос», 1861, и др.), симфонические и камерно-инструментальные опусы, арии и романсы. Автор сборника вокализов, изданного в Париже.

⁶ «Nella stessa maniera si attaccheranno i suoni flautati; senonchè in luogo d'abbandonarsi si prolungheranno con una risonanza immediata all'ottava superiore».

⁷ «I suoni flautati si eseguono nello stesso modo dei suoni picchettati, prolungandone però un poco la continuità ed effettuando un decrescendo immediato...».

⁸ «...Arte e fisiologia del canto racchiude un modello per lo studio degli effetti d'Eco, e siccome esso si tiene nel cerchio del crescendo e del decrescendo, lo raccomandiamo qui all'attenzione dell'alunno».

⁹ «Vi sono due sorta di eco: quello cioè che si produce immediatamente e quello prodotto dopo un intervallo più o meno lungo. Nel primo caso, si otterrà l'eco col mezzo di un decrescendo immediato sull'ultima nota del soggetto, confondendo questo decrescendo colla prima nota dell'eco e portando la voce dal grave all'acuto. – Nel secondo, fa d'uopo che l'ultima nota del *soggetto* venga lasciata in tutta la sua forza naturale; quindi, dopo un silenzio, si riprodurrà l'eco per mezzo di suoni cupi e pieni».

¹⁰ «Per ottenere l'effetto dell'eco è necessario dare alla voce un timbro cupo e quasi velato, trattenendo leggermente la respirazione ed allargando contemporaneamente la gola. L'attacco del suono si farà colla vocale aperta e l'eco colla vocale chiusa».

¹¹ «Per le note ripetute è d'uopo servirsi ancora della risonanza d'ottava; con tal mezzo verrà, per vero, sottratta un po' di forza alla seconda nota, ma vi si supplirà con un lieve colpo della glottide, come già si insegnò per le note punteggiate».

¹² «Pei suoni *ripetuti*, la glottide vibra in egual modo che per i suoni *picchettati e flautati*, ma l'effetto prodotto non è lo stesso, perchè trovandosi ordinariamente le note a gruppi di due, il decrescendo ha luogo soltanto sulla prima nota, la cui forza d'accento annulla quasi interamente quello della seconda; cadendo dunque l'accento più forte sulla prima, ne risulta che il secondo unisono riceverà un impulso più vigoroso di quello dato al primo».

¹³ «Questi esercizi dovranno essere eseguiti dall'allievo a mezza voce, conservando per tutta la scala il medesimo timbro, mediante l'uso delle vocali intermedie; e solo potrà lasciare che la voce si spieghi in tutta la sua naturale espansione, allorchè ne sarà tanto sicuro da non temere qualsisia alterazione. Questo studio esige, più che ogni altro, una respirazione ben regolata».

Per evitare qualunque rallentamento nella scala ascendente, si accentuerà la prima nota di ciascun tempo con un leggero colpo di glottide. La scala discendente, invece, il cui movimento tende sempre ad accelerare, verrà sostenuta mantenendo alla respirazione una costante intensità di pressione; e per evitare che l'aria sfugga fra un suono e l'altro, si accentuerà la prima nota di ciascun tempo. L'esercizio s'incomincerà lentamente, e per abituare la voce a tutti gli accenti, questi s'invertiranno, accentuando anzitutto la prima, poi la seconda, indi la terza ed infine la quarta nota di ogni tempo.

¹⁴ «Il Trillo è nel canto l'ornamento più usitato, specialmente dalle voci femminile. Noi raccomandiamo all' allievo di esercitarsi fin dal principio de' suoi studi, essendo assai difficile l'acquistarlo, a meno che la natura non abbia dotato lo studioso di una singolare disposizione all'uopo».

¹⁵ «Per riuscirvi è bene cominciare con un esercizio di note ripetute. Questi suoni picchettati stanno di mezzo fra le note punteggiate e le flautate; son più tenuti delle prime e meno delle seconde. Si adopererà, sempre a questo fine, la sillaba *ha*, conservando l'uguaglianza nel timbro e nella sonorità.

Il movimento sarà esattamente cadenzato, la prima nota di ciascun tempo accentuata, e la pressione d'aria di una perfetta regolarità».

¹⁶ «Dopo aver abituato la gola all'esercizio delle note ripetute, si procederà al seguente a mezzo di note punteggiate, che verranno eseguite in tutti i toni per progressione cromatica».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Andante maestoso

№ 35



Allegro moderato

№ 36

ha - ha - ha - ha - ha

This musical score is for a piece titled 'Allegro moderato', numbered 36. It consists of two systems. The first system includes a vocal line with the lyrics 'ha - ha - ha - ha - ha' and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures and melodic lines in both hands.

SUONI PICCHETTATI

C

Largo

This musical score is for a piece titled 'SUONI PICCHETTATI', marked 'C' and 'Largo'. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures and melodic lines in both hands.

SUONI FLAUTATI

F
Andante mosso

Allegretto

№ 38

Пример 8



Пример 9



Пример 10

Lento

№ 42

Musical score for Example 10, Opus 42. It is in 2/4 time and marked **Lento**. The score consists of a piano accompaniment in the lower register and a melodic line in the upper register. The piano part features chords and single notes. The melodic line includes triplets and sextuplets of eighth notes.

Пример 11

Molto Lento

№ 43

Musical score for Example 11, Opus 43. It is in common time and marked **Molto Lento**. The score consists of a piano accompaniment in the lower register and a melodic line in the upper register. The piano part features chords and single notes. The melodic line includes octuplets of eighth notes.

DEL TRILLO

ЛИТЕРАТУРА

1. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A.: enciclopedia. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Abbellimento/> (дата обращения: 15.07.2022).
2. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям: Технические правила и советы ученикам и артистам. М.–Пг.: Музсектор Госиздата, 1923. 67 с.
3. Лаблаш Л. Полная школа пения: С приложением вокализов для сопрано или тенора: учеб. пособие. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2020. 184 с.
4. Beghelli M. I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento // *Analecta musicologica: Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. 2013. Bd. 50. Pp. 121–132.
5. Хрулева И. А. Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 104–112.
6. *Delle Sedie E. Arte e fisiologia del canto*. Milano: Tito di G. Ricordi, 1876. 279 p.
7. Гарсия М. (сын). Полный трактат об искусстве пения: учеб. пособие. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2015. 416 с.
8. *Delle Sedie E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. Livorno: A spese dell'Autore, 1885. Vol. 3. 139 p.
9. *Delle Sedie E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. Livorno: A spese dell'Autore, 1885. Vol. 2. 167 p.
10. Хаслам У. Стиль вокального исполнительства: учеб. пособие. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2018. 112 с.

REFERENCES

1. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. – enciclopedia. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Abbellimento/> (date of application: 15.07.2022).
2. Lamperti F. *Iskusstvo peniya po klasicheskim predaniyam: Tekhnicheskie pravila i sovetu uchenikam i artistam* [The art of singing according to classical legends: Technical rules and tips for students and artists]. Moscow–Petrograd: Muzykal'nyj sektor Gosizdata, 1923. 67 p.
3. Lablash L. *Polnaya shkola peniya: S prilozheniem vokalizov dlya soprano ili tenora* [Full singing school: With the application of vocalizations for soprano or tenor]: tutorial. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2020. 184 p.
4. Beghelli M. *I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento*. In: *Analecta musicologica: Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. 2013. Bd. 50. Pp. 121–132.
5. Khruleva I. *Praktika obucheniya ornamentike v traktate «Metod peniya...» Parizhskoy konservatorii* [The practice of teaching ornamentation in the treatise “The Method of singing...” of Paris Conservatory]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 1. Pp. 104–112.
6. *Delle Sedie E. Arte e fisiologia del canto*. Milano: T. di G. Ricordi, 1876. 279 p.
7. *Garsia M. (syn). Polnyj traktat ob iskusstve peniya* [The complete treatise on the art of singing]: tutorial. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2015. 416 p.

8. *Delle Sedie E.* Estetica del canto e dell' arte melodrammatica. Livorno: A spese dell' Autore, 1885. Vol. 3. 139 p.
9. *Delle Sedie E.* Estetica del canto e dell' arte melodrammatica. Livorno: A spese dell' Autore, 1885. Vol. 2. 167 p.
10. *Haslam U.* Stil' vokal'nogo ispolnitel'stva [Vocal performance style]: tutorial. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2018. 112 p.

Политанская Юлия Николаевна

аспирант кафедры сольного пения
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125993, Москва
ulya_polit@mail.ru
ORCID: 0009-0004-3047-1214

Yulia N. Politanskaya

Postgraduate student at the Department of Solo Singing
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 125993, Moscow
ulya_polit@mail.ru
ORCID: 0009-0004-3047-1214