

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 78.071;78.08

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_37

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДИМИНУЦИИ И КАДЕНЦИИ (ИЗ ИСТОРИИ УКРАШЕНИЙ В МУЗЫКЕ)

Диминуции и каденции являются родственными украшениями в музыке благодаря тому, что и первые, и вторые имеют импровизационное происхождение, а также основываются на варьировании заданной темы. Отсюда происходит некоторое смешение понятий в исполнительской практике, что вызывает необходимость обращения к истории формирования и эволюции указанных украшений в музыке с опорой на письменные источники, главным образом, прошлых веков. Данная публикация адресуется музыкантам-исполнителям и педагогам-инструменталистам.

Обычно диминуции связывают с традицией барочного басса континуо. Однако тысячи образцов такого рода варьирования музыкального материала, которые содержатся в работе С. Ганасси, созданной в 1535 году, служат свидетельством того, что украшения цифрованного баса опирались на более обширную практику, сформированную в музыкальном искусстве ранее. Диминуции Ганасси являлись своеобразным строительным материалом для импровизаций или создания вариаций.

В статье освещены воззрения английского композитора и виолиста К. Симпсона, разработавшего теоретическую основу для диминуций басового и солирующего голосов в музыке барокко. Указано, что в XVIII веке цифрованный бас постепенно утрачивал свои позиции в музыке, а диминуции, которым посвящены многие страницы в основательном труде И. И. Кванца, превратились в одно из средств украшения мелодии.

Понятие каденции, существующее уже многие века, утвердилось в фундаментальной теории музыки на протяжении XVIII столетия. В прикладной форме данное украшение возникло в конце XVII века и представляло собой трель, группетто или пассаж. Позднее возникла каденция *ad libitum*, размеры которой постепенно увеличивались.

В статье также освещены причины множественности существующих каденций к произведениям и отмечена оптимизация в области сочинения каденций, осуществленная Ж. Б. Арбаном.

Ключевые слова: диминуция, музыкальное исполнительство XVII–XVIII веков, каденция, С. Ганасси, К. Симпсон, И. И. Кванц, Ж. Б. Арбан.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Диминуции и каденции (из истории украшений в музыке) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 37–43.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_37

V. LEONOV, I. PALKINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

DIMINUTIONS AND CADENCES (FROM THE HISTORY OF DECORATIONS IN MUSIC)

Diminutions and cadences are related embellishments in music, due to their improvisational origin. Both are based on the variation of a given theme. Hence, there is some confusion of their concepts in performance practice, which necessitates turning to the history of the formation and evolution of these embellishments in music, relying mainly on written sources of past centuries. The work is addressed to musicians-performers and teachers-instrumentalists.

Usually, diminutions are associated with the tradition of baroque basso continuo. However, thousands of examples of this kind of variation of musical material contained in the work of S. Ganassi, created in 1535, serve as evidence that the ornaments of basso continuo were based on the foundation laid in the musical art earlier. Ganassi's diminutions were a kind of building material for improvisations or the creation of variations.

The article highlights the views of the English composer and violist Ch. Simpson, who created a theoretical basis for the diminutions of the bass and solo voices in Baroque music. It is indicated that in the 18th century basso continuo gradually lost its position in music and diminutions turned into one of the means of decorating the melody, to which many pages are devoted in the fundamental work of J. J. Quantz.

The concept of cadence has existed for many centuries, having become established in the fundamental theory of music in the 18th century. In an applied form, it arose only at the end of the 17th century in the form of a trill, gruppetto or passage. And in the sequel the cadence ad libitum appeared, gradually increasing in size.

The reasons for the multiplicity of existing cadences to works are highlighted. The optimization in the field of making cadences, carried out by J. B. Arban, is noted.

Keywords: diminution, performing art of the 17th–18th centuries, cadence, S. Ganassi, Ch. Simpson, J. J. Quantz, J. B. Arban.

For citation: Leonov V., Palkina I. Diminutions and cadences (from the history of decorations in music). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 37–43.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_37

Для оживления музыки, преодоления инерции ее восприятия слушателем существуют различные средства, включая и весьма необычные. К примеру, Й. Гайдн ввел неожиданные удары по литавре в одной из своих симфоний для того, чтобы, по его словам, слушатели не засыпали. Такова была шутка великого композитора. Несомненно, разнообразие в музыке достигается средствами мелодии, гармонии, ритма и пр. И особое место среди них занимают украшения, включающие в себя целый ряд приемов – от сравнительно коротких орнаментов до диминуций и пространных исполнительских каденций. Два последних средства музыкальной выразительности нередко смешиваются в сознании педагогов и музыкантов-исполнителей, приводя к погрешностям в интерпретации музыки позднего Возрождения и барокко. Данное обстоятельство стало побудительным мотивом к экскурсу в историю диминуций и каденций, который адресуется музыкантам-исполнителям.

Рассмотрим указанные украшения в порядке их появления в музыкальном искусстве.

Диминуции занимали важное место в музыке XVII–XVIII веков. Термин подразумевает «дробление» или разделение продолжительных звуков на более короткие с целью развития мелодии. Принято считать, что данное украшение связано с традицией басса континуо (цифрованного баса) и, следовательно, с музыкальным стилем барокко, период которого простирается от конца XVI века до середины XVIII столетия. Кроме того, считается, что диминуции первоначально использовались, главным образом,

для варьирования басового голоса. На самом же деле, представление об этом виде украшений существовало еще до появления барокко на музыкальном Олимпе.

Наиболее раннее сохранившееся свидетельство о сути диминуций и самом названии относится к первой половине XVI века. В 1535 году итальянский блокфлейтист и скрипач С. Ганаси (1492 – после 1543) опубликовал практическое руководство [1], содержащее тысячи орнаментальных построений такого рода в различных метрах. Все эти построения развивали мелодию, состоящую из продолжительных звуков, и были написаны, в подавляющем большинстве, в сопрановом ключе (часть – в меццо-сопрановом), т. е. адресовались не басовому голосу. Диминуциям отводилась роль своеобразного строительного материала для импровизаций или создания музыкальных произведений. В качестве образца приведем небольшой фрагмент из труда Ганаси [1, р. 54] (Пример 1).

В начале нотного стана – меццо-сопрановый ключ (в то время он имел несколько иное начертание), что свидетельствует о предназначении диминуций для сравнительно высокого инструментального голоса. Затем, в такте 1, дан исходный материал (основа в размере 12/4), подлежащий разделению (варьированию, украшению). Далее следуют три варианта диминуирования указанной основы. В последнем такте восемь звуков перед целой нотой выписаны шестнадцатыми длительностями, которые обозначены двумя хвостами на штиле последней ноты из этой отдельной структуры, являющейся трелью

с нахшлагом. Ноты еще начертаны в готическом стиле, но уже имеют деление на такты, хотя метр при этом не указывается.

Следует отметить, что количество вариантов диминуций у Ганасси на каждый исходный материал обычно превышает десять или даже двадцать, из чего можно сделать вывод: музыкант был умелым и опытным импровизатором. По сути, диминуции Ганасси – это начальная форма жанра, который впоследствии получил наименование вариаций.

Определение термина «диминуция» в середине XVII века предложил английский виоллист и композитор К. Симпсон (ок. 1602/06–1669), указав, что она представляет собой деление длительности на более короткие ноты [2, р. 21]. Пять способов этого деления, названные Симпсоном, являются первыми известными правилами варьирования басового голоса в музыке бассо континуо. Ниже приведены начальные фрагменты разнообразных диминуций, выполненных согласно одному из пяти способов К. Симпсона (Пример 2).

Разумеется, указанное варьирование баса возможно только в ансамбле при условии, что басовый голос поручен лишь одному исполнителю. В дальнейшем композиторы стали выписывать основу так, что диминуции уже не требовались. Подобные образцы можно встретить, например, в Концерте g-moll А. Вивальди (1678–1741) для флейты, гобоя и фагота (Пример 3).

Однако К. Симпсон подчеркивал, что его правила касаются не только баса, но и более высоких партий в многоголосии. Образец диминуций, основанных на заполнении интервалов, приведен ниже (Пример 4).

Следует заметить, что диминуции осуществлялись в басу или солирующем голосе при исполнении произведения в определенном темпе, однако не предполагались во время звучащих фермат даже в виде арпеджированного аккорда клавесина (что можно иногда услышать на концертах старинной музыки) и – тем более – при исполнении солирующей партии на фоне других самостоятельных голосов.

В XVIII веке варьирование баса постепенно исчерпало себя по мере утраты позиций бассо континуо в музыкальном искусстве. При этом диминуции в сольном исполнении стали частью обширного арсенала украшений мелодии, особенно при ее изложении в медленных темпах, что нашло отражение на десятках страниц в известном труде И. И. Кванца [3]. Однако к середине XIX века композиторы стали выписывать нотным текстом почти все орнаментальные дополнения. Кроме того, переменчивая музыкальная мода способствовала охлаждению испол-

нителей и публики к обильному применению украшений. В итоге подавляющее большинство орнаментальных «формул», снабженных специальными обозначениями, и диминуций, не имевших подобных обозначений, стали историей исполнительства.

Иная судьба ожидала каденции, которые на протяжении некоторого времени сосуществовали с диминуциями. Термин «каденция» (итал. «падение», «окончание» и т. д.) имеет в музыке определенный диапазон толкований. В музыке он первоначально обозначал гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение и приводящий к «падению» вводного тона или аккорда на последний тон или созвучие в намеченной композиционной структуре. В указанном значении термин «каденция» впервые появился в Италии конца XV века.

По мере развития музыкального искусства совершенствовались и теоретические представления о его сути. Данное утверждение относится, в частности, к уточнению толкований термина «каденция», в которые – для ясности – вносились дополнения. В итоге сложилась классификация типов каденций, восходящая к Ж. Ф. Рамо (1737 г.), а также принятая в рамках представлений о классической и романтической гармонии. Исходя из особенностей завершения и согласно представлениям фундаментальной теории музыки о сути данной структуры, каденция бывает полной, половинной, совершенной и т. д., а также плагальной, автентической и пр. Однако наряду с ними существовала и живая музыкальная практика, где слово «каденция» обозначало нечто совершенно иное. Например, во Франции XVII века так называли трель, группетто и другие украшения, а И. С. Бах даже в XVIII столетии именовал каденциями ряд орнаментальных построений, обычно составных, чаще всего – группетто с разного рода трелями. Помимо этого, на протяжении XVIII века применялись каденции, которые принято называть исполнительскими. Несмотря на бытование огромного количества музыки данного рода, она рассматривается в музыковедении лишь вскользь. Видимым следствием отмеченного невнимания «...оказалось то, что в широкой исполнительской, музыковедческой, педагогической, композиторской, музыкально-критической среде укоренились весьма ограниченные и нередко далекие от реальности представления о бытовании указанного жанра в эпоху барокко и венского классицизма. Недостаточная осведомленность по данной проблеме, являющаяся следствием пробела в учебном процессе, характерна не только для российских музыкантов» [4, с. 6]. Причин такого невнимания к изучению истории исполнительской каденции

обнаруживается несколько. Первая заключается в импровизационном происхождении каденции; это роднит ее с диминуцией. Отсюда проистекает неприятие многими исполнителями теоретических наставлений. Ведь отношения между теоретиками и практиками в XVIII веке были несколько напряженными, о чем писал немецкий композитор и теоретик музыки Ф. В. Марпург [5, р. II]. Другой немецкий композитор, клавесинист, скрипач и известный педагог Г. С. Лелейн в «Клавирной школе...» весьма внятно высказался о роли теории и дарования (Глава 20 «О фантазиях или импровизации»): «Я признаюсь добросердечно, что страшусь почти давать на сие правила. Ибо как через учение разума не много можно вложить самого разума другому, так и через правила не много можно научить изобретательному искусству музыки. <...> Однако не можно и того отрицать, что понятным головам правила всегда много помощи делают, и самое малое показание не бывает без пользы для них. Ибо хорошее понятие без правил подобно кораблю, плывущему с распущенными парусами без правителя. Головам слабого ума путь к Парнасу всегда запертым останется. <...> Известно, что одни голые правила не делают ни хорошего оратора, ни стихотворца, ни живописца, ни же музыканта; и наилучшие теоретики по большей части суть весьма посредственные практики. Однако похвально для оратора, когда периоды его исправны <...> также прилично музыканту наблюдать правильное содержание музыкальных периодов... и исправное положение гармонии» [6, с. 177–178].

При весьма негативном отношении многих высококвалифицированных исполнителей к фундаментальной теории, воззрения выдающихся музыкантов пользовались уважением и оказывали большое влияние на обучение игре на тех или иных инструментах. К числу таких творческих личностей принадлежал И. И. Кванц – немецкий флейтист, гобоист, композитор, педагог, создатель фундаментального труда «Опыт наставления в игре на поперечной флейте». В данной работе, помимо прочего, освещались происхождение, роль и правила составления исполнительских каденций, а также уместность их включения в различные произведения.

В главе XV (§ 2) И. И. Кванц пишет: «Возможно, менее полувека назад эти каденции стали модными среди итальянцев, и впоследствии их начали копировать немцы и другие <...>. Французы, однако, всегда воздерживались от их использования. Вероятно, каденции все еще не были модой, когда Люлли покинул Италию; в противном случае он мог бы также ввести это украшение у французов. Более вероятно, что

каденции впервые вошли в употребление после того, как Корелли опубликовал свои двенадцать соло для скрипки <...> Возможно, самым достоверным ответом, который можно дать о происхождении каденций, является то, что за несколько лет до конца предыдущего столетия и в первые десять лет текущего [любая] часть концерта завершалась небольшим пассажем на движущемся басу; между 1710 и 1716 годами или около того каденции, принятые в настоящее время, в которых бас должен был выдержать паузу, стали обычным делом» [3, с. 176]. К этому комментарию Кванца о происхождении и строении первых каденций (в виде небольшого пассажа) можно добавить орнаментальные построения (трель, группетто), служившие той же цели.

12 сонат А. Корелли (1653–1713) для скрипки и басса континуо, упомянутые И. И. Кванцем, были сочинены в 1681 году. Вскоре после первого издания их опубликовали снова, при этом первые шесть сонат дополнились вариациями соло. Но каденций *ad libitum* все еще не было; в музыке Корелли сохранялись определенные размеры и темпы.

Существовали ли первоначально какие-либо правила сочинения каденций? По-видимому, нет. Те, кто имел склонность к импровизации, включали в игру пассаж, фигурационный оборот – этим ограничивалась каденция. Позднее, в XVIII веке, указанные дополнения стали продумывать заранее, добавляя эффектные приемы исполнения. Соответственно желанию произвести впечатление на слушателей, увеличивались и объемы каденций. В итоге началось «перепроизводство» орнаментики, особенно у оперных певцов, и возникли своеобразные штампы такого рода украшений.

В создании каденций активно участвовали и композиторы. Поэтому со временем появились рекомендации по сочинению таких дополнений, в частности, представленные в упомянутом выше труде И. И. Кванца. Каденции стали публиковаться вместе с произведениями и отдельно от них. Нередко поражает их количество для одного и того же сочинения. Так, в Париже были изданы сборники каденций (2004) к двум концертам В. А. Моцарта для флейты; в Петербурге – опубликованы каденции В. Буяновского к аналогичным опусам Моцарта, Гайдна, Розетти для валторны (1996). Существует множество каденций к концертам Моцарта для фагота, Гайдна – для трубы и т. д.

Оригинальную оптимизацию в области каденций предложил Ж. Б. Арбан. В своей «Школе...» для трубы (1862) музыкант представил четырнадцать коротких и весьма виртуозных соло в форме прелюдий собственного сочинения, ко-

торые должны были продемонстрировать учащемуся возможные завершения исполняемого произведения [7, S. 142]. Кроме того, Арабан считал отличным упражнением транспонирование этих каденций в различные тональности. Указанным путем можно было подобрать нужное завершение для того или иного концертного сочинения и, транспонировав каденционный текст в нужную тональность, блеснуть виртуозностью исполнения.

Как правило, исполнительская каденция, сочиненная композитором, или место для ее возможного внедрения, осуществляемого интерпретатором, находится ближе к концу произведения, чтобы музыкант имел возможность удивить публику чем-то особенным при завершении своей игры. Именно отсюда берет начало множественность такого рода дополнений к одному и тому же сочинению. В наши дни исполнитель выбирает имеющуюся каденцию, которая близка его стилю игры, сочиняет подобное дополнение сам или заказывает композитору.

Способен ли любой музыкант самостоятельно создать каденцию? Безусловно, да. Помочь такому творческому начинанию могут не только рекомендации И. И. Кванца, но и книга современного российского автора А. Меркулова [4], в которой освещены все виды и свойства каденций, а также приведены методические рекоменда-

ции для их создания. Что может получиться из такого начинания? В любом случае, надо помнить цитируемые выше слова Г. С. Лелейна о значении теории для музыкального дарования исполнителя и – наоборот, разумеется, применительно к созданию каденций.

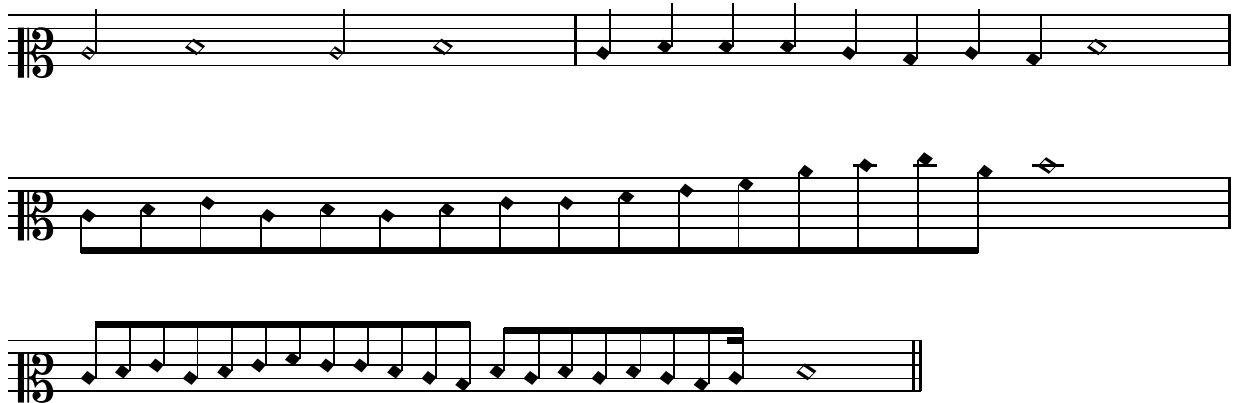
Диминуции и каденции – два средства украшения музыки, которые, несмотря на их функциональное различие, имеют одну общую черту – творческое начало. Наличие основательных рекомендаций к их применению, теоретические познания являются необходимыми условиями для создания высокохудожественного образца лишь в союзе с природным даром и высоким исполнительским мастерством.

Заметим, что диминуции служили средством варьирования музыкального материала и не могли быть представлены в качестве каденций в связи с отсутствием подобной традиции, но являлись строительными элементами для импровизаций.

Каденции *ad libitum* не бытовали в XVII веке, поэтому их включение в произведения, созданные в указанном столетии, является неприемлемым. Кроме того, следует учитывать и продолжительность каденций в сочинениях композиторов XVIII века, принимая за образец музыкальные построения такого рода, сочиненные авторами музыки соответствующего периода.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1



Пример 2

нотный текст (основа)

исполнение

CONCERTO in Sol minore

F. XII № 4

per Flauto, Oboe e Fagotto

Allegro ma cantabile

ЛИТЕРАТУРА

1. Ganassi S. di. Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
2. Simpson Chr. The Division-Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
3. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: EARLYMUSIC, 2013. 392 с.
4. Меркулов А. М. История исполнительского искусства: Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учебное пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Юрайт, 2020. 184 с.
5. Marpurg F. W. Traité de la Fuge et du Contrepoint: en 2 parties. Berlin: Haude et Spener, 1756. XXVI+164 p.
6. Лелейн Г. С. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненное: [в 2 ч.]. М.: Московский университет, 1774. Ч. 2. 188 с.
7. Arban J. B. Vollständige Schule für Trompete. Leipzig: F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.

REFERENCES

1. Ganassi S. di. Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
2. Simpson Ch. The Division-Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
3. Kvants I. I. Opyt nastavleniy v igre na fleyte traverso [A trial of instruction in playing the traverso flute]. St. Petersburg: EARLYMUSIC, 2013. 392 p.
4. Merkulov A. Istoriya ispolnitel'skogo iskusstva: Kadentsiya solista v epokhu barokko i venskogo klassitsizma [History of the Performing Art: The Soloist's Cadenza in the Baroque and Viennese Classical Era]: textbook. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Yurayt, 2020. 184 p.

5. Marpurg W. F. *Traité de la Fuge et du Contrepoint: en 2 parties*. Berlin: Haude et Spener, 1756. XXVI+164 p.
6. Leleyn G. S. *Klavikordnaya shkola, ili Kratkoe i osnovatel'noe pokazanie k soglasiyu i melodii, prakticheskimi primerami iz'yasnennoe* [Clavichord School, or Brief and thorough manual for harmony and melody explained by practical examples]: in 2 vol. Moscow: Moscow University, 1774. Vol. 2. 188 p.
7. Arban J. B. *Vollständige Schule für Trompete*. Leipzig: F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.

Леонов Василий Анатольевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Vasiliy A. Leonov

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Палкина Ирина Дмитриевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

Irina D. Palkina

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
irinapalkina@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241