ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 4 | 2025. Volume 18. Issue 4
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Слово и музыка: об интонационной выразительности в ариях эпохи барокко

Круглова Е. В.

Аннотация. Цель исследования – решить актуальные вопросы стилистически верной интерпретации вокальной музыки эпохи барокко, связанные с выразительным интонированием музыкальных и словесных текстов. В статье поднимаются вопросы работы со словом как важной составляющей в передаче аффекта сочинения. Согласно требованиям старинных мастеров, важное значение приобретает не только четкое, но и интонационно выразительное произнесение вокальной речи. Впервые в отечественном музыковедении проблемы произношения текстов в старинной музыке рассматриваются во взаимосвязи художественного и вокально-технического компонентов. На конкретных примерах в статье обсуждаются различные подходы к интонированию мелодии и слова в контексте передачи определенного аффекта. Особое внимание уделяется анализу ключевых аспектов вокальной техники, обеспечивающих широкий диапазон выразительности при артикуляции фонем. В результате автор приходит к заключению, что понимание глубокой взаимосвязи между текстом и музыкой в старинных ариях, а также соблюдение основополагающих принципов вокально-технической работы над произношением будет способствовать точному воспроизведению смысла сочинения и приблизит певца к созданию стилистически верной интерпретации.

EN

Word and music: on intonational expressiveness in Baroque arias

E. V. Kruglova

Abstract. The study aims to address current issues concerning the stylistically accurate interpretation of Baroque vocal music, specifically those related to the expressive intonation of musical and verbal texts. The article raises questions about working with the word as an important component in conveying the affect of the composition. In line with the requirements of the old masters, not only clear but also intonationally expressive delivery of the vocal text becomes crucial. For the first time in Russian musicology, the problems of text pronunciation in early music are examined in the context of the relationship between artistic and vocal-technical components. Using specific examples, the article discusses various approaches to intoning the melody and the word in the context of conveying a specific affect. Special attention is paid to the analysis of key aspects of vocal technique that ensure a wide range of expressiveness during the articulation of phonemes. As a result, the author concludes that understanding the deep interconnection between text and music in early arias, as well as adhering to the fundamental principles of vocal-technical work on pronunciation, will contribute to the accurate reproduction of the composition's meaning and bring the singer closer to creating a stylistically accurate interpretation.

Введение

Актуальность данного исследования определяется тем, что в настоящее время, когда вокальное наследие композиторов эпохи барокко все больше завоевывает интерес как музыкантов, так и слушателей, прослеживается общая тенденция некоторого пренебрежения работой со словом в указанных сочинениях. Уделяя особое внимание вокально-технической стороне исполнения, певцы, за редким исключением, не интонируют поэтический текст в соответствии с аффектом сочинения. К примеру, ликующие *alleluja* или *vittoria* пропеваются не восторженно, а схематично и формально, словно солист пребывает в исполнительском поиске решения возникающих вопросов технического характера. Между тем в эпоху барокко – время господства аффектов (или сильных душевных переживаний) – произнесенное со сцены слово оказывало сильнейшее воздействие на людей. Философ и богослов М. Мерсенн в трактате «Всеобщая гармония» (Harmonie Universelle, 1636)

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250214

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

отметил, что важным в музыке, изображающей человеческие аффекты, является выразительное произнесение текста, окраска голоса, акцентировка определенных слов (Mersenne, 1636-1637, p. 13). В связи с этим в эпоху барокко слово называли душой музыки.

Для решения цели исследования были поставлены следующие задачи: изучить особенности взаимодействия слова и мелодии в барочных ариях с целью выявления путей достижения музыкальной экспрессии; проанализировать ключевые вокально-технические принципы выразительного интонирования текстов в ариях рассматриваемого времени.

Статья выстроена на основе общенаучных и специальных музыковедческих подходов, направленных на изучение рассматриваемого явления. В работе использована комплексная методика, включающая методы исторического, теоретического, целостного, контекстуального, методического анализа.

Материалами для исследования послужили трактаты и руководства по вокальному искусству прошлых веков Дж. Каччини (Caccini, 1601/1602), П. Ф. Този (Tosi, 1723), И. А. Хиллер (Hiller, 1780); И. Ф. Агрикола (2024), Г. Ф. Манштейн (Manstein, 1845), М. Гарсиа (2014); С. М. Сонки (2022), издания по истории итальянской оперы Ф. Альгаротти (Algarotti, 1763) и вокального исполнительства Д. Р. Аппельмэна (Appleman, 1967); В. А. Багадурова (2019; 2020), в которых авторы демонстрируют панораму методических взглядов вокальных мастеров XVII-XIX веков.

Теоретическую базу составляют современные отечественные исследования по истории итальянской оперы (Сусидко, 2000) и орнаментации в вокальной музыке XVII века (Круглова, 2023). Особую ценность представляют труды о произношении и дикции в пении (Астрова, 1990; Ланской, 1990).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов (особенности воплощения интонационной выразительности в ариях эпохи барокко) певцами барочного репертуара для стилистически верного его исполнения, а также в преподавании учебных курсов основ вокальной методики, истории вокального исполнительства в музыкальных колледжах и факультетах вузов.

Обсуждение и результаты

Как известно, работа над артикуляцией в пении позволяет добиться дикционной четкости слов, а значит, она взаимосвязана с работой над произношением. Выразительная декламация текста является одной из важнейших составляющих искусства художественного пения. Требования к артикуляционной ясности и дикционной четкости выдвигались еще старинными мастерами в трактатах о музыке. Органист Х. Финк в труде «Музыкальная практика» (“Practica musica”, 1556) провел сравнение между «старыми» и «новыми» композиторами в отношении соблюдения пропорций и сложных тактовых соотношений, отмечая при этом, что «новые, со своей стороны, больше обращают внимание на благозвучие и в особенности стараются так подставлять слова текста, чтобы они в точности соответствовали нотам, а эти последние, в свою очередь, возможно более ясно выражали слова и разнообразие аффектов» (Цит. по: Багадуров, 2020, с. 26).

В конце XVI века Л. Цаккони – композитор, певец (тенор), вокальный педагог, теоретик музыки и капельмейстер в капелле эрцгерцога Карла II в Граце – в своем трактате “Prattica di musica” (1592) отмечал внятное произношение слов как одно из достоинств певца (Багадуров, 2019, с. 105).

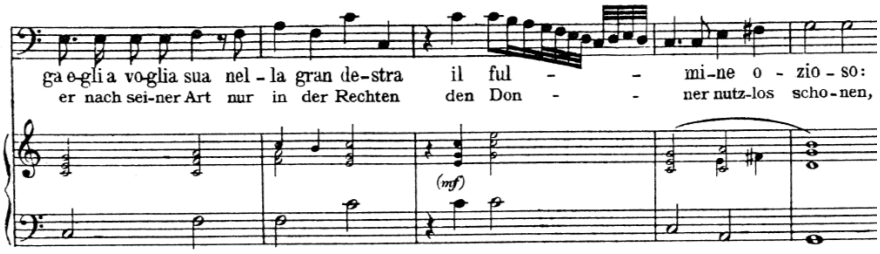
В начале XVII века в первых операх, которые тогда представляли собой *drama per musica*, текст был ведущим в пении. Подтверждение этого известного факта отмечено в Предисловии к сборнику «Новая музыка» певца-виртуоза и композитора Дж. Каччини, в котором он подчеркивает важность интонационной работы со словом в пении. Маэстро указывал, что «слушатели должны проникаться не только звуками, но также и идеей, в них заложенной» (Caccini, 1601/1602, p. 7). В достижении хорошей манеры пения Каччини акцентировал внимание на выразительности мелодии, понимании слов и пении с аффектом, которые он считал более значимыми, чем тонкости контрапункта (Caccini, 1601/1602, p. 7). Подобные мысли высказывали и другие. Подтверждение этому известному факту находим у ряда музыкантов того времени: Я. Пери (Peri, 1600), М. Гальяно (Gagliano, 1608).

Певцы ранней оперы добивались выразительности через вокальную декламацию. Как в искусстве ораторов, специфика их интонирования соответствовала аффекту сочинения. Гибкая мелодическая линия в сочетании с разнообразными причудливыми ритмами воплощала смену чувств непосредственно в момент вокализации.

Вскоре возникла потребность в самостоятельной мелодике, не зависящей от слов, а, напротив, воплощающей аффект музыкальными средствами. Задачей певцов были уже не просто аффектированная декламация текста, но и нахождение и передача голосом соответствующих интонаций.

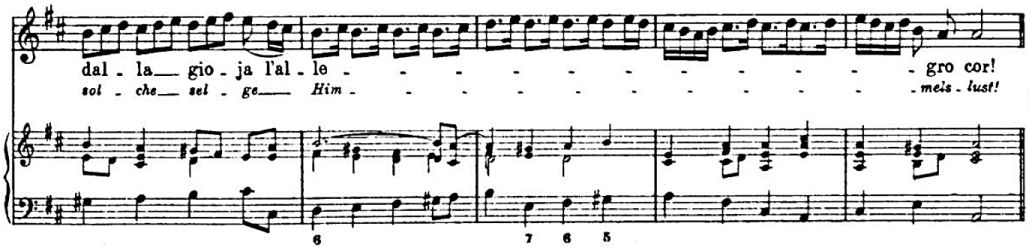
Старинные мастера в своих трактатах и руководствах отмечали, что, согласно риторическим принципам, тот или иной аффект необходимо передавать соответствующей интонацией голоса. В частности, об этой взаимосвязи в 1640 году заявил итальянский музыкант П. Делла-Валле, указывая певцам «отчетливо передавать слова и их смысл, придавать голосу веселое и печальное выражение, делать его жалобным или страстным» (Цит. по: Музыкальная эстетика..., 1971, с. 87). Музыканты использовали различные мелизматические украшения для иллюстрации слов и усиления смысла исполняемого текста. Примером может служить соло Нептуна из первого акта третьей сцены оперы «Возвращение Улисса на Родину» (1639) К. Монтеверди, в котором показана вся мощь грозного бога морей. Ровное мелодическое движение, словно раскаты грома, чередуется с нисходящими октавными скачками, достигая своей кульминации каскатой на слове *fulmine* (*um.* «молния») (Пример 1). Певцу следует предельно внимательно выполнять все ремарки композитора («сильно, в умеренном движении»,

«более оживленно», «снова более умеренно», «усиливая», «расширяя»), направленные на выражение разных эмоциональных настроений героя, используя соответствующие интонации в звуке при произнесении текста.



Пример 1. *К. Монтеверди. Фрагмент соло Нептуна из оперы «Возвращение Улисса на Родину»*

Другим ярким примером является ария Армиды из десятой сцены первого акта оперы «Освобожденный Иерусалим» (1687) К. Паллавичино. Цепочки восходящих триолей на словах *dalla gioja* (*um.* «радость») во второй части арии подчеркивают аффект радости. Использование на заключительном слове *l'allegro* (*um.* «весело») на протяжении трех тактов украшения, называемого Дж. Каччини (Caccini, 1601/1602, p. 8) *ribattuta di gola* (*um.* «отбивать горлом») или, по Э. Кавальери (Cavalieri, 1600, p. 4), *zimbelo* (*um.* «смеющийся»), создает имитацию смеха, при вокализации которого следует избегать распева слова с придыханием на *he-he-he*, что недопустимо при исполнении любого вида колоратуры в старинной музыке (Пример 2).



Пример 2. *К. Паллавичино. Фрагмент арии Армиды из оперы «Освобожденный Иерусалим»*

В последней трети XVII – начале XVIII века, по словам профессора И. П. Сусидко, «мерная пульсация поэтического метра пронизывала весь текст, и ария практически не выделялась как особо организованный фрагмент <…> Поэтические строфы в ариях могли иметь более короткие строки… “Вплетенность” сольного номера в сцену укреплялась еще и тем, что содержанием стихов чаще было не выражение чувства, а обсуждение конкретной ситуации, либо даже развитие начатого действия» (2000, с. 114-115). За словом оставалась функция пояснения. Смысловое интонирование литературного текста было обязательным.

В это время в итальянском пении все чаще проявлялась тенденция некоторого пренебрежения к слову. В угоду удобству вокализации и в погоне за мнимой красотой исполнения солисты все больше стали проглатывать окончания слов, разрывая их. В пении применялись сокращения. Заметим, что сегодня подобные сокращения, встречающиеся в текстах старинных арий, составляют определенную трудность при их переводе. В качестве примера выделим часто употребляемые сокращения слов: *vezzi*, производное от vezzoso (*um.* «грациозный», «прелестный»); *foco,* происходящее из слова *fuoco* («огонь»); *fe’* от *fede* («вера», «верность»); *teco* от *con te* («с тобой»), соответственно, *meco* от *con me* («со мной»); *rai*, сокращенное от *raggi* («лучи»), *die* от *diede* («даровать»). Все большее внимание музыканты уделяли качеству звучания голоса, порой забывая об искусстве произнесения слов. Так, новые тенденции в исполнительстве описал выдающийся историк, писатель Л. Муратори в своей работе «О совершенной итальянской поэзии» (“Della perfetta poesia italiana”, 1706): «Сейчас заботятся только о том, чтобы усладить слух и удовлетворить наихудшие вкусы <…> Пение или невежество музыкантов-исполнителей почти никогда не позволяет понять смысла произведения, а часто даже и слов, так как искажаются и до неузнаваемости изменяются гласные звуки. Некоторые музыканты считают, что такой способ пения придает нежность исполнению, и называют это “петь дифтонгами”», – констатировал писатель (Цит. по: Музыкальная эстетика…, 1971, с. 96-97). По словам Муратори, огромное внимание певцы его времени уделяли «форме пения, забыв об искусстве произнесения слов, которое… весьма разнообразно и совершенно необходимо для хорошего спектакля» (Цит. по: Музыкальная эстетика…, 1971, с. 101). В словах писателя заключается важная мысль об интонационном многообразии в произнесении поэтического текста, которое все реже присутствовало в пении рассматриваемого времени.

Еще одним ярким свидетельством некоторого пренебрежения к слову в исполнительстве становятся упреки основателя болонской вокальной школы Ф. А. Пистокки в адрес своего ученика А. Бернакки – яркого представителя исполнительской школы первой половины XVIII века: «Скверный, я учил тебя петь, а ты хочешь звучать» (Algarotti, 1763, p. 46). Таким образом, маэстро сетовал, что первоосновой в исполнении кастрат ставил виртуозность, а не выразительное интонирование слов.

Другой воспитанник болонской школы, известный кастрат-сопранист, выдающийся вокальный педагог и композитор П. Ф. Този (Tosi, 1723) также с огромным сожалением вспоминал достоинства старого стиля патетических медленных арий, в которых спокойное и четкое пропевание каждого слова вызывало сладостный восторг слушателей. Выдвигая высокие требования к выразительной подаче художественного текста, он акцентировал внимание певцов на важности четкого произношения слов, без которого, по его мнению, нет никакой разницы между человеческим голосом и звуком гобоя или кларнета, при этом рекомендовал избегать какой-либо аффектации и искажения смысла (Tosi, 1723, p. 35).

Невнимание современников Този к речевой артикуляции сопутствовало формированию арии da capo с ее кратким текстом, который все чаще повторялся с разным мелодическим оформлением. Мелизматические фигурации изображали и поясняли слова, придавая большую эмоциональную приподнятость.

Значение печальных или нежных слов могло подчеркнуть удлинение ноты, соответствующее исполнение апподжиатуры или группетто, в то время как распев слова на трелях или мордентах способствовал усилению аффекта радости (Круглова, 2023).

К примеру, в арии Теодаты из шестой сцены четвертого акта оперы «Тассилон» (1709) А. Стеффано слова *crudelta* («жестокий») и *spieta* («безжалостный») представлены несколько раз в разных мелодических комбинациях. Сначала это мелизматические фигурации, звучащие на протяжении одного-двух тактов, затем следует пятитактовый распев в пунктирном ритме. Эмоциональный накал усиливают витиеватые рулады с хроматизмами длиной в шесть тактов. Воплощая аффект плача в данной арии, певцу важно не только четко декламировать слова, но и найти верные интонации в голосе при вокализации украшений.

В первой половине XIX века положение о взаимосвязи слова и звука выразительно сформулировал вокальный педагог, музыкальный критик Г. Ф. Манштейн (1845) в трактате «Система великой школы пения Бернакки из Болоньи» (“Das System der groβen Gesangschule des Bernacchi von Bologna”, 1834), охарактеризовав слово телом, а звук душой, которые не могут существовать друг без друга. По словам маэстро, пение без чистого и понятного произношения является не пением, а звуками без мысли и содержания (Mannstein, 1845, S. 65). Наиболее полными в этом контексте видятся слова певца (баса), авторитетного вокального педагога XIX века М. Гарсиа-сына: «Чтобы точно выразить чувство или мысль, мы должны прибегать к помощи слов. Поэтому умение певца произносить слова в высшей степени отчетливо и ясно и правильно передавать их смысл имеет огромное значение…» (2014, с. 64). Размышления мастеров вокала позволяют говорить, что качественное произношение в пении зависит от двух взаимосвязанных его компонентов: художественного и технического.

Помимо смысловой выразительности, вокальные педагоги прошлого и настоящего указывали и сегодня продолжают акцентировать положительное влияние ясного произношения текста на голосообразование. Так, известный певец и вокальный педагог С. М. Сонки, ученик выдающегося профессора Миланской консерватории Ф. Ламперти, описал взаимосвязь четкого произношения с качеством звучания голоса: «Чем произношение отчетливее, тем легче и звучнее издаваемый тон» (2022, с. 168). Безусловно, особенности артикуляции и фонации определенных согласных и гласных звуков при систематическом их применении в тренировочных упражнениях и вокализах оказывают значительное влияние на развитие голоса певцов.

В настоящее время нередко можно услышать афоризм о «хорошо произнесенном слове наполовину спетом», авторство которого приписывается выдающемуся Ф. И. Шаляпину, однако это правило было сформулировано еще в XVIII веке. Так, в 1780 году вокальный методолог, педагог, дирижер, композитор И. А. Хиллер (Hiller, 1780, p. 25), поднимая вопросы произношения в пении, написал в своем руководстве, что хорошо произнесенная речь является уже наполовину спетой. В вокальной практике это правило остается весьма актуальным.

Между тем для передачи значения слов важны навыки осознанного владения техникой формирования звуков. Известный американский певец, теоретик вокальной методологии Д. Р. Аппельмэн выводит особое правило работы над дикцией в пении, гласящее, что «каждая фонема должна быть осмыслена отдельно, как бы отделима от ее контекстного окружения» (Appelman, 1967, p. 243). Слова Аппельмэна не безосновательны. Невнимание певцов к работе над фонетикой, связанной с работой ротоглоточного канала, приводит к так называемой «пестроте» гласных и отсутствию связи вокальной речи с певческим дыханием, которое должно быть не форсированным, а, напротив, устойчиво ровным в работе мышц-выдыхателей в процессе вокальной речи.

В достижении ровности и выразительности звучания гласных звуков основополагающую роль может играть тренинг произнесения слов нараспев. Сразу важно уточнить, что при таком произнесении важно учитывать параметры и артикуляционные уклады, свойственные не бытовой речи, а вокализации. Суть этого тренинга заключается в растягивании сначала гласных из слова на одном тоне. Постепенно к гласным звукам присоединяются согласные, образуя слово. На этом этапе следует произносить протяженные слоги слов в неторопливом движении и без какой-либо интонации, понемногу лишь начиная варьировать скорость: то ускоряя гласный звук, то, напротив, растягивая его. Отработав таким образом мелодику вокальной речи, можно переходить к работе над интонацией, которая главным образом зависит не от значения отдельно взятого слова, а от аффекта, заключенного в исполняемой арии. Например, в старинных ариях слово *amor* («любовь») или *amar* («любить») может применяться как в аффекте любви, так и в радости и даже печали, что отражается на характере фонации в пении.

Важное значение в работе со словом приобретает проработка интонационного содержания уже первых слов арии, которые, как правило, передают аффект. К примеру, в арии-плача Клеопатры “Piangero la sorte mia” из оперы «Юлий Цезарь в Египте» (1724) Генделя первые слова *piangero* («плачу») следует пропевать с соответствующей интонацией, сохраняя ее на протяжении периода и даже всей части арии. Светлая, легкая, практически акварельная краска требуется при вокализации первого слова *Augeletti* («птички») в арии Альмирены “*Augelletti, che cantate*” из оперы «Ринальдо» (1711) Генделя.

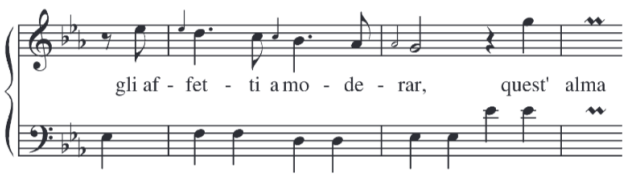
Вокальное произношение, способствующее четкости и выразительности слова, имеет свою специфику, во многом отличающуюся от бытовой речи. Различия в механике голосообразования заключаются прежде всего в продолжительности и звуковысотной устойчивости гласных звуков, тогда как в бытовой речи они не протягиваются и не сохраняют постоянство высоты звучания. Более того, как совершенно справедливо указывает профессор Л. И. Астрова: «Вокальная фонетика может не только видоизменять звучание фонем, сокращать или функционально перегруппировывать их признаки, но и устанавливать другие фонологические противопоставления, не существующие в разговорной речи» (1990, с. 148). Певец, музыковед, профессор пения в Веймарской Высшей школе музыки имени Ф. Листа М. И. Ланской (1990, с. 66) в своем исследовании пишет о необходимости усвоения особого вокального принципа произношения всех элементов певческой речи, без которого невозможно истинное исполнение ни кантилены, ни речитатива. Для того чтобы подойти к отработке указанного принципа, исполнителям важно осознавать, что если в обычной речи процесс произнесения гласных и согласных звуков связан со смещением гортани вверх или вниз, то в профессиональном академическом пении это явление недопустимо. Для единообразия звучания голоса при вокализации гортань следует сохранять в стабильном положении. В процессе артикуляции любая смена звуков не должна отражаться на ровности звучания. В этой связи, учитывая незначительные колебания гортани при произнесении различных гласных звуков, певцу следует натренировать свой артикуляционный аппарат до автоматизма, чтобы ротоглоточные органы создавали мгновенную единую вокальную позицию, что позволит соединить ясную дикцию и качественный певческий тон.

Довольно точными видятся выводы М. И. Ланского, который утверждает, что сочетание разборчивой вокальной речи с ровным звуковедением возможно при «отсутствии полного небно-глоточного замыкания для всех гласных и согласных звуков» (1990, с. 174). Таким образом, основополагающим является выработка специфической организации надсвязочного пространства для организации произнесения как гласных, так и согласных в пении. В этой связи важное значение для выработки ясного произношения в пении приобретает осознанное формирование фонетических звукосочетаний в связной вокализации.

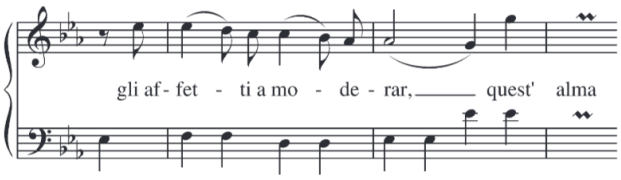
Еще Този (Tosi, 1723) в своих наставлениях обращал внимание на важность чистоты и ясности звучания гласных. «Учитель пения, – писал он, – обязан следить за тем, чтобы ученик отчетливо произносил все гласные именно так, как им надлежит звучать. Некоторые думают, что поют “а”, а слышится “е”. Если в этом нет вины наставника, то ошибку следует приписать тем певцам, которые, едва покинув школу, позволяют себе петь жеманно, ибо стыдятся открывать рот немного больше. Некоторые, напротив, – возможно, из-за того, что разевают рот слишком широко, – путают две первые гласные с “о”, и тогда невозможно понять, произносят ли они “Balla” или “Bella”, “Sesso” или “Sasso”, “mare” или “more”» (Цит. по: Агрикола, 2024, с. 53). Замечания маэстро определенно точно указывают, что чистота артикуляции является важным техническим компонентом в пении. Ясное произношение представляет собой особое искусство, требующее серьезной подготовки и внимания.

Старинные мастера пения с особой заботой анализировали в своих трактатах проблемы положения языка, формы рта и губ при произнесении того или иного гласного звука. Так, Този и Манчини указывали на форму рта при пении в позиции естественной улыбки. При этом, по замечанию Манчини, в подобном положении рта произносятся итальянские гласные «а», «е», «и», «о», однако на гласных «о» и «у» форма рта меняется. Так, для произношения «о» требуется еле заметное изменение рта, а для «у» и вовсе «губы должны немного выдвинуться, причем рот только немного удаляется от своего естественного положения» (Цит. по: Багадуров, 2019, с. 194). Важность напутствий старинных мастеров к пению на улыбке, т. е. в горизонтальном положении рта, очевидна. Даже учитывая, что в формировании верхнего участка певческого диапазона необходимо применять прием «полузевка» (усиливать расширение нижней части глотки), важно сохранять непринужденную улыбку или горизонтальную позицию рта, что не позволит гортани смещаться, а в результате обеспечит певцу ровность звучания гласных. В настоящее время, как и в прошлые столетия, существуют разные мнения учителей пения относительно горизонтальной или вертикальной формы рта при пении. В любом случае, какой бы ни была эта позиция при вокализации, едиными остаются требования к выровненности звучания всех гласных.

Что же касается правила верного пения на итальянском языке, то его сформулировал композитор, органист и певец И. Ф. Агрикола (2024). Оно гласит, что «если одно слово заканчивается на гласный, а следующее за ним начинается с другого гласного, и между ними не стоит ни точки, ни запятой и т. п., то на оба этих гласных, в соответствии с правилами устройства итальянского стихосложения, приходится, по большей части, только одна нота; при этом нельзя глотать последний гласный первого слова, так, чтобы слышен был только первый гласный второго, но нужно быстро, хоть и очень отчетливо, произнести на той же самой ноте оба, один за другим. Если нота, на которую приходятся два гласных, длинная, то нужно дольше оставаться на том гласном, который был бы длиннее при чтении. Если таковой приходится на первый слог, то второй должен быть произнесен только в конце ноты» (Агрикола, 2024, с. 137) (Пример 3а, 3б).



Пример 3а. *И. Ф. Агрикола. Написано* (Агрикола, 2024, с. 69)



Пример 3б. *И. Ф. Агрикола. Следует исполнять* (Агрикола, 2024, с. 69)

На разборчивость слов влияют ясность и чистота гласных звуков. Не случайно Манштейн указывал: «Хорошее произношение в пении требует точного выговора всех гласных» (Mannstein, 1845, S. 65). Позже М. Гарсиасын, резюмировавший традицию мастеров XVII-XVIII веков, отметил важность интонационной выразительности гласных звуков в подчеркивании смысла произносимых слов: «Гласные не будут иметь одну и ту же краску звука в музыкальных фразах, выражающих разные чувства <…> При выражении мысли все гласные звуки видоизменяются в одной и той же пропорции; их отношения между собой остаются неизменными; только как одно целое они приобретают некую окраску, соответствующую чувству, которое хотят выразить» (2014, с. 64-65). Отсюда следует, что в соответствии с художественным замыслом гласные, формируясь технически в единой позиции, могут иметь широчайшую амплитуду вокального высказывания. Это приобретает важное значение для барочного вокального исполнения.

Так, к примеру, в создании соответствующих интонационных красок большую роль играет слияние гласных звуков, при котором интонация окрашивается более нежными оттенками. Однако пользоваться этим приемом следует разумно, не искажая смысла слова.

На светотень гласных звуков в пении также оказывает влияние прием «полузевка». Без него звук становится плоским, обеленным, а при более глубоком «полузевке» – напротив, приглушенным. Здесь стоит оговориться, что в старинной музыке глубокий «полузевок» может быть применен в крайних случаях, для создания определенной краски, поскольку манера исторически информированного пения предполагает светлое, легкое, резонансное звучание голоса.

Для разборчивости вокальной речи важна отдельная работа с согласными звуками, которые, будучи отчетливо произнесенными в сочетании с выровненными гласными, усилят ее выразительность.

Согласные звуки как сознательно используемые краски способствуют выражению различной силы чувств. Агрикола отмечал, что «правильное произношение согласных – самое главное для отчетливости речи, даже больше – это ее причина и основа» (2024, с. 135). По описаниям Гарсиа-сына согласные звуки составляют «скелет слов» (2014, с. 66). Такая образная характеристика Гарсиа указывает, что четкость согласных звуков придает исключительную рельефность слову. Так, Агрикола (2024, с. 136) свидетельствовал о «манере резко произносить согласные» в пении у великой примадонны Фаустины Бордони-Хассе. Однако было бы ошибочно полагать, что согласные необходимо произносить резко – это оказывает разрушительное воздействие на кантиленное пение. При четком, ясном их произнесении певцу важно сохранять в ротовой полости устойчивое положение гласного звука, отработанное на тренинге произношения на распев. Таким образом, согласный интонируется на высоте гласного, стоящего после него.

При переходе от одного звука к другому, от одного слога слова к следующему важно стремиться к максимальной общности формы ротоглоточного пространства. Даже незначительное изменение в установке передней части рта необходимо проводить аккуратно, плавно, не допуская резких движений.

Особое внимание следует уделить произношению двойных согласных, которые не только посодействуют рельефности произнесения текста, но и придадут ему определенную силу и соответствующее настроение. При произношении двойных согласных надлежит протягивать дольше первый согласный звук.

Певцам важно освоить навык так называемого пения согласных: при нем четкое их произнесение становится возможным в результате скоординированной работы гортани, которая практически не выходит из вокальной установки, и плавной подачи дыхания.

Единый принцип формирования согласных звуков может иметь свою вариативность в зависимости от аффекта арии. Так, пасторалям и ариям любви будет присущ напевный, мягкий характер произношения согласных. В воплощении аффекта радости при упругом, чеканном ритме уместен решительный характер интонирования. В аффекте гнева, для выявления остроты характера, согласные следует артикулировать подчеркнуто.

Солист, увлеченный лишь вопросами дикционной четкости и утрированного произношения согласных, нарушит плавность вокальной речи и нанесет вред пению как в техническом, так и в художественном плане. При верном произношении согласных звуков вокализация не прекращается, а, напротив, льется непрерывным потоком.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Современным вокалистам, стремящимся к стилистически верному исполнению барочной музыки, важно постичь глубокую взаимосвязь между текстом и музыкой. Успех в этом деле невозможен без понимания стилистических особенностей барочной вокализации, которые выходят далеко за рамки простого пения по нотам.

Музыка старинных мастеров была средством усиления эмоционального воздействия слова, раскрытия его нюансов и оттенков. В этой связи певцу необходимо не просто правильно произносить текст, а находить интонационные средства для передачи аффекта сочинения. Особенно важное значение при этом приобретает

как технически точное их воспроизведение, так и соответствующее эмоциональное наполнение различного рода вокализаций, в том числе и мелизматических распевов, как специфический способ мелодического развития музыкальной фразы, отражающий синтаксис и логику текста. Неверное понимание этого может привести к искажению смысла произведения.

Для воплощения различных интонаций в передаче аффектов в исполнении музыки барокко важное значение приобретает владение специальным принципом произнесения вокальной речи. Ключевую роль в этом играет вокально-техническая установка (форма рта при пении, положение ротоглоточного пространства и губ, прием «полузевка», регуляция певческого дыхания). Актуальными в этом контексте становятся слова известного певца и вокального педагога А. Микиша: «Только овладев техникой формирования звуков, можно научиться передавать смысл слов, чтобы связать характер звучания голоса и мысли, выраженной в слове» (Цит. по: Ланской, 1990, с. 28).

Тонкий художественный вкус, глубокий анализ музыкального и литературного текстов, интонационная выразительность и ясное произношение слов составляют важные позиции в исполнении музыки старинных мастеров.

Перспективным направлением дальнейшего изучения данной темы может стать более тщательное рассмотрение вопросов интонационной выразительности при произношении текстов в ариях эпохи барокко.

Материалы исследования | Research materials

1. Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения: учебное пособие. Изд-е 2-е, стер. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии: учеб. пособие: в 3 ч. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Планета музыки, 2019. Ч. 1.
3. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии: учеб. пособие: в 3 ч. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Планета музыки, 2020. Ч. 2.
4. Гарсиа М. Советы по пению: учеб. пособие / пер. Н. А. Александровой. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков: сборник переводов / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971.
6. Сонки С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук: учеб. пособие. Изд-е 13-е, стер. СПб.: Планета музыки, 2022.
7. Algarotti F. Saggio sopra l'opera in musica. Livorno: Coltellini, 1763.
8. Appelman D. R. The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
9. Caccini G. Le nuove musiche. Firenze: Giorgio Marescotti, 1601/1602.
10. Cavalieri E. Rappresentatione di Anima e di Corpo. Rome: Nicolò Mutij, 1600.
11. Gagliano M. La Dafne. Firenze: Cristofano Marescotti, 1608.
12. Hiller J. A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange. Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780.
13. Mannstein H. F. Das System der groβen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Dresden – Leipzig: Chez Arnold, Libraire, 1845.
14. Mersenne M. Harmonie universelle. P.: Sebastien Cramoisy, 1636-1637. Vol. 1.
15. Peri J. Euridice. Firenze: Giorgio Marescotti, 1600.
16. Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni, sopra il canto figurato. Bologna: Forni, 1723.

Источники | References

1. Астрова Л. И. О произношении в пении // Профессиональная подготовка студентов-вокалистов: сборник трудов / ГМПИ имени Гнесиных. М., 1990. Вып. 115.
2. Круглова Е. В. Выразительные и изобразительные функции орнамента в вокальной музыке XVII века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2023. Т. 19. № 6. https://doi.org/10.36340/2071-6818-2023-19-6-129-140
3. Ланской М. И. Исследование взаимосвязи дикции, артикуляции и фонации в пении: дисс. … к. иск. М., 1990.
4. Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра: дисс. … д. иск. М., 2000.

Информация об авторах | Author information

RU **Круглова Елена Валентиновна**[1], к. иск., проф.
[1] Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва

EN **Elena Valentinovna Kruglova**[1], PhD
[1] The State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow

[1] *elenakruglowa@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.10.2025; опубликовано online (published online): 19.11.2025.

Ключевые слова (keywords): старинная музыка; эпоха барокко; слово в пении; выразительное интонирование текста; украшения в пении; аффекты в музыке; early music; Baroque era; the word in singing; expressive text intonation; vocal ornamentation; affects in music.