

История и теория исполнительства

Научная статья

УДК 784.21

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>



Вокальная орнаментация Джулио Каччини: от теории к практике

Елена Валентиновна Круглова

Государственный музыкально-педагогический
институт имени М. М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ elenakruglowa@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6565-2083>



Аннотация. Основная цель настоящей статьи — исследование роли и определение возможности применения украшений в вокальной музыке Джулио Каччини. В предисловиях к сборникам арий и мадригалов *Le nuove musiche* (1602) и *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), ставших отражением созданного композитором «нового стиля», Каччини первым среди своих современников изложил основные позиции школы художественного пения и дал методические рекомендации по исполнению собственных произведений. Однако его указания нередко приводят исполнителей в недоумение, заставляя сомневаться в возможности и корректности применения каких-либо украшений. В результате сегодня музыка Каччини в ряде случаев звучит однообразно, неинтересно.

В эпоху барокко существовало явное расхождение между нотной записью и исполнительством. Углубленное изучение и сравнение музыкальных источников, их историческое осмысление, оценка на

основе документальных и теоретических свидетельств позволяют понять реальную практику и особенности воспроизведения предлагаемых Каччини украшений. Автор статьи подчеркивает необходимость переосмыслить подходы к исполнению, в том числе специфику применения различных орнаментальных эффектов. Важным в этом отношении становится соблюдение главного их предназначения: усиление аффекта, эмоционального модуса сочинения посредством выразительной передачи слова.

Ключевые слова: Джулио Каччини, раннее барокко, орнаментация, эсclamация, спреццатура, трилло, группо, историческая исполнительская практика, традиции исполнения, вокальная техника, выразительность в пении

Для цитирования: *Круглова Е. В.* Вокальная орнаментация Джулио Каччини: от теории к практике // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 104–120 <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>

History and Theory of Performance

Original article

Vocal Ornamentation in Giulio Caccini: From Theory to Practice

Elena V. Kruglova

The State Musical Pedagogical Institute
named after M. M. Ippolitov-Ivanov,
Moscow, Russian Federation,

✉ elenakruglova@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6565-2083>

Abstract. The main purpose of the published article is to study the role and determine the possibility of using jewelry in Giulio Caccini vocal music. The composer, the creator of the “new” style, the first among his contemporaries in the preface to the collections of arias and madrigals *Le nuove musiche* (1602) and *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) outlined the main positions of the school of artistic singing, where he reports on the recording of his compositions how to perform. This often leads performers into confusion about the possibility of using any jewelry. As a result, today, in some cases, Caccini music sounds monotonous, uninteresting.

In the Baroque era, there was a clear discrepancy between practice and musical notation. An in-depth study and comparison of musical sources, their historical understanding, evaluation based on documentary and theoretical evidence allows us to identify the real practice and features of reproducing jewelry offered by Caccini for performance. As a result, the author of the article emphasizes the need to rethink the approach to performance, in particular, concerning the application of various ornamental effects. In this regard, it becomes important to observe their main purpose: to enhance the affect and mood of the composition through expressive transmission of the word.

Keywords: Giulio Caccini, early Baroque, ornamentation, esclamation, *sprezzatura*, *trillo*, *gruppo*, historical performance practice, traditions of performance, vocal technique, expressiveness in singing

For citation: Kruglova, E. V. (2024). Vocal Ornamentation in Giulio Caccini: From Theory to Practice. *Contemporary Musicology*, 8(3), 104–120. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>

Введение

Изучение произведений Джулио Каччини (1561–1618) нередко приводит певцов к размышлениям о правильной в стилистическом отношении интерпретации. Современные исполнители либо точно придерживаются нотного текста, либо применяют незначительные украшения. Возникает вопрос о стилистически наиболее верных решениях.

Введение орнаментации в сочинения Каччини в основном обсуждается в зарубежных публикациях [1; 2; 3; 4]. В работах отечественных музыковедов [5; 6] украшения, предусмотренные композитором, и их использование в практике пения освещаются обзорно, акцент сделан на теоретическом рассмотрении проблемы, значение новой орнаментики Каччини трактуется как своего рода «протест против [ренессансной] традиции» [5, с. 23]. В настоящей же работе предпринята попытка осмысления некоторых важных особенностей украшений в вокальных сочинениях композитора и определения возможных путей их введения в исполнительскую практику современных вокалистов.

Историческая роль

Джулио Каччини традиционно считают музыкальным революционером XVII века¹. Новую манеру его пения особо отметил Михаэль Преториус в 9 главе третьей части трактата *Syntagma Musicum* (1619)². Аббат Анжело Грилло в письме своему другу Торквато Тассо называл композитора «отцом речитативного пения»³. Северо Бонини восхвалял Каччини как истинного изобретателя нового стиля, указывая при этом, что почти каждый музыкант того времени становился известным только благодаря подражанию ему⁴. По словам Константина Митрофановича Мазурина, ссылавшегося на мнение Франсуа Жозефа Фетиса, «Каччини стоял выше Монтеверди в смысле выражения страсти и был превзойден только Кариссими»⁵.

¹ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. С. 1.

² Praetorius M. *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619. S. 230.

³ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. С. 3.

⁴ Bonini S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica // Solerti A. *L'origine del melodramma*. Torino, 1903. P. 134–135.

⁵ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. С. 3.

Репутация Каччини как композитора-новатора сохранилась до наших дней. Виктор Коэльо, профессор Университета в Калгари, со ссылками на ведущих специалистов в области старинной музыки отмечает его заслуги в формировании художественных принципов новой эпохи (Оливер Странк⁶), в создании монодии (Манфред Букофцер⁷) и нового стиля пения (Дональд Граут⁸) [7]. Ученый, правда, также приводит мнения исследователей 1980-х годов, считающих, что Каччини использовал опыт исполнительской импровизации более ранней эпохи, то есть не был в полном смысле изобретателем монодии⁹. Однако это все же не отменяет роли итальянского музыканта как центральной фигуры раннего барокко.

Известный как Джулио Романо (т. е. уроженец Рима), Каччини уже в молодые годы стал членом Флорентийской камераты. Он познакомился с идеями Джованни Барди и Винченцо Галилеи, не без влияния которых критиковал контрапункт, называя его «разрушителем Поэзии»¹⁰. Каччини заявил о новом, изобретенном им стиле музыки. Вначале — в Предисловии к опере «Эвридика» (1600), где, обращаясь к читателям, рассказал о благородном способе пения, по его мнению, лучшем, «в котором другие могли бы практиковаться»¹¹. Затем — в опубликованном во Флоренции сборнике арий и мадригалов «Новая музыка» (*Le Nuove Musiche*) для голоса и *basso continuo* (1601¹², см. *Иллюстрацию 1*).

Не вызывает сомнений огромное влияние Каччини на композиторов его времени. В 1605 году Энрико Радеска из Фоджи издал в Турине первую книгу своих «Канцонетт, мадригалов и арий в римской манере» (*Canzonette, madrigali et arie alla romana*). На следующий год Доменико Брунетти представил в Болонье собрание мадригалов, канцонетт и арий под названием «Эвтерпа» (*L'Euterpe*). В 1607 году во Флоренции был напечатан сборник камерной вокальной музыки Северо Бонини — «Мадригалы и духовные канцонетты» (*Madrigali e canzonette spirituali*), в предисловии к которому автор подчеркнул, что его сочинения написаны в подражание изящному стилю

⁶ Source Readings in Music History / ed. by O. Strunk. New York: W. W. Norton, 1950. P. 370.

⁷ Bukofzer M. Music in the Baroque Era. New York: W. W. Norton, 1947. P. 29.

⁸ Grout D. J. A History of Western Music. 2nd ed. New York: W. W. Norton, 1960. P. 278.

⁹ Коэльо ссылается на работы К. Палиски (*Palisca C. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven: Yale University Press, 1989), Г. М. Брауна (*Brown H. M. The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad // Early Music*. 1981. No. 9. P. 147–168), Дж. В. Хилла (*Hill J. W. Realized Continuo Accompaniments from Florence ca. 1600 // Early Music*. 1983. No. 11. P. 194–208) и др.

¹⁰ Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1601/1602. P. 4.

¹¹ Caccini G. *L'Euridice*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1600. P. 1.

¹² Здесь и далее использован традиционный русский перевод названия. Грамматически более точный вариант — «Новые музыки» (имеются в виду новые музыкальные сочинения). Сборник был напечатан в начале 1602 года, однако на его титульном листе (в соответствии с особенностями календаря, принятого во Флоренции того времени) значится еще 1601 год.



Иллюстрация 1. Дж. Каччини.
Le Nuove Musiche. Титульный лист издания
1602 (1601) года.

выдающегося композитора Каччини. Оттавио Дуранте сравнил свою работу *Arie devote* (Рим, 1608) с «маленьким ручейком, проистекающим из источника — его [Каччини] заслуг»¹³. Вскоре аналогичные сборники сочинений в новом монодическом стиле опубликовали многие итальянские композиторы (в том числе Якопо Пери, Марко да Гальяно, Доменико Белли, Раффаэлло Ронтани, Филиппо Витали, Франческа Каччини, Андреа Фальконьери и др.)¹⁴.

Широкую известность Каччини получил также в амплу певца-виртуоза и вокального педагога. Он прославился как исполнитель сложных мадригалов, щедро украшенных распевами и пассажами, его пение отличалось особой выразительностью и четкостью дикции [8, с. 11]. О выступлении певца во флорентийском соборе Святого Духа по случаю приезда Кристины Лотарингской, супруги Великого герцога Тосканского Фердинандо I, рассказывал

Бонини: «Приветствуя входящую Кристину Лотарингскую, первым запел Джулио Каччини, известный как Романо, со словами *O benedetto giorno*¹⁵. В течение долгого времени, за великое наслаждение, которое он дал бесчисленному множеству собравшихся там, его долгое время называли *Benedetto giorno*»¹⁶. Исполнительское мастерство Каччини оценили иностранцы, посещавшие Флоренцию: «Человеческий язык не может выразить того, как маэстро был принят и осыпан похвалами и почестями не только его Величества,

¹³ Цит. по: Ehrichs A. Giulio Caccini: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig: Hesse & Becker, 1908. S. 75.

¹⁴ Заметим также, что стиль сольного пения и тип орнаментирования, актуальный в первом десятилетии XVII века, достаточно скоро стал образцом выразительности не только в сольном пении, но и в сольной инструментальной игре.

¹⁵ «О, благословенный день».

¹⁶ Bonini S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica. P. 130.

но и всех главных герцогов и баронов Франции, которые здесь оказались», — продолжает Бонини¹⁷. Среди учеников маэстро были такие прославленные певцы, как Виттория Аркилеи, Адриана Базиле, Франческо Рази, Северо Бонини, Антонио Брунелли, Джованни Гуальберто Мальи и другие. Созданная флорентийская вокальная школа вскоре также заявила о своем влиянии в музыкальном искусстве других европейских стран. В частности, в Германии к методике Каччини обращались Генрих Шютц, Михаэль Преториус, Иоганн Андреас Хербст.

Le Nuove Musiche и исполнительская практика

Сборник *Le Nuove Musiche* был не только публикацией конкретных сочинений, но и своеобразным методическим руководством, в котором освещались особенности вокального исполнения. Ранее другие мастера, как правило, передавали свои знания лишь эмпирически. По этому поводу сам Каччини писал: «Не то чтобы это [вокальное искусство – Е. К.] до определенного момента не осваивалось в какой-то мере посредством длительной практики <...>, но изложенная в этом труде, помогает достичь мастерства»¹⁸. Таким образом, как указал специалист по итальянской музыке XVII века Найджел Форчун, Предисловие к *Le Nuove Musiche* стало «манифестом нового стиля» итальянской сольной песни¹⁹. Каччини выступил с острой критикой в адрес певцов за излишнее колорирование мелодии, длинные пассажи, в результате чего терялось понимание слова. По его мнению, из-за обилия распевов мало кто понимал слова даже у прославленных певцов²⁰.

В этой связи важно напомнить, что обучение певца во времена Каччини, по сути, сводилось к выработке красивого звука, освоению пассажей и орнаментики, при этом без всякого понимания того, как их правильно применять. Если флорентийские музыканты стремились к художественной выразительности, то в Риме культивировался стиль пассажного пения. Это подтверждают композиторы и певчие папской капеллы в своих трактатах и дидактических пособиях вплоть до 1620 года. Например, виртуоз Джованни Джироламо Капсбергер опубликовал богато орнаментированные мотеты и арии в издании *Mottetti passeggiati* (1612) и *Arie passeggiate (Libro 1 — 1612; Libro 2 — 1623)*. В 1615 году певец-кастрат Сикстинской капеллы Франческо Севери в Предисловии к своему сборнику *Salmi passaggiati* указал, что пассажи были важной частью римской певческой практики²¹.

¹⁷ Ibid. P. 135.

¹⁸ Caccini G. Le nuove musiche. P. 6.

¹⁹ Цит. по: [3, p. 389].

²⁰ Ibid.

²¹ Severi F. Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma. Roma: Nicolò Borboni, 1615. P. 2.

Каччини ратовал за музыку, не только имеющую красивые мелодии, но и выражающую аффект, способную затронуть душу человека. Провозглашая концепцию выразительного пения, он опирался на идею Платона, согласно которой музыка — это речь, ритм и лишь потом звук²². В новой вокальной манере была переосмыслена роль украшений. Необычайно важным представляется отказ Каччини от длинных диминуционных рулад, которые, по его мнению, противоречили такой манере. Он, пожалуй, первым в музыкальной практике того времени начал тщательно фиксировать в нотном тексте все пассажи и украшения. Особого внимания заслуживают слова композитора: «Если даже и придется использовать эти пассажи, то пусть это будет сделано в соответствии с каким-нибудь правилом из моих сочинений, <...>, так что их нужно сперва специально приготовить для включения в сочинение»²³. Каччини совершенно очевидно призывал певцов к возможно бережному орнаментированию мелодий. В сборнике «Новая музыка и новая манера письма» (1614, см. *Иллюстрацию 2*) он подчеркнул, что собственный стиль сольного пения он детально зафиксировал в нотном тексте²⁴. В этой связи совершенно точна характеристика, которую дала новаторским идеям Каччини Алена Дмитриевна Верин-Галицкая:

Решение Каччини издать собственные произведения с записью всех импровизаций — идея, невысказанная для предыдущих поколений музыкантов. Фиксирование пассажей в нотном тексте — ограничение, вынужденно наложенное Каччини на устную традицию, стремление ее «обуздать» и навязать исполнителям собственную композиторскую волю. Это не противоречит его негативному отношению к пассажирам. Скорее вытекает из мысли: если певцы неизбежно будут украшать музыку, то пусть они поют пассажи, задуманные автором. <...> После Каччини украшения начали записывать и другие авторы, и на протяжении всей эпохи барокко эта практика стала все увереннее переходить из области устного музицирования в сферу письменного [5, с. 23].



Иллюстрация 2. Дж. Каччини.
Le Nuove Musiche. Титульный лист
издания 1614 года

²² Caccini G. Le nuove musiche. P. 4.

²³ Ibid. P. 5.

²⁴ Caccini G. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Firenze: Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614. P. 3.

Для верного понимания слов Каччини важно обратиться к исполнительской практике его времени. Нотный текст сольного сочинения, как известно, служил тогда лишь своеобразным каркасом монодической композиции, оставляя на усмотрение исполнителя возможность орнаментировать мелодию различными декоративными элементами. Певцы могли не придерживаться строго авторского текста, а изменение отдельных музыкальных фраз и мелодических построений считалось показателем мастерства. Теоретики и практики, таким образом, все больше сходились во мнении о бессмысленности выписывать нотами диминуции и пассажи. Характер, скорость их исполнения воспринимались и заучивались эмпирически. Американский музыковед Говард Майер Браун подчеркнул, что «Каччини приложил серьезные усилия к тому, чтобы выписать все орнаменты, которые до сих пор импровизировались, пытаясь контролировать их количество и вид и примирить две крайности: экспрессию и орнамент» [9, p. 76].

Подробная запись композитором пассажей позволила ограничить безудержную импровизацию певцов. Каччини прекрасно осознавал силу магического воздействия вокальных украшений на слушателей, в связи с чем достаточно гибко подходил к самому вопросу колорирования. К примеру, восхищаясь виртуозным мастерством Виттории Аркилеи, называл ее превосходной певицей²⁵.

Как правило, Каччини использовал пассажи на длинных слогах и в заключительных каденциях и отмечал, что придуманы они были не столько для хорошего стиля пения, сколько для придания большей изящности и «щекотания слуха», и были уместны лишь в маловыразительных местах²⁶. Многие из этих пассажей состоят из цепочек мелизмов. При этом применение тех или иных украшений, которые Каччини называл «эффектами», должно соответствовать содержанию текста. Совершенно ровное, «одинаковое» исполнение композитор признавал ошибочным и объяснял непониманием смысла. Вместе с этим он решительно выступал против любых преувеличений в использовании длинных пассажей и обильной орнаментации.

В стремлении к оживлению мелодии на коротких слогах Каччини прибегал к украшениям «длиною не больше четверти или половины всего такта»²⁷. Важным представляется его замечание, что подобные орнаментации — не пассажи в полном смысле слова, но они придают мелодии некое изящество. Более того, общие правила часто могут допускать определенные исключения²⁸. Все это позволяет предположить, что наставления композитора имеют не догматический, а, скорее, рекомендательный характер.

²⁵ Подробнее об этом см. в одной из статей автора этих строк [10].

²⁶ *Caccini G. Le nuove musiche. P. 5.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid. P. 7.*

Украшения

Среди мелодических украшений Каччини выделяет два сходных орнамента: *trillo* и *gruppo* (Пример 1).



Пример 1. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7. Трель и групппо²⁹

Исполнение трели (*trillo*) подразумевает репетицию одного тона с постепенным сокращением длительности его звучания. Каччини пишет, что описанную им трель на одном звуке нужно начинать с первой четверти и «отбивать гортанью каждую ноту на гласную а до последней целой (ноты)»³⁰.

Групппо (*gruppo*) Каччини — это не группетто в сегодняшнем понимании. Фактически именно из этого украшения развилась позднейшая трель, употребляемая и в настоящее время. Групппо обладает основными характеристиками секундовой трели с ее завершением в виде группетто, когда основная нота спускается на нижний тон, прежде чем снова подняться к основному. В отличие от своих предшественников Каччини рекомендовал исполнять это украшение с постепенным ускорением и нарастанием интенсивности звука, причем в зависимости от содержания текста орнамент мог быть как простым, так и сложным. По словам Каччини, трель и групппо представляют собой своеобразный мост ко многим украшениям в пении³¹.

Новые выразительные нюансы придавали мелодии орнаменты, связанные с динамикой. Это было не случайно. Каччини как певца и вокального педагога волновали вопросы воспроизведения звука, который он рекомендовал начинать полным голосом красивого тембра с безукоризненной интонацией (*l'intonazione della voce*), описываемой им довольно подробно³².

Согласимся с предположением Уайли Хичкока, который пишет, что Каччини использует термин *intonazione* в двух смыслах, а именно для обозначения точности воспроизведения звука и его атаки [3, p. 392]. «Первая и самая важная основа, по словам Каччини, — это вокальная интонация на всех нотах не только для того, чтобы избежать резкости, но и для того, чтобы иметь хорошую манеру»³³. Речь идет, во-первых, о точности и качестве тона и, во-вторых, об атаке звука, под которой понимается «хорошая манера».

²⁹ Современная нотация приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка / К. М. Мазурин (пер. с ит.), Е. А. Сергеева (науч. ред.). СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. С. 10.

³⁰ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7.

³¹ Ibid. P. 8.

³² Ibid. P. 6.

³³ Ibid.

Каччини выделяет три способа звукоизвлечения³⁴. К первому из них относится взятие звука с нижней терции. Этот способ Каччини не принимает³⁵. Второй — *il crescere, e scemare* («усиление и ослабление») — подразумевает точную атаку основного тона с постепенным усилением звучания голоса и последующим его ослаблением. Этот вид атаки, позднее трансформированный в *messa di voce* — двустороннее филирование звука, — Каччини предлагает вводить на длинных нотах и считает наиболее благородным. Наконец, третий способ, который композитор находит наиболее эмоциональным и оптимальным для создания особой выразительности в передаче аффекта, — *esclamazione* («эсclamация, восклицание»). Особенность его исполнения заключается в использовании приема *decrescendo — crescendo (forte — piano — mf)*, а именно: после яркого взятия звука следует перейти на *diminuendo (decrescendo)*, а при его ослаблении — на эсclamацию, что повлечет за собой определенное усиление звука³⁶ и создаст эффект восклицания (Пример 2).



Пример 2. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 6.
Верное исполнение эсclamации³⁷

Как указывает Каччини, различаются два варианта этого приема, которые зависят от содержания текста: *esclamazione languida* (сентиментальная, томная) и *esclamazione piu viva* (воодушевленная, оживленная) (Примеры 3, 4).

Пример 3. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7.
Верное исполнение эсclamации

Это довольно сложный технический прием в вокальной практике. Во избежание грубой ошибки — динамической пестроты, называемой сегодня «динамическим пузырем», важно владеть навыками тончайшей регуляции певческого дыхания, связанной с управлением мышц «дыхателей и выдыхателей» (агонистов и антагонистов). Исходя из смысла слов и характера текста,

³⁴ Ibid.

³⁵ Заметим, что и сегодня атака звука «с подъездом» к ноте считается недостатком.

³⁶ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 6.

³⁷ Аналогичный пример приведен в [13, с. 37].

с целью создания особой выразительности, эскламация должна применяться на половинных длительностях или четвертях с точкой, с последующим легким акцентом на нисходящей короткой ноте. Если же звучит нота целой длительности, то, по мнению Каччини, уместнее применять двухстороннее филирование звука.



Пример 4. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 10.
Фрагмент Мадригала *Deh, deh, dove son fuggiti*.
Указания композитора на применение эскламации и трилло

Оригинальны взгляды композитора и в вопросах организации ритма, который, по его мнению, также может быть использован для украшения мелодии. Каччини приводит ряд интересных примеров более изящного исполнения, на которых, по словам Фредерика Неймана, показано, как «эмоциональная сила определенных мелодических фигур увеличивается при помощи ритмических манипуляций» [4, p. 26]. Так, мелодическое движение ровными восьмыми или шестнадцатыми длительностями в пении рекомендуется заменять пунктирным или ломбардским (обратно пунктирным) ритмом с добавлением заключительных трелей, но при условии соответствия характеру музыки поэтического текста (Пример 5).

Орнамент, который Каччини вводит под названием *cascata* («каскада»), относится также к ритмическому варьированию и подразумевает быстрое нисходящее поступенное движение мелодии в интервале до септимы включительно. Принцип исполнения каскаты должен регулироваться смыслом текста. Среди возможных исполнительских вариантов композитор выделяет: простую каскату (*cascata scempia*), двойную (*cascata doppia*), с паузой для «перехвата» дыхания, а также некоторые иные (*cascata per ricorre il fiato* — каскада с использованием вдоха, *altra cascata simile* — другая простая каскада). Он приводит примеры, показывающие, каким образом выписанные ровные восьмые в исполнении могут быть ритмически перегруппированы (Пример 6).

The image shows four systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled '1' and the bottom staff is labeled '2'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system includes the word 'Trillo' written below the notes in both staves.

Пример 5. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 8.

Ритмические вариации: верхняя строка (1) — оригинальный текст; нижняя строка (2) — рекомендуемый вариант исполнения³⁸

The image shows three systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled '1', the middle staff is labeled '2', and the bottom staff is labeled '3'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system includes the words 'Cascata scempia' and 'Cascata doppia' written below the notes in the middle and bottom staves respectively. The third system includes the words 'Cascata per ricorre il fiato' and 'Altra cascata simile' written below the notes in the middle and bottom staves respectively.

Пример 6. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 8.

Ритмические вариации: верхняя строка (1) — оригинальный текст; две нижних строки (2, 3) — рекомендуемые варианты исполнения³⁹

Для усиления выразительного пения, в котором отражался бы естественный ритм речи, Каччини упоминает о *sprezzatura* («спрежцатура») — «благородной небрежности». Это довольно сложное понятие, требующее разъяснения. Считается, что впервые это слово употребил

³⁸ Современная расшифровка приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка. С. 11.

³⁹ Современная нотация приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка. С. 11.

Бальдассаре Кастильоне в «Книге Придворного» (1528), понимая под спреццатурой естественность и изящество: «...чтобы ничто не выглядело сделанным с преднамеренным мастерством, так, чтобы наблюдатель мог принять это умение как природный дар»⁴⁰. Паоло Д'Анджело, профессор Римского университета, отмечает, что *sprezzatura* — противоположность аффектации, некий эстетический парадокс: скрывая искусность, искусство при этом утверждает себя [11, р. 154]. Сегодня многие музыканты приравнивают спреццатуру к ритмической свободе или известному с XVIII века термину *rubato*. Правда, сам Каччини об этом ничего не говорил (да и не мог говорить), а писал лишь о «благородной манере беззаботного, беспечного пения»⁴¹. Ни один современный исследователь вокального исполнительства раннего барокко не проходит мимо обсуждения этого феномена, отмечая, в частности, сходство спреццатуры с ораторским искусством [12], ее влияние на более свободное использование диссонансов в соотношении голоса с *basso continuo* [13, р. 34–35]. Наиболее точно, пожалуй, цель этого приема определил сам Каччини в Предисловии к «Эвридике» (1600), отметив, что посредством спреццатур он подошел «гораздо ближе к сути речи»⁴². Иными словами, под спреццатурой понимается не столько темповая свобода, сколько выражение естественной декламации.

Таким образом, современным вокалистам, обученным пению с соблюдением абсолютной ритмической точности, нужно освоить практику спреццатуры. Самый простой способ — выразительно декламировать текст по аналогии с речью оратора. Между тем это вовсе не означает произвола и одобрения каких-либо вольностей. Предостерегая певцов от преувеличения, злоупотребления эффектами и орнаментацией, Каччини сообщает, что при исполнении эсclamации нужно применять уместные приемы для выражения аффекта, не ускоряя движение⁴³. Следовательно, спреццатура в пении предполагает возможное ритмическое варьирование, но с обязательным соблюдением точного метра.

Резюме

Обзор исполнительских приемов, описанных Каччини в его «Новой музыке», позволяет сделать вывод о существенной роли исполнителя в создании звукового образа сочинения: «Монодия осталась бы голым скелетом, — пишет Манфред Букофцер, — если бы не эмоциональная подача певца и его украшения, которые выполняли здесь не просто декоративную, но и структурную функцию»⁴⁴.

⁴⁰ Цит. по: [3, р. 389].

⁴¹ *Caccini G.* Le nuove musiche. P. 4.

⁴² *Caccini G.* L'Euridice. Firenze: Giorgio Marescotti, 1600. P. 1.

⁴³ *Caccini G.* Le nuove musiche. P. 7.

⁴⁴ *Bukofzer M. F.* Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach. London: W. W. Norton, 1948. P. 27.

Чарльз Бёрни, обращая внимание на некоторое сходство стилей Каччини и Люлли, достоинствами которых были простота мелодий, поэзия и выразительность, писал:

Хотя сейчас мы склонны задаваться вопросом, с помощью каких приятных эффектов могли бы быть исполнены такие простые, ничем не украшенные мелодии, почти лишенные сопровождения; однако, когда мы задумываемся, какие восторги долгое время спустя вызывала подобная музыка во Франции в операх Люлли, наше удивление утихнет; особенно если мы вспомним о пристах к пассажам и украшениям, которые сейчас устарели и вульгарны, а тогда были новыми и элегантными; и что выразительность музыки этого периода в Италии полностью утрачена, так что, подобно мертвому языку, никто не знает, как она исполнялась⁴⁵.

Эти слова, сказанные еще в конце XVIII столетия, во многом актуальны и в настоящее время.

Современным певцам может показаться, что привычная ныне система нотации обеспечивает точную фиксацию музыки, однако, для стилистически верной интерпретации она требует тщательной расшифровки, понимания и соответствующей культуры чтения. Не последним аргументом становятся слова самого Каччини: «Действительно, есть много вещей, используемых в хорошем стиле пения, которые написаны одним способом, но, чтобы быть более грациозными, исполняются совсем по-другому, поэтому говорят, что одни [исполнители. — Е. К.] поют с бóльшим изяществом, а другие с меньшим»⁴⁶. В любом случае, для стилистически корректной интерпретации музыки Джулио Каччини необходимо осваивать и применять указанные им самим приемы и вокальные украшения, однако лишь в тех случаях, когда это необходимо для усиления выразительности и более точной передачи содержания поэтического текста.

Список литературы

1. Carter T. Caccini's Amarilli, Mia Bella: Some Questions (And a Few Answers) // Journal of the Royal Musical Association. 1988. Vol. 113. No. 2. P. 250–273.

2. Reiter W. S. “The Noble Manner of Singing”: Caccini's *Le Nuove Musiche* (1602) // The Baroque Violin & Viola, vol. II: A Fifty-Lesson Course. New York: Oxford Academic, 2020. P. 22–30. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>

3. Hitchcock H. W. Vocal Ornamentation in Caccini's *Nuove Musiche* // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56. No. 3. P. 389–404.

4. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 2020.

5. Верин-Галицкая А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 14–25. <https://doi.org/10.34690/216>

⁴⁵ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. London: Printed for the Author, 1789. P. 136.

⁴⁶ Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1601/1602. P. 7.

6. Фомина В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. №3(46). С. 41–48. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48>
7. Coelho V. A. The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for *Le Nuove Musiche* // Journal of Seventeenth-Century Music. 2003. Vol. 9. No. 1. <https://sscm-jscm.org/v9/no1/coelho.html#ch2> (дата обращения: 11.08.2024).
8. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы: учебное пособие по курсу истории вокального искусства. 2-е изд. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997.
9. Brown H. M. Embellishing Sixteenth-Century Music. London: Oxford University Press, 1976.
10. Круглова Е. В. Исторический портрет первой оперной примадонны эпохи барокко: Виттория Аркилеи // Человек и культура. 2023. № 4. С. 129–140. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43644>
11. D'Angelo P. Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp / translated by Sarin Marchetti. New York: Columbia University Press, 2018.
12. Hammond S. L. Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance. New York: Taylor & Francis, 2015.
13. Dolinšek E. “Plemeniti način petja”: Giulio Caccini in *Le nuove musiche* // Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani. 2023. Vol. 19. No. 38. P. 30–41. [https://doi.org/10.26493/2712-3987.19\(38\)29-41](https://doi.org/10.26493/2712-3987.19(38)29-41)

References

1. Carter, T. (1988). Caccini's Amarilli, Mia Bella: Some Questions (And a Few Answers). *Journal of the Royal Musical Association*, 113(2), 250–273.
2. Reiter, W. S. (2020). “The Noble Manner of Singing”: Caccini's *Le Nuove Musiche* (1602). In W. S. Reiter (Ed.), *The Baroque Violin & Viola, vol. II: A Fifty-Lesson Course* (pp. 22–30). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>
3. Hitchcock, H. W. (1970). Vocal Ornamentation in Caccini's *Nuove Musiche*. *The Musical Quarterly*, 56(3), 389–404.
4. Neumann, F. (2020). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press.
5. Verin-Galitskaya, A. D. (2022). Giulio Caccini: Between Passages and Affected Music. *Music Academy*, 777(1), 14–25. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/216>
6. Fomina, V. P. (2022). Ornamentation in Modern Vocal Interpretation of Early Baroque Italian Music. *Culture and Education*, 46(3), 41–48. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48>
7. Coelho, V. A. (2003). The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for *Le Nuove Musiche*. *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9(1). <https://sscm-jscm.org/v9/no1/coelho.html#ch2> (accessed: 11.08.2024).

8. Yaroslavtseva, L. K. (1997). *Zarubezhnye vokal'nye shkoly: uchebnoe posobie po kursu istorii vokal'nogo iskusstva* [Foreign Vocal Schools: Textbook on the Course of History of Vocal Art]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

9. Brown, H. M. (1976). *Embellishing Sixteenth-Century Music*. Oxford University Press.

10. Kruglova, E. V. (2023). Historical Portrait of the First Prima Donna of Baroque Opera: Vittoria Archilei. *Man and Culture*, 4, 129–140. (In Russ.). <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43644>

11. D'Angelo, P. (2018). *Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp* (S. Marchetti, Ed.). Columbia University Press.

12. Hammond, S. L. (2015). *Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance*. Taylor & Francis.

13. Dolinšek, E. (2023). “Plemeniti način petja”: Giulio Caccini in *Le nuove musiche* [The Noble Way of Singing’: Giulio Caccini and *Le Nuove Musiche*]. *The Journal of Music Education of the Academy of Music in Ljubljana*, 19(38), 30–41. [https://doi.org/10.26493/2712-3987.19\(38\)29-41](https://doi.org/10.26493/2712-3987.19(38)29-41)

Сведения об авторе:

Круглова Е. В. — кандидат искусствоведения, профессор, кафедра академического пения.

Information about the author:

Elena V. Kruglowa — Cand. Sci. (Art Studies), Professor, Academic Singing Department.

Статья поступила в редакцию 20.06.2024;
одобрена после рецензирования 15.08.2024;
принята к публикации 10.09.2024.

The article was submitted 20.06.2024;
approved after reviewing 15.08.2024;
accepted for publication 10.09.2024.