УДК 78.08 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_62*

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЭВОЛЮЦИЯ УКРАШЕНИЙ В МУЗЫКЕ: ТРЕЛЬ

Трель как средство выразительности принадлежит к основополагающим украшениям в музыкальной практике. Наиболее ранние сохранившиеся нотные записи трелей датируются XVI веком; среди них особенно выделяется трактат венецианского музыканта С. Ганасси, содержащий множественные образцы диминуций – значимого строительного материала для тогдашней композиторской работы (особенно в инструментальных жанрах), исполнительской и педагогической деятельности, генетически связанного с формированием будущей орнаментики.

По мере исторического развития европейского музыкального искусства, в диалектическом единстве с ним формировались и средства выразительности, осуществлялся поиск адекватных понятий и терминов. Настоящая статья призвана отобразить эволюционное развитие исполнительских трактовок данного элемента орнаментики, запечатлеваемое в нотации и аутентичных комментариях относительно принятых способов воспроизведения трели на страницах практических руководств XVI–XX веков. Исходя из этого, привлекаются труды музыкантов Италии, Франции и Англии различных эпох – Возрождения (С. Ганасси), барокко (Дж. Фантини, К. Симпсон, Ж. Шамбоньер, Ж. М. Оттетер-младший), позднего классицизма (Э. Ози), романтизма (Ж. Б. Арбан), современности (П. Таффанель и Ф. Гобер).

Отмечается, что в музыке XVI–XVIII столетий, учитывая многочисленные расхождения в терминологии и видимую подвижность нотографических обозначений, связанных с орнаментикой, композиторами нередко публиковались соответствующие вступительные пояснения к изданиям собственных инструментальных сочинений. Прослеживается тенденция, связанная с постепенным упрощением и унификацией исполнительских прочтений трели. Современная трактовка рассматриваемого украшения, сформировавшаяся в XIX веке (И. Н. Гуммель), утверждается в трудах авторитетных музыкантов первой половины XX столетия.

Ключевые слова: орнаментика в музыке XVI–XX столетий, диминуции, исполнительские ремарки-аббревиатуры, нотация украшений, историческая обусловленность толкований трели.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Эволюция украшений в музыке: трель // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 62–69.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_62

V. LEONOV, I. PALKINA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

EVOLUTION OF MUSIC EMBELLISHMENTS: A TRILL

The trill, as a means of expression, is a fundamental embellishment in musical practice. The earliest surviving musical notations of trills date back to the 16th century; among these, a treatise by the Venetian musician S. Ganassi stands out. It contains numerous examples of diminutions – significant building material for composition of that time (especially in instrumental genres), performing, and teaching activities, genetically connected with the formation of future ornamentation. As European musical art developed historically, expressive means evolved in dialectical unity, and adequate concepts and terms were sought. This article aims to chart the evolutionary development of performing interpretations of this ornamental element, captured in notation and authentic commentaries on accepted methods of trill reproduction in practical manuals from the 16th to 20th centuries. Based on this, the work of musicians from Italy, France, and England of various eras is drawn upon – the Renaissance (S. Ganassi), Baroque (G. Fantini, K. Simpson, J. Chambonnières, J.-M. Hotteterre the Younger), late Classicism (E. Ozy), Romanticism (J.-B. Arban), and modern times (P. Taffanel and Ph. Gaubert). It is noted that in music of the 16th–18th centuries, given the numerous discrepancies in terminology and the apparent fluidity of notographic designations connected with ornamentation, composers often published appropriate introductory notes to editions of their own instrumental works. A tendency towards a gradual simplification

and unification of performing interpretations of the trill is retraced. The modern interpretation of embellishments, formed in the 19th century (J. N. Hummel), now is confirmed in the works of authoritative musicians of the first half of the 20th century.

Keywords: ornamentation in music of the 16th–20th centuries, diminutions, notation of embellishments, performing directions-abbreviations, historical conditionality of the trill interpretations.

For citation: Leonov V., Palkina I. Evolution of music embellishments: a trill. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 62–69.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_62

Трель принадлежит к числу основополагающих элементов орнаментики. По всей видимости, она утвердилась в исполнительстве, как только для примитивных духовых (наиболее ранних из европейских звуковысотных инструментов) оказалось доступным чередование двух соседствующих звуков различной высоты. Наряду с другими средствами украшения, используемыми в музыке, трель именовалась по-разному:

«Итальянское (название. – В. Л., И. П.) – *Trillo, Grappo, Tremoletto*;

Французское – *Trille, Tremblement, Cadence, Pincè renversè*;

Немецкое – *Triller, Pralltriller*» [1, p. 154].

Разумеется, перечисленные выше именования далеко не исчерпывают огромного разнообразия трактовок, существовавших в истории европейского исполнительства. При этом упомянутые названия могли обозначать не только трель, но и другие виды украшений.

В специальной литературе исторический процесс эволюции данного элемента орнаментальной техники вплоть до наших дней рассматривался несколько фрагментарно, хотя широкое применение соответствующего украшения в музыке на протяжении многих веков не вызывает сомнений. Отметим, что и сегодня бесспорно крупнейшей работой, освещающей исполнительские прочтения трели в музыке XVII–XVIII веков, остается фундаментальный труд А. Долмеча [1].

В настоящей работе представляется необходимым, минуя поиск разночтений, противоречий или исследовательских лакун в современных публикациях относительно трактовок данного украшения, сосредоточиться на кратком изложении основных этапов исторической эволюции трели. Этому способствует привлечение трактатов и практических руководств, датируемых несколькими столетиями и запечатлевающих объективные реалии исполнительства минувших эпох. Изучение и осмысление подобных источников, несомненно, является значимой составной частью профессиональной деятельности музыкантов-исполнителей и педагогов новейшего времени.

Наиболее ранние из сохранившихся нотных записей рассматриваемого украшения относятся к XVI столетию. В 1535 году венецианский блокфлейтист и скрипач Сильвестро Ганасси даль Фонтего (1492 – вторая половина XVI века) привел такого рода нотации практически на каждой из более чем 100 страниц описаний предложенных им способов диминуционного варьирования мелодий [2]. Ограничимся лишь одним из этих образцов (Пример 1). Следует заметить, однако, что Ганасси не называл подобные диминуции украшениями или, тем более, трелями.

Данная расшифровка, начинающаяся с вышележащего звука, встречается в творчестве многих композиторов, вплоть до конца XVIII столетия. Последние звуки приведенного украшения из диминуций С. Ганасси представляют собой нахшлаг, который принято в исполнительском обиходе именовать завершением. При этом количество реперкуссий в трели могло быть различным. Надлежит заметить, что упомянутый элемент орнаментики существует в том же виде и сейчас, но без подробной записи в нотном тексте.

По прошествии столетия знаменитый итальянский трубач и композитор Дж. Фантини [3, p. 38] предложил обозначение трели, которое сейчас является общепринятым и широко распространенным (Пример 2). Однако этот музыкант не привел каких-либо рекомендаций относительно исполнения данного украшения. Так или иначе, в то время обозначение, используемое Фантини, еще не привлекло внимания его коллег, – скорее всего, потому, что трель как составная часть искусства орнаментики продолжала развиваться.

Во второй половине XVII века появились и другие знаки для обозначения трелей, наряду с описаниями способов возможного исполнения этих украшений. Однако единое именование для соответствующего приема орнаментации по-прежнему отсутствовало. И сами знаки, фиксировавшие его использование, существенно различались, как и способы интерпретации трели (Пример 3), что нашло отражение в труде А. Долмеча [1, p. 162].

Первое из условных обозначений, представленных в Примере 3, впоследствии стало соотноситься с мордентом, второе (удлиненная ломаная линия) – с трелью. Последующие знаки

указываютна характер исполнения, фиксируемый в нотных образцах. Можно заметить, что три варианта из пяти представляют собой сложные структуры, включающие в себя комбинации группетто (в начале или конце построения) и трели (в начале или продолжении).

Тогда же использовались и другие знаки, относящиеся к сфере обозначения трелей (Пример 4). Их основой служили наклонные линии. В первом случае звуковой результат соответствовал приведенному выше варианту исполнения трели, фиксируемому с помощью короткой ломаной линии. Равным образом совпадали и второй вариант, и третий – с указанием нахшлага.

Наиболее раннее из тогдашних обозначений трели с помощью волнистой линии над нотой, вероятно, принадлежало французскому клавесинисту Ж. Ш. де Шамбоньеру [4], называвшему данное украшение каденцией. Предваряя нотный текст в собственном сборнике клавирных сочинений, этот музыкант привел расшифровку всех знаков, относящихся к орнаментации, включая рассматриваемое украшение, которое начиналось вполне традиционно – с вышележащего звука (Пример 5).

Французский флейтист, королевский музыкант Ж. Оттетер (сын) в руководстве для исполнителей, увидевшем свет в 1707 году [5, p. 17], именовал трель по-разному, в том числе – каденцией, сопроводив упоминание о ней подробным описанием соответствующего исполнения; помимо этого, здесь же была помещена таблица рекомендуемых аппликатур для игры трелей. Он отмечал, что лига подразумевает следующее: две ноты исполняются посредством единственного удара языком, сопутствующего лишь первой из них, которая является подготовительной к трели. Небольшой крестик над нотой указывает, что именно в данном месте производится «трепетание» (Пример 6).

Согласно рекомендациям Оттетера, нужно было следить, прежде всего, за тем, чтобы исполнение трели не ускорялось – наоборот, приостанавливалось (по преимуществу в середине длительности указанной ноты), особенно в нижнем регистре. Наименьшее число «биений», допустимое в коротких каденциях, – три удара пальцем. Оттетер придерживался уже существующей традиции – начинать исполнение с верхнего соседнего звука, а не основного тона. В упомянутом руководстве отсутствовало специальное обозначение трели; автором использовался лишь «универсальный» знак – крестик, отмечавший в ту пору местоположение любого украшения, хотя подобная практика уже считалась фактически устаревшей для начала XVIII столетия.

В первой половине XVIII века И. С. Бах использовал волнистую линию для обозначения трели, снабжая ее дополнительными пометками, аналогичными указанным выше, и также приводил расшифровки способов исполнения различных украшений. Сходным образом поступали многие композиторы того времени. Однако в произведениях И. С. Баха встречаются и более краткие обозначения, указывающие на присутствие трели, – ***tr*** или ***t***.

Из множества правил, регламентировавших исполнение данного украшения в барочную и классическую эпохи, представляют особый интерес некоторые предписания, связанные с началом и завершением украшений, а также скоростью реперкуссий:

1. **Обычная трель** (без дополнительных обозначений) **должна начинаться с верхнего звука**.
2. **Наличие или отсутствие нахшлага зависит от направления мелодической линии**, которая предопределяет его необходимость или неуместность (Пример 7).
3. **Палец, выполняющий трель, должен совершать примерно четыре движения в единицу заданной метрической пульсации**.

Что касается характера исполнения самого украшения, то существовали различные мнения. Одни авторы предлагали играть трель ровно от начала и до конца, другие – с ускорением реперкуссий, третьи советовали замедлять движение, прекращая его к середине длительности ноты, снабженной упомянутым обозначением. Иными словами, выбор конкретного способа исполнения до некоторой степени предоставлялся исполнителю.

Указанные правила сохраняют несомненную значимость для современных интерпретаторов музыки XVII–XVIII веков. Кроме того, соблюдение этих предписаний вполне уместно при исполнении более поздних сочинений, вплоть до новейшей эпохи.

Допускалась ли другая интерпретация трели? Она была предложена еще в 1659 году К. Симпсоном [6, p. 10] как одна из применимых диминуций в музыке для виолы и подразумевала некое специфическое обозначение в нотном тексте (Пример 8).

Этот вариант названного украшения является специальным исполнительским приемом, исключительным для XVII и XVIII вв. Однако в руководстве Симпсона приводилась и традиционная трель, начинающаяся с верхнего звука.

В начале XIX столетия, на страницах известного «Метода игры…» профессора Парижской консерватории Э. Ози (1803), были даны рекомендации по «украшению музыки» в темпе Allegro. Здесь демонстрировались и определенные варианты расшифровки трелей: последние надлежало в одних случаях исполнять с основного звука,

в других – с вышележащего [7, p. 21]. При этом во втором варианте перед украшаемой нотой Ози выписал перечеркнутый форшлаг, с которого и начиналась упомянутая расшифровка. Значит, к XIX веку правило исполнения трели с вышележащего звука уже не соблюдалось неукоснительно. Вот почему Ози использовал дополнение – короткий форшлаг, подразумевая существовавшие альтернативы и наглядно информируя об этом коллег (Пример 9).

В первой половине XIX века австрийский композитор и пианист-виртуоз И. Н. Гуммель (1778–1837) предложил начинать трель не с вышележащей ноты, а с основной. Он исполнял это украшение столь блистательно, что подобная трактовка украшения в дальнейшем получила широкое распространение. А. Долмеч называл Гуммеля автором упомянутого нововведения, которое пришлось по душе исполнителям и композиторам [1, p. 195].

Известно, что в середине XIX столетия Ж. Б. Арбан [8, S. 104–105] интерпретировал данное украшение аналогично И. Н. Гуммелю. А в начале XX века П. Таффанель и Ф. Гобер [9, p. 49] уже трактовали все разновидности трели единообразно, без «излишеств» (Пример 10): каждая из них начиналась только с основного звука и завершалась нахшлагом.
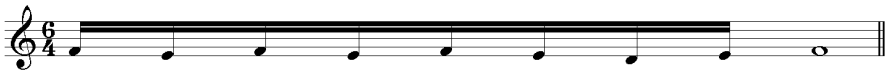
Названное толкование этого украшения можно считать характерным для XX века. В свою очередь, украшение, начинающееся с верхнего звука, утвердилось в исполнениях музыки XVII–XVIII столетий. XIX век в отмеченном ракурсе явился переходным периодом.

Впрочем, использование прежней, традиционной трели следует признать возможным не только в музыке XVI–XVIII веков, но и в позднейших сочинениях. К примеру, если данное украшение вводится на звуке предшествующей высоты, начало исполнения с верхнего звука будет вполне уместным (Пример 11). Известно, что любые изменения в музыкальном развитии содействуют преодолению инерции восприятия. В указанном аспекте предлагаемое начало трели является более действенным.

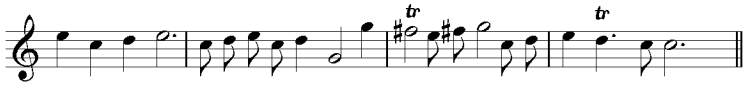
По мере исторической эволюции музыкального искусства обогащались и средства выразительности. Этот диалектический процесс не обошел стороной древнейшее украшение – трель.Как правило, формированию того или иного термина сопутствуют и многословность, и многозначность. Потому трель первоначально снабжалась многочисленными именованиями, наряду с другими средствами музыкальной выразительности, переживавшими процесс кристаллизации. Так, к примеру, представление о сути исполнительской каденции сформировалось к середине XVIII века (см.: [10, с. 39–40]), и в дальнейшем этот термин уже не применялся в отношении трели. Утверждение рационального подхода композиторов к интерпретации рассмотренного украшения способствовало его единообразной исполнительской трактовке, предложенной П. Таффанелем и Ф. Гобером.

ПРИЛОЖЕНИЕ

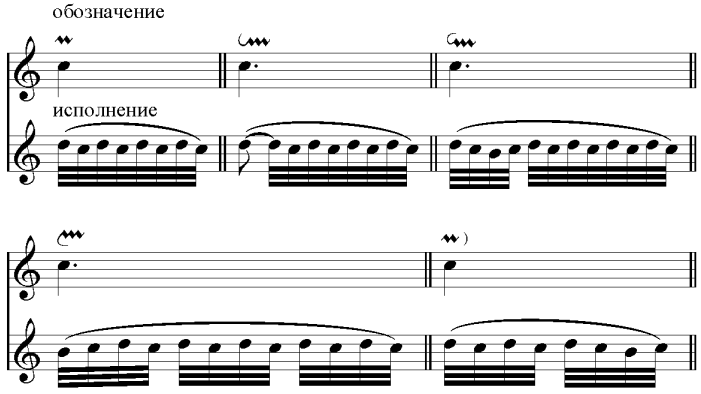
Пример 1



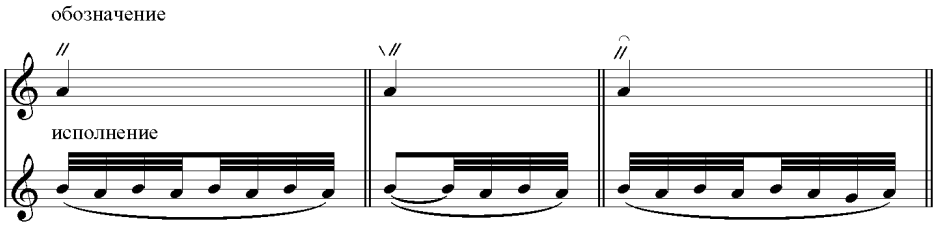
Пример 2



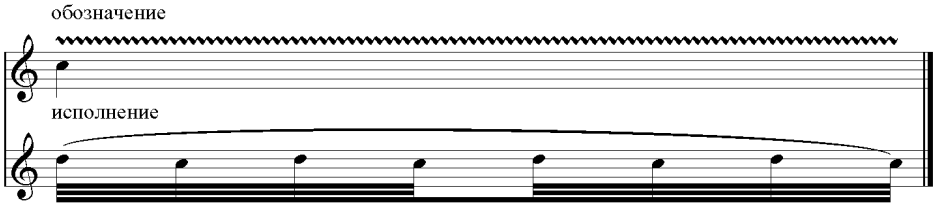
Пример 3



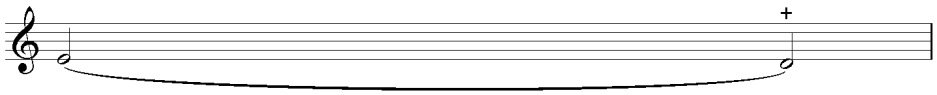
Пример 4



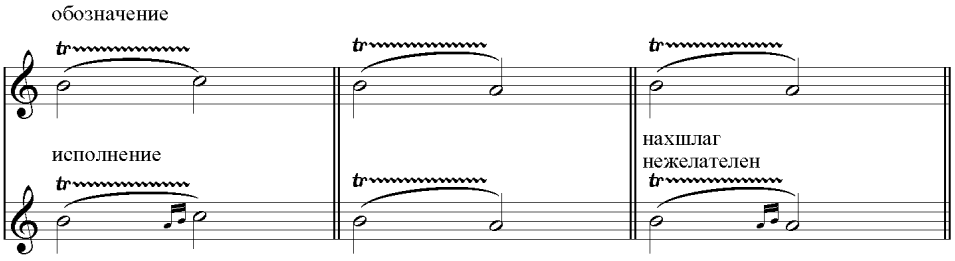
Пример 5
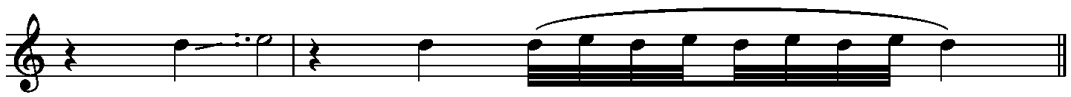


Пример 6
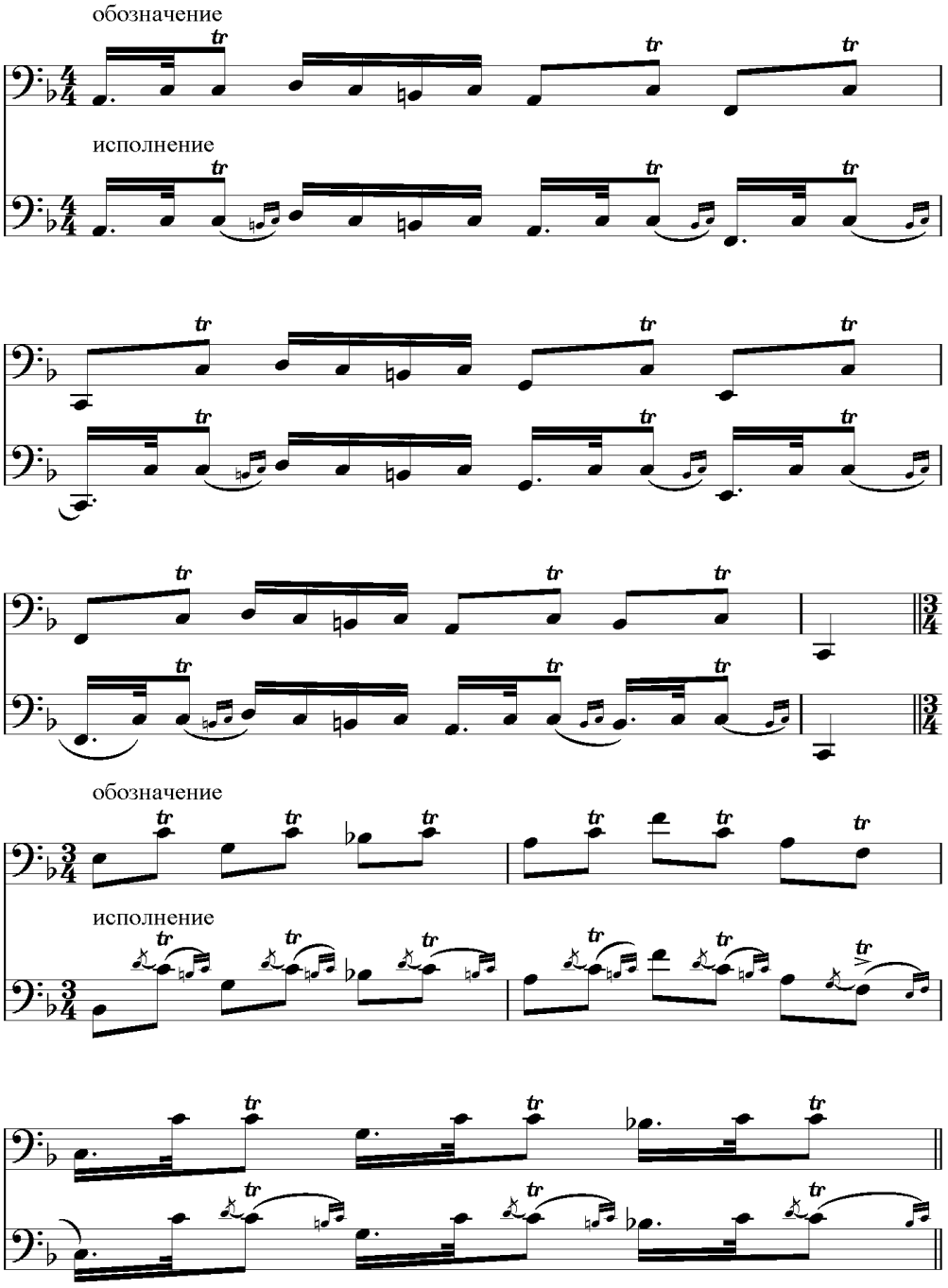


Пример 7
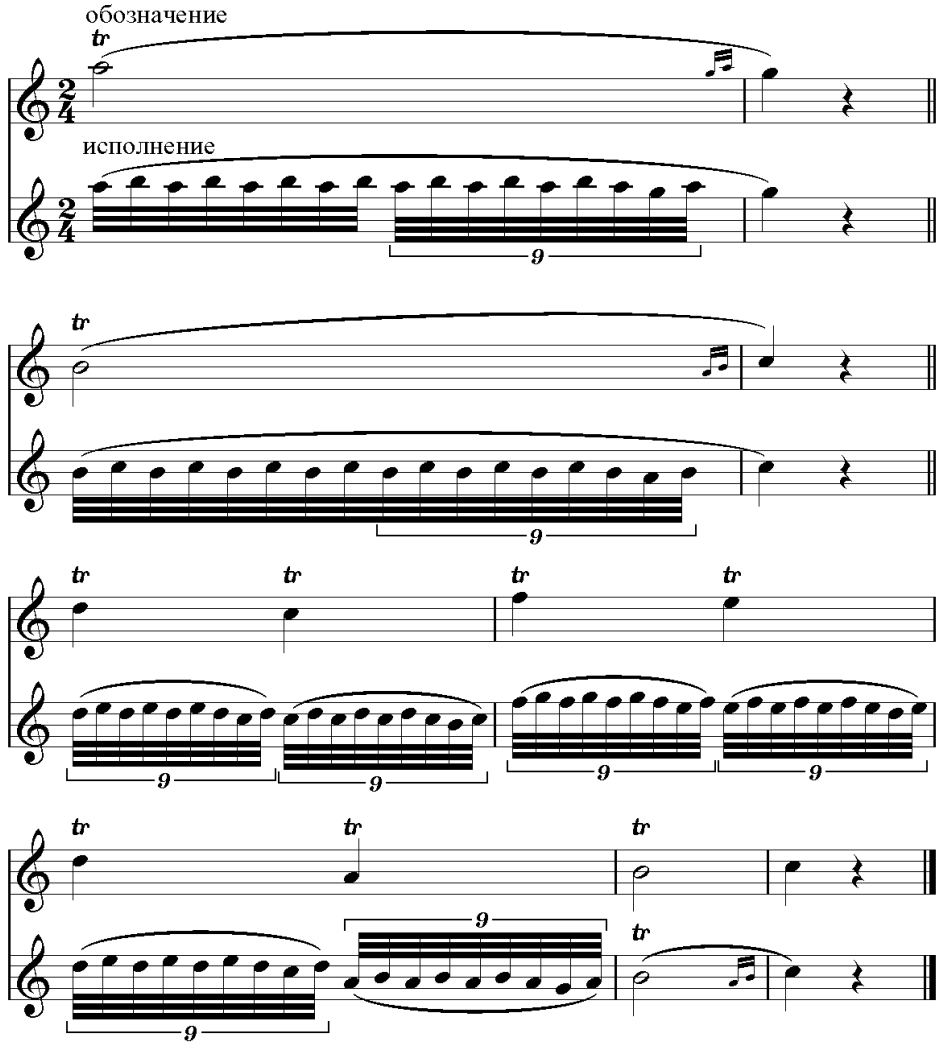


Пример 8



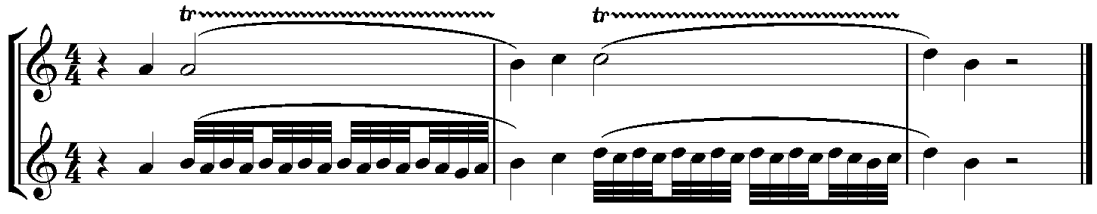
Пример 9



Пример 10



Пример 11



ЛИТЕРАТУРА

1. *Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence. London: Novello and Co., 1915. 536 p.
2. *Ganassi S. di.* Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
3. *Fantini G.* Mode per impare a sonare di Tromba… Frankfort: Daniel Vuasth, 1638. 88 p.
4. *Chambonnieres J. Ch. de.* Pieces de Clavessin. Livre Premier. Paris: Choez Jollain, 1670. 73 p.
5. *Hotteterre-le-Romain J. M.* Principes de la flute travrsiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-boi. Paris: Christopher Ballard, 1707. 59 p.
6. *Simpson Ch.* The Division–Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
7. *Ozi E.* Nouvelle Méthode de Basson. Offenbach: Jean Andre, 1803. 142 p.

8. *Arban J. B.* Vollständige Schule für Trompete, Cornet a Pistons, Flügelhorn und Tenorhorn. Leipzig: VEB F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.
9. *Taffanel P., Gaubert Ph.* Méthode Complète de Flûte. Paris: Alphonse Leduc, 1923. 220 p.
10. *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Диминуции и каденции (из истории украшений в музыке) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 37–43.

REFERENCES

1. *Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence. London: Novello and Co., 1915. 536 p.
2. *Ganassi S. di.* Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
3. *Fantini G.* Mode per impare a sonare di Tromba… Frankfort: Daniel Vuasth, 1638. 88 p.
4. *Chambonnieres J. Ch. de.* Pieces de Clavessin. Livre Premier. Paris: Choez Jollain, 1670. 73 p.
5. *Hotteterre-le-Romain J. M.* Principes de la flute travrsiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-boi. Paris: Christopher Ballard, 1707. 59 p.
6. *Simpson Ch.* The Division–Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
7. *Ozi E.* Nouvelle Méthode de Basson. Offenbach: Jean Andre, 1803. 142 p.
8. *Arban J. B.* Vollständige Schule für Trompete, Cornet a Pistons, Flügelhorn und Tenorhorn. Leipzig: VEB F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.
9. *Taffanel P., Gaubert Ph.* Méthode Complète de Flûte. Paris: Alphonse Leduc, 1923. 220 p.
10. *Leonov V., Palkina I.* Diminutsii i kadentsii (iz istorii ukrasheniy v muzyke) [Diminutions and cadences (from the history of decorations in music)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2026. No. 2. Pp. 37–43.

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