

**Н. И. ЕФИМОВА, Д. В. ЧЕБЛЫКОВ**

*Академия хорового искусства имени В. С. Попова*

**«ЗАПУТАННАЯ ТЕОРИЯ ФОРШЛАГА»,  
ИЛИ АППОДЖИАТУРЫ В ТРУДАХ ПЕДАГОГОВ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ  
ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ XIX ВЕКА**

Статья посвящена изучению апподжиатур в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории XIX века. Основное внимание авторов сосредоточено на работах преподавателей, в разное время работавших здесь: Б. Менгоцци, М. Бордоньи, Э. Делле Седие, М. Гарсиа-сына, а также некоторых выпускников, которые получили образование в этой консерватории у педагогов-итальянцев (Л. Чинти-Даморо, Г. Панофка, Ж. О. Андрад). Рассуждения относительно магистральных тенденций, связанных с толкованиями апподжиатур в трудах названных педагогов, опираются на выявление устойчивых теоретических и практических аспектов описания украшений, которые прямо или косвенно заимствовались у итальянцев. Особое внимание при изучении указанных вокальных трактатов уделено проблемам используемой терминологии и графики. Их специальный анализ не только свидетельствует о различных подходах к использованию апподжиатур, но и выявляет различия в записи украшений. Характеризуя видовое разнообразие апподжиатур, приведенных в трактатах педагогов Парижской консерватории, можно в равной степени говорить как о некой универсальной позиции данной школы, так и о совокупности авторских индивидуальных установок, которые каждый педагог транслировал по своему усмотрению. Предпринятый обзор позволяет утверждать, что апподжиатуры в работах педагогов вокальной школы Парижской консерватории представляют собой рудименты доромантической эпохи, которая стремилась «расцветить» мелодические линии, прочно опираясь на традиционные «формулы» барочно-классической эпохи. Отсутствие единой практики фиксации апподжиатур, а также опора на «вкус» и «опыт» педагогов оставляли возможность для индивидуальных трактовок применяемых украшений.

Ключевые слова: апподжиатура, форшлаг, аччаккатура, вокальная школа Парижской консерватории, певческие трактаты XIX века, вокализы, теория и практика орнаментики, терминология и графика.

*Для цитирования: Ефимова Н. И., Чеблыков Д. В. «Запутанная теория форшлага», или Апподжиатуры в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 89–98.*

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_02\_89

**N. EFIMOVA, D. CHEBLYKOV**

*V. Popov Academy of Choral Art*

**«THE COMPLICATED THEORY OF GRACE NOTES»,  
OR APPOGGIATURAS IN THE WORKS BY TEACHERS OF  
PARIS CONSERVATORY SINGING SCHOOL IN THE 19th CENTURY**

The article is devoted to the study of appoggiatura in the works of teachers of the singing school of Paris Conservatory in the 19th century. It is focuses on the works of the teachers, who worked there at different times: B. Mengozzi, M. Bordógni, E. Delle Sedie, M. García Sitches, as well as students, who studied singing with the Italian teachers. L. Cinti-Damoreau, H. Panofka and J. A. Andrade were among those students. Discussions in general direction of studying of appoggiatura standard developing trends in the works of the named teachers are related to the identification of sustainable theoretical and practical aspects of the description of appoggiaturas borrowed from the Italians directly or indirectly. Special attention is paid to their use in the treatises, terminology and graphics. Their special analysis represents not only the difference in tastes of their use, but also different graphics of the ornament. However, the studies of the teachers

from Paris Conservatory demonstrate a general view of the diversity of appoggiaturas given with varying degrees of detail in the works of teachers of Paris Conservatory one can speak equally about a certain universality of the position of this school and about the set of individual approaches that each teacher aired. The conducted research suggests that appoggiaturas in the works of singing teachers of Paris Conservatory are vestiges of an apparent pre-Romantic inspiration that sought to bloom the melodic lines, firmly based on traditional “formulas” of the Baroque-Classical era. Lack of common practice of fixing the appoggiatura, as well as reliance on “taste” and “experience” of teachers, were left a chance for individual solutions in the applications of the ornaments.

Keywords: appoggiatura, a grace note, acciaccatura, vocal school of Paris Conservatory, vocal treatises of the 19th century, vocalizes, theory and practice of ornamentation, terminology and graphics.

For citation: Efimova N., Cheblykov D. “The complicated theory of grace notes”, or Appoggiaturas in the works by teachers of Paris Conservatory singing school in the 19th century. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 2. Pp. 89–98.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_02\_89



История украшений (ит. *abbellimenti*) в пении традиционно восходит к средневековому опыту сакральной глорификации, который в эпоху свободной импровизационной практики сводился к дроблению протяженных звуков на мелкие с целью придания выразительности, изысканности и красочности основному мелодическому рисунку. В период формирования канонов диминуирования (XVI–XVII вв.) обнаружилось тяготение к фиксации устойчивых стереотипов орнаментики; в середине XVIII – начале XIX века они закрепились в виде теоретико-практических и методических руководств, призванных регламентировать и совершенствовать исполнительскую практику. Примерами здесь могут служить известные трактаты скрипача Джузеппе Тартини (1692–1770) – «Об украшениях в музыке...» (ок. 1752–1756) и «Правила для начинающих...» (1760); органиста Иоганна-Самуэля Петри (1738–1808) – «Руководство по практическому музицированию» (1767), «Наставление к игре на органе...» (1802), а также созданный в самом начале XIX века «Компендиум...» (1806) португальского монаха-бенедиктинца Домингуша де Сан Хосе Варелы (1762–1834). Украшениям в перечисленных трудах отводились специальные разделы. Неудивительно, что XIX век подхватил эту эстафету. Правда, реализация подобных устремлений проходила в условиях изменяющейся художественной практики, трансформации музыкальных вкусов, предполагающей точное воплощение «намерений композитора». Соответственно, практика «украшательства» все более опиралась на закрепленные письменно нормы. При этом указанные нормы (графика, эталоны расшифровки, виды украшений, их использование в произведениях различных характеров и темпов, условий метроритма) в национальных европейских традициях разных стран могли различаться. Следовательно, о существо-

вании универсальных, повсеместно закрепленных норм вряд ли допустимо говорить.

Впрочем, актуальным остается вопрос: насколько прежняя практика использования диминуций и «манер» сообразно воплощаемым «аффектам», способствовавшая гибкому применению различных приемов вокального и инструментального орнаментирования, могла приобрести в XIX веке теоретическую осмысленность и упорядоченность (по крайней мере, в трудах европейских вокальных педагогов)? Ответу на данный вопрос может содействовать специальное изучение истории апподжиатур/форшлагов.

В известном труде А. Бейшлага «Орнаментика в музыке» отмечается: «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» [1, с. 95]. Чтобы подтвердить или опровергнуть эту интригующую мысль, а также внести некоторую ясность в толкование данного орнамента вокальными педагогами XIX века, обратимся к трактатам данного времени. Фокус рассмотрения будет ограничен французскими певческими руководствами, которые были созданы в Парижской консерватории<sup>1</sup>. Ее «Метод пения» [2], принятый в 1803/1804 году, не только предложил европейским вокальным педагогам определенную технологию обучения, но и воспитал целую школу последователей, опиравшихся на эту технологию. Справедливости ради заметим, что в целом парижский «Метод...» ориентировался на итальянскую традицию *bel canto*. Включенная в контекст французского «Метода...», итальянская практика орнаментирования способствовала формированию определенных стереотипов – неких рудиментов *bel canto* – в условиях новой художественной реальности. Достаточно вспомнить, что яркими представителями шко-

лы Парижской консерватории оказались авторы вокальных методик, которые либо по своему происхождению были итальянцами, как Бернардо Менгоцци, глава комиссии по созданию единого «Метода пения» Парижской консерватории [3], Марко Бордоньи (1789–1856) и Энрико Делле Седие (1824–1907), либо получили образование в Парижской консерватории у профессоров-итальянцев. К этим педагогам можно отнести учеников Марко Бордоньи – Лауру Чинти-Даморо (1801–1863) и Генриха Панофку (1807–1887), а также Жана-Огюста Андрада (1793–1843), ученика Пьера-Жана Гара (1764–1823), обучавшегося у итальянцев и входившего в коллектив авторов «Метода» Парижской консерватории. Среди ее педагогов назовем также Мануэля Гарсиа-сына (1805–1906), преподававшего здесь с 1830 по 1848 годы; он вместе с отцом брал в Неаполе уроки у известного итальянского тенора Джованни Анцани (1744–1826). Все перечисленные певцы и педагоги, представители школы Парижской консерватории, оказавшие существенное влияние на развитие европейского вокального искусства XIX века, прямо или косвенно были воспитанниками итальянской певческой школы.

В цитируемом труде об орнаментике А. Бейшлаг писал: «...если диминуция представляет итальянское искусство, то новая нотация оказывается делом рук французов»<sup>2</sup> [1, с. 67]. В этой связи логичным представляется обращение к французским руководствам, которые, по мнению Бейшлага, графически зафиксировали орнаментiku и нормы ее расшифровки. Однако при ближайшем рассмотрении данного вопроса оказывается, что без итальянского «следа» здесь также не обошлось. Известно, что первым теоретическим источником, в котором искусство орнаментации достигло упорядочения и расцвета, был трактат выдающегося итальянского скрипача Джузеппе Тартини «Об украшениях в музыке»<sup>3</sup>. Маэстро Тартини был не только новатором эпохи, способствовавшим обновлению ее музыкального вкуса. Он подробно рассмотрел и систематизировал разные виды украшений, в том числе апподжиатуры, обратив внимание на: графику фиксации «маленьких нот», их именованья, виды и типы, длительность звучания, метроритмические условия, темпы произведений, в которых уместно использовать «маленькие ноты», специфику исполнения и др. Важность труда Тартини для современных исследований трудно переоценить, ведь он стал своеобразным прародителем парижских вокального и скрипичного «Методов». Не случайно в коллективном труде под руководством Менгоцци встречается упоминание о маэстро Тартини [2, с. 92].

На титуле «Метода» Парижской консерватории по обучению игре на скрипке («Méthode de Violon», 1793) указано: членами комиссии по созданию «Метода» были Пьер Байо (1771–1842) и Родольф Крейцер (1766–1831). Оба названных педагога учились у выдающегося итальянского скрипача Джованни Баттиста Виотти<sup>4</sup> (1755–1824), который значительно повлиял на формирование французской скрипичной школы. Однако следует заметить, что сам Виотти постигал мастерство игры на скрипке у знаменитого туринского маэстро Гаэтано Пуньяни (1731–1798), учителем которого был все тот же Тартини, крупнейший виртуоз XVIII века.

В выстроенной исторической цепочке очевидным становится не только итальянское влияние на парижские скрипичный и вокальный «Методы», но и возможность заимствования и адаптации в теории украшений XIX века барочного учения, кратко изложенного в трактате Тартини. По крайней мере, специальный сравнительный анализ двух парижских «Методов», опубликованных практически одновременно, свидетельствует об идентичности – полном совпадении – разделов об украшениях в этих трактатах.

Учитывая несомненное влияние Тартини на парижские «Методы», попытаемся понять, что заимствовали вокальные учения Парижской консерватории у маэстро. Это стремление вполне правомерно, поскольку, во-первых, «Правила» Тартини, изданные в 1760 году [4], в отношении апподжиатур переизлагают текст ранее созданного тем же автором трактата «Об украшениях» [5], что говорит об устойчивости позиции Тартини; во-вторых, на титульном листе этих «Правил» имеется указание на то, что они предназначены «всем, кто занимается музыкой: и певцам (Cantanti), и инструменталистам (Suonatori)». Посему все дальнейшие рассуждения о трудах вокальных педагогов Парижской консерватории XIX века будут связаны с выявлением устойчивых теоретических и практических аспектов описания апподжиатур, прямо или косвенно заимствованных парижскими педагогами у итальянцев, в том числе Тартини. Прежде всего, обратим внимание на используемые в указанных трактатах терминологию и графику.

Из Таблицы 1 следует, что в анализируемых трактатах педагогов школы Парижской консерватории для обозначения «маленьких нот» используется итальянский термин *appoggiatura* (ит. «опора, поддержка»). Выделенная в трактатах графика указывает на существование двух разных видов (правильных или простых) апподжиатур: длинные (*petites notes longues* или *souleniies*) и короткие (*petites notes breves*) [5, p. 2].

В теории данное различие апподжиатур подтверждено указанием длительности маленькой ноты. К примеру, по Тартини, апподжиатура «должна содержать половину длительности основной ноты» [Там же, р. 9]. Эту установку повторяют трактаты Менгоцци [6, S. 60; 2, с. 66], Андрада [7, р. 18], Панофки [9, р. 19] и Седие [10, р. 112]. Здесь же указано, что в случае, если эта длительность составит ноту с точкой, то, по правилу сустракции, «маленькая нота» может составлять две третьих от длительности основной ноты [7, р. 18]. Подобная теоретическая установка также встречается в трактате Тартини [5, pp. 3–4]. Данное наблюдение свидетельствует о преемственности барочно-классической традиции, а также о том, что путаницы, которую А. Бейшлаг видел в разграничении длинных и коротких апподжиатур, в вокальных трактатах не наблюдалось, по крайней мере, в теории. Правда, практика описания «маленьких нот» демонстрирует иную картину.

В приведенной таблице наглядно представлены терминология и дифференциация графики апподжиатур, указывающая на различную длительность «маленьких нот», а также на отсутствие некоей системы в нотировании. То, что у педагогов, кроме Мануэля Гарсиа-сына [8, р. 51], Генриха Панофки [9, р. 19] и Энрико Делла Седие [10, р. 112], не сложилось единого мнения в применении специального термина *acciacatura* (ит. «вмятина») для обозначения короткой апподжиатуры, служит неким маркером, указывающим на неоднозначность процесса формирования в XIX веке теории апподжиатур в плане терминологии, принятой внутри французской певческой школы. По всей видимости, в трактатах, где присутствовала *acciacatura*, она по инерции заимствовалась из области «манер» и приемов диминуирования, используемых итальянцами в барочной модели теоретического знания. Между тем, об известности итальянского термина и его широком использовании можно говорить, ссылаясь даже на упомянутое руководство португальца Домингуша де Сан Хосе Варелы, где параграф XVIII называется «Das Acciacaturas». Почему педагоги парижской школы в своих ранних трактатах не использовали данный термин, остается загадкой.

Интересно отметить, что маэстро Делле Седие дает следующее пояснение: «если простая апподжиатура занимает половину длительности, приписываемой основной ноте, то аччакатура быстро скользит к основной ноте» [10, р. 112]. Жан-Огюст Андрад также пишет об украшениях подобного рода, которые следует исполнять способом «легким и непринужденным: большая или меньшая скорость оставлена на

усмотрение певца, который в этом отношении должен подстраиваться под характер музыкального произведения» [7, р. 18].

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

Специальное обращение к методическим работам опытных певцов-педагогов, от Бернардо Менгоцци до Энрико Делле Седие, которые находились хронологически в крайних точках эпохи XIX века, свидетельствует как о различных подходах к использованию апподжиатур, так и о разночтениях в графике. При общем взгляде на видовое разнообразие, отраженное с различной степенью подробности в названных трактатах, можно в равной степени говорить о некоей универсальной позиции «школы» либо совокупности авторских индивидуальных установок, которые могли транслироваться каждым педагогом по его усмотрению, что видно из приводимых примеров (Пример 1)

Недавние статьи Ю. Политанской [13] и И. Хрулевой [14] подтверждают данное мнение.

Неисчерпаемыми в вопросе практики применения апподжиатур выглядят рекомендации, указывающие на то, что для успешного применения теории педагог, как написано в главном Парижском «Метод», должен обладать «достаточным вкусом и опытом» [2, с. 67].

Анализ дидактических руководств певцов-педагогов Марко Бордоньи и его ученицы Лауры Чинти-Даморо также показывает отсутствие единства графики, где долгота апподжиатур, обозначенных, в большинстве своем, как ♯, не зависит от длительности основной ноты и от темпа того или иного вокализа. Вместе с тем, все еще сохраняющееся наличие в графике «маленьких нот»: четверти ♯ (Пример 2д, Лаура Чинти-Даморо; Пример 2г, Марко Бордоньи), а также восьмой ♯ (Пример 2в, Марко Бордоньи) – вполне может свидетельствовать в пользу желания фиксировать дифференциацию долготы маленькой ноты, а значит, сохранять тенденцию к единству теории и практики, по крайней мере, в образовательном пространстве.

Сопоставление и анализ теоретических учений и практических руководств педагогов вокальной школы Парижской консерватории позволили выявить процессы адаптации апподжиатур к дидактическим целям новой эпохи. Этот перенос и контекстуальная преемственность оказались весьма динамичными, сопро-

вождаясь потерями некоторых позиций прежней практики (длительности исполнения и рекомендуемых темпов для «долгих» и «кратких» апподжиатур, места их расположения апподжиатур в зависимости от метроритмических условий текста).

Предпринятое изучение теории апподжиатур рисует действительно «запутанную» картину, о которой, по отношению к периоду до XVIII века, писал А. Бейшлаг. Обозначенная исследователем «запутанность» нашла продолжение в XIX веке в трудах педагогов вокальной школы Парижской консерватории. Анализ этих трудов наводит на мысль, что апподжиатуры в работах педагогов данной школы представляют собой рудименты доромантической эпохи, которая стремилась «расцветить» мелодические линии, прочно опираясь на традиционные «формулы» барочно-классической эпохи. Отсутствие единой традиции записи апподжиатур, а также опора на «вкус» и «опыт» педагогов все же оставляли возможность для индивидуальных решений в применении на практике апподжиатур. В этой связи требует уточнения авторская позиция А. Бейшлага, утверждавшего, что после смерти Л. Бетховена и К. М. Вебера «...долгие форшлагги вообще исчезают из нотации. Следуя Берлиозу, никто из композиторов, рожденных в XIX веке, начиная с Мендельсона, ими больше не пользуется» [1, с. 96].

Во-первых, если долгими форшлаггами не пользовались композиторы, рожденные в XIX веке, это вовсе не означает, что подобные украшения были вычеркнуты из художественной практики предыдущих эпох, а в теории орнаментики и ее трансляции в образовательном процессе отсутствовали вовсе. Как следует из настоящего обзора, в теории Парижской школы долгие форшлагги продолжали существовать. Это видно из цитируемых примеров (Б. Менгоцци, Ж.-О. Андрада, Г. Панофки, Э. Делле Седие). Во-вторых, в практике обучения певческому искусству указанные форшлагги также находили применение (Пример 2).

Что касается другого утверждения А. Бейшлага: «С тех пор как начали применять только короткие форшлагги, стало безразлично, как их нотировать. Но еще раньше у некоторых издателей употребление ♩, ♪, ♫, ♮ создавало только видимость точности; по своим издательским правилам они печатали ноты форшлаггов всегда в половинной длительности последующей основной ноты...» [1, с. 96], – то оно также требует специального рассмотрения не только в контексте издательских правил XIX века, но и в аспекте изучения, например, теории орнаментики европейских национальных певческих школ, предназначенной, в том числе, для образовательных и исполнительских целей.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В данной статье анализ приведенных вокальных трактатов осуществлен на основе уртекстов, которые являются источниками первичной информации. Существующие русские переводы при этом не рассматривались.

<sup>2</sup> Согласно А. Бейшлагу, «форшлагги начали нотировать лишь незадолго до эпохи Баха и Генделя, вместо того чтобы – как было принято до этих пор – предоставлять их полностью на усмотрение исполнителей. Для обозначения служили крючочки и черточки, причем, естественно, указание какой бы то ни было длительности исключалось; и даже тогда, когда позже была введена маленькая нотка...» [1, с. 95].

<sup>3</sup> Полное название трактата в переводе авторов статьи: «Трактат об украшениях в музыке, описывающий происхождение маленькой ноты, ее значение, способ ее размещения; все различные виды каденций, манер, их использования; тремоло и мордент, их использование; искусственные лады, которые могут быть бесконечными, способ формирования ферматы» [4].

<sup>4</sup> В 1818–1821 гг. маэстро Виотти был директором Парижской Оперы и Итальянского театра.

<sup>5</sup> Термин приведен в орфографии Г. Панофки.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Сравнительная таблица терминов и графики апподжиатур:  
 Дж. Тартини [5, р. 1], Б. Менгоцци [6, S. 59], Ж.-О. Андрад [7, р. 18],  
 М. Гарсиа-сын [8, р. 50], Г. Панофка [9, р. 19], Э. Делле Седие [10, р. 112]

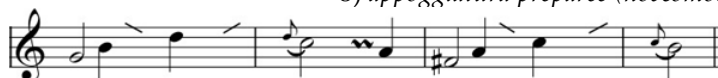
Термины для «маленьких нот» (апподжиатур)	Джузеппе Тартини (трактат, 1760 г.)	Бернардо Менгоцци (трактат, 1803/1804 г.)	Жан-Огюст Андрад (трактат, 1837 г.)	Мануэль Гарсиа-сын (трактат, 1840 г.)	Генрих Панофка (трактат, 1854 г.)	Энрико Делле Седие (трактат, 1894 г.)
	petite note/ poggiatura	la petite note/ appoggiatura	Vorhalte, Vorschläge / appoggiatura	Appoggiatures/ petites notes	l'appoggiature; l'accaciature	Simple appoggia- turas; acciaccaturas or crushed notes
Графика «маленьких нот»						

Пример 1. Виды апподжиатур в трактатах педагогов  
 Парижской консерватории:  
 Бернардо Менгоцци [6, S. 59, 60, 61];  
 Огюст Андрад [11, pp. 48, 62, 70];  
 Мануэль Гарсиа-сын [8, р. 50];  
 Генрих Панофка [9, р. 20];  
 Энрико Делле Седие [13, с. 65; 12, р. 113]

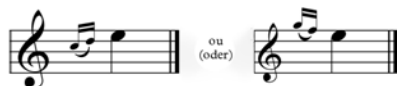
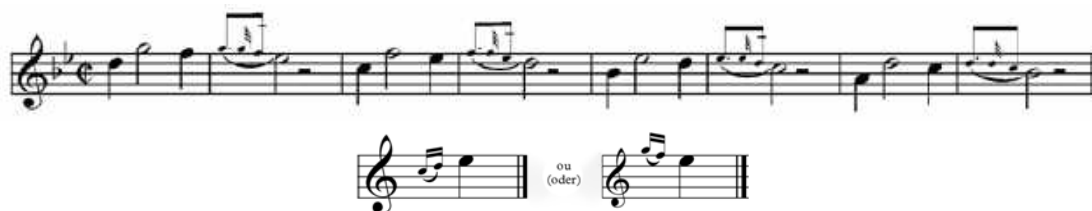
**Бернардо Менгоцци**  
 а) *la petite note*



б) *appoggiatura préparée (подготовленная апподжиатура)*



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



**Огюст Андрад**  
 Вокализ №4. *Cantabile*



## Исполнительское искусство

Вокализ № 11, *Andante*



Вокализ № 14, *Allegro*



Мануэль Гарсиа-сын

*Nozze di Figaro, Mozart.*



Генрих Панофка

Пример 1



Пример 2



Энрико Делле Седие

Упражнение № 39. *Andantino*



Упражнение № 81. *Andante*



Пример 2.

Графика «маленьких нот» в вокализах:

Лаура Чинти-Даморо [15, pp. 57, 65, 68, 69; 16, p. 42];

Марко Бордоньи [17, pp. 12, 15; 18, pp. 3, 17]

Лаура Чинти-Даморо

Этюд № 5. *Allegro moderato*



Вокализ № 1. *Andantino*



Вокализ № 2. *Andante*



Вокализ № 2. *Allegretto*



Пример 2 из «Таблицы апподжиатур, группетто и фиоритур»



**Марко Бордоньи**

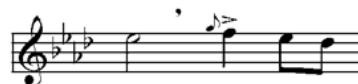
Вокализ № 2. *Cantabile*



Вокализ № 3. *Allegro vivace*



Вокализ № 1. *Andante*



Вокализ № 6. *Andante maestoso*



## ЛИТЕРАТУРА

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 320 с.
2. Парижский трактат «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» / публ. И. А. Хрулевой. М.: Композитор, 2022. 124 с.
3. Хрулева И. А. Бернардо Менгоцци и «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 76–80.
4. Tartini G. Regola per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori. Firenze: G. G. Tartini e S. Franchi, 2012. 34 p.
5. Tartini G. Des Agréments de la Musique: Contenant l'Origine de la petite note, Sa Valeur, la maniere de la placer, Toutes les différentes espèces de Cadences, La maniere de les employer Le Tremblement et le Mordant L'usage, qu'on en peut faire, Les Modes artificiels qui vont à l'infini, La maniere de former un point d'Orgue. Paris: Pierre Denis, 1770. 109 p.
6. Mengozzi B. Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1804. 110 p.
7. Andrade J.-A. Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty. Paris: A. Brullé, 1837. 24 p.

8. *Garcia M.* Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas et Co., 1840. 83 p.
9. *Panofka H.* L'Art de chanter, théorie et pratique suivies du Vade mecum du chanteur... et de 24 vocalises op. 81. Paris: Brandus et Cle, 1854. 218 p.
10. *Delle Sedie E.* A complete method of singing: A theoretical and practical treatise on the art of singing. Boston: Ditson Collection, 1894. 136 p.
11. *Andrade J.-A.* Méthode de Chant suivie de vocalizes. Paris: A. Brullé, 1845. 99 p.
12. *Delle Sedie E.* Arte e fisiologia del canto. Milano: T. di G. Ricordi, 1876. 270 p.
13. *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.
14. *Хрулева И. А.* Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 104–112.
15. *Cinti-Damoreau L.* Méthode de chant. Paris: Au Ménestrel, 1849. 130 p.
16. *Cinti-Damoreau L.* Nouvelle méthode de chant. Paris: Au Ménestrel, 1855. 114 p.
17. *Bordogni M.* 12 vocalizzi per baritone. Milan: Lucca, n. d. 26 p.
18. *Bordogni M.* Trente-six vocalises (a son Elève madame de Coussy). Nouvelles editions rev. par G. W. Teschner. Leipzig: C. F. Peters, 1890. 39 p.

---

### REFERENCES

---

1. *Beyshlag A.* Ornamentika v muzyke [Ornamentation in music]. Moscow: Muzyka, 1978. 320 p.
2. Parizhskiy traktat «Metod peniya Konservatorii muzyki, sodержashchii printsipy peniya, uprazhneniya dlya golosa, vokalizy, vzyaty iz luchshikh sovremennykh i starinnykh proizvedeniy» [Paris Treatise “Method of singing of the Conservatory of Music, containing principles of singing, exercises for the voice, vocalises taken from the best modern and ancient works”]. Publ. by I. Khruleva. Moscow: Kompozitor, 2022. 124 p.
3. *Khruleva I.* Bernardo Mengotsi i «Metod peniya...» Parizhskoy konservatorii [Bernardo Mengozzi and the “Method of Singing...” of the Paris Conservatory]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. Pp. 76–80.
4. *Tartini G.* Regola per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori. Firenze: G. G. Tartini e S. Franchi, 2012. 34 p.
5. *Tartini G.* Des Agrémens de la Musique Contenant l'Origine de la petite note, Sa Valeur, la maniere de la placer, Toutes les différentes especes de Cadences, La maniere de les employer Le Tremblement et le Mordant L'usage, qu'on en peut faire, Les Modes artificiels qui vont à l'infini, La maniere de former un point d'Orgue. Paris: Pierre Denis, 1770. 109 p.
6. *Mengozzi B.* Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1804. 110 S.
7. *Andrade J.-A.* Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty. Paris: A. Brullé, 1837. 24 p.
8. *Garcia M.* Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas et Co., 1840. 83 p.
9. *Panofka H.* L'Art de chanter, théorie et pratique suivies du Vade mecum du chanteur... et de 24 vocalises op. 81. Paris: Brandus et Cle, 1854. 218 p.
10. *Delle Sedie E.* A complete method of singing: a theoretical and practical treatise on the art of singing. Boston: Ditson Collection, 1894. 136 p.
11. *Andrade J.-A.* Méthode de Chant suivie de vocalizes. Paris: A. Brullé, 1845. 99 p.
12. *Delle Sedie E.* Arte e fisiologia del canto. Milano: Tito di G. Ricordi, 1876. 270 p.
13. *Politanskaya Yu.* Uchenie ob ispolnenii vokal'nykh ukrasheniy v traktate «Iskusstvo i fiziologiya peniya» Enriko Delle Sedie [The doctrine of the performance of vocal decorations in the treatise “The Art and Physiology of Singing” by Enrico Delle Sedie]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2023. No. 1. Pp. 58–69.
14. *Khruleva I.* Praktika obucheniya ornamentike v traktate «Metod peniya» Parizhskoy konservatorii [The practice of teaching ornamentation in the treatise “Method of Singing” of the Paris Conservatory]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 1. Pp. 104–112.

15. *Cinti-Damoreau L. Méthode de chant. Paris: Au Ménestrel, 1849. 130 p.*
16. *Cinti-Damoreau L. Nouvelle méthode de chant. Paris: Au Ménestrel, 1855. 114 p.*
17. *Bordogni M. 12 vocalizzi per baritone. Milan: Lucca, n. d. 26 p.*
18. *Bordogni M. Trente-six vocalises (a son Elève madame de Coussy). Nouvelles éditions rev. par G. W. Teschner. Leipzig: C. F. Peters, 1890. 39 p.*

**Ефимова Наталья Ильинична**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки,  
проректор по научной работе  
Академия хорового искусства имени В. С. Попова  
Россия, 125565, Москва  
*efimova\_natalia@list.ru*  
ORCID: 0000-0002-0672-657X

**Natalia I. Efimova**

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music History and Theory  
Vice-Rector for Research Work  
V. Popov Academy of Choral Art  
Russia, 125565, Moscow  
*efimova\_natalia@list.ru*  
ORCID: 0000-0002-0672-657X

**Чеблыков Дмитрий Владимирович**

аспирант кафедры истории и теории музыки  
Академия хорового искусства имени В. С. Попова  
Россия, 125565, Москва  
*dcheblykov@mail.ru*  
ORCID: 0009-0007-3496-611X

**Dmitry V. Cheblykov**

Postgraduate student at the Department of Music History and Theory  
V. Popov Academy of Choral Art  
Russia, 125565, Moscow  
*dcheblykov@mail.ru*  
ORCID: 0009-0007-3496-611X