

Сама ситуация взаимодействия выступает причиной того или иного поведения пользователя.

В результате не отдельные элементы, а социальное поле предопределяет поведение человека, которое в свою очередь становится элементом поля, стирающим грань между причиной и следствием, человеком и средой. Оказавшись в одной и той же местности, разные по характеру, взглядам и поведению люди начинают вести себя одинаково.

Особенности взаимодействия с цифровой средой опираются на биомеханику человека и естественные паттерны поведения. Особенности могут проявляться на индивидуальном, коллективном и культурном уровнях. Обучение взаимодействиям происходит через множество каналов, где одними из важнейших становятся социальные сети и пиринговое взаимодействие. При пиринговом производстве производители коллективно создают продукт на основе добровольного участия в децентрализованной сетевой системе производства, а коммуникация посредством дизайна торговой экспозиции с использованием медиатехнологий позволяет объединить это в виртуальную систему во многом за счёт художественно-эстетической составляющей.

В качестве примера виртуального магазина будущего я бы хотела представить проект «Дизайн-концепция виртуального пространства торговой экспозиции «Город будущего» (автор Силантьева Дарья, дипломный проект 2023 г.). Цель

проекта: Формирование практик внедрения виртуальной реальности в процесс покупки. Концепция проекта – VR Concept – компания, которая ищет ключи к развитию человечества через достижения современности. Виртуальный магазин объединяет и упрощает взаимодействие, создавая уникальное виртуальное торговое пространство – город AREA, где соединяются дизайн и технологии.

Виртуальное пространство становится ближе к художественным и социальным экспериментам. Оно всё больше становится частью нашей жизни, своего рода мейнстримом, в который так или иначе включаются художники, позволяющие по-новому взглянуть на нашу действительность.

VR-технологии могут стать ключевым инструментом для развития торговли в виртуальном пространстве. Создание уникальных VR-магазинов, где покупатели смогут просматривать и покупать товары, не выходя из дома, может стать новым трендом в розничной торговле.

В результате можно сделать вывод, что развитие коммуникативных практик в коммерческом пространстве перешло от межличностных контактов, ведущей функцией которых является приобретение товаров или продуктов труда, где общение могло быть одной из целей взаимодействия, к постепенному вытеснению роли и значения прямых контактов между продавцом и покупателем в виртуальную среду.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Скларова В.С. Визуальные повороты и зрелищная культура: теоретические аспекты и культурные практики // Вестник культуры и искусств. – 2017. – С. 7–8.
2. Яцюк О.Г. Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: Гу-манитарный аспект культурологии. – СПб.: СПбГУКИ, 2010.
3. Елинер И.Г. Общие проблемы организации и оптимизации мультимедийной коммуникативной культуры / текст научной статьи по специальности «Прочие социальные науки» // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – С. 1-2.
4. Методика художественного конструирования / ВНИИ техн. эстетики ; Ю.Б. Соловьев. – М.: ВНИИТЭ, 1978. – 334 с.
5. Крашенинников А.В. Сценарное проектирование городской среды // Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – №4(41). – С. 242–256 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/18_krashennnikov/index.php
6. Елинер И.Г. Развитие мультимедийной культуры в информационном обществе : автореф. дис. ... д-ра культурологии. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2010. – С. 7–8.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В качестве иллюстрации различных механик применения технологии дополненной и виртуальной реальности приводятся примеры учебных проектов студентов РГХПУ им. С.Г. Строганова, кафедры «Средовой дизайн», профиль «Мультимедиа-дизайн».

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-129-140

EXPRESSIVE AND DESCRIPTIVE FUNCTIONS OF ORNAMENTATION IN THE 17TH CENTURY VOCAL MUSIC

Summary: The demand for Baroque music on the concert stage sets high requirements for singers in terms of the performance style. At present, the issues of reproducing vocal ornamentation in ancient arias are the primary tasks. Given the lack of knowledge and skills of baroque improvisation among Russian singers, the ornamentation used often represents, in fact, only a technical aspect that the soloists are diligently trying to cope with. At the same time, ornaments often sound "empty", not expressive, not corresponding to the main purpose which is to emphasise affect.

According to the instructions of the 17th century masters, the main purpose of performing music was to show the passions of the human soul. The singers' fundamental task was to maximise the impact on the listener's feelings and to awake affects in them through an intoned word. As a vivid expressive means, ornamentation contributed to the emphasis of certain words in the general context. Moreover, according to the instructions of teachers from the past, singers needed to convey one or another affect with the appropriate intonation of the voice.

The artistic function of ornaments came down to increasing the level of performance expressiveness. Various ornamentation (melismas and passages) had to be used purely to enhance the musical statement.

Currently, issues of ornamentation of the Baroque era vocal music are attracting increasing attention from Russian performers. Singers strive to add ornaments to the da capo parts of the ancient arias they perform, while pursuing purely technical goals of their reproduction. Meanwhile, in most cases, soloists copy coloratura figurations from the recordings of certain artists, sometimes without even thinking about how reputable they are according to the Baroque tradition. As a result, the ornamentation

The proposed article is aimed at solving actual problems in the field of Baroque performance, problems related to the correct interpretation and performance of vocal ornaments in 17th century works. The historicism principle is the methodological basis of the work. Using the methods of analysis and synthesis, as well as the cultural and historical method of research, the author managed to recreate the historical significance of the ornament in connection with the opera traditions of the 17th century. The author's position is that for a singer, it is important to understand the figurative and expressive functions of any type of ornamentation (melismas, passages) as one of the main means of expression, contributing to revealing the composition affect, which presents scientific novelty and is the main conclusion of the article.

The content and conclusions of the article will be useful to musicians, singers performing 17th century compositions for their stylistically correct interpretation, as well as in training courses on the history of vocal performance and stylistics at Performing Arts departments of music colleges and university faculties.

Keywords: 17th century, Italian operatic tradition, affects in music, word, expressiveness in singing, functions of ornament, passages and melismas, ornamentation in singing.

tation used is often far from the historical manner. Let us consider the meaning and functions of ornamentation in Italian vocal music of the 17th century.

In Baroque music theory, the expression of affect played a central role. In their works, musicians and theorists argued that music should express the passions of the human soul. Increasing attention was given to the dramatic power of music with its ability to convey strong emotions, thereby evoking an emotional response in listeners. Melodic ornamentation

ments served to enhance the overall character of the composition. The main task of ornamental singing was to effectively convey the meaning of the aria. As the doctrine of affects developed, their classification began to take shape in the expression of emotions such as love, sadness, joy, anger. More about the theory of affects in vocal performance can be found in the educational manual of the author of this article [3].

It is important to note that the model of expressive singing with affect was practised much earlier than the Baroque era. Greek thinkers studied passions, sought to classify them into groups, and also determine their ethical significance. During the Renaissance, scientists developed different approaches to this area of study, in particular, they turned to the theory of Plato, who established a close connection between mental affects and musical movements.

The dramatic music development in Italy was significantly influenced by the doctrine of the influence of affects by one of the brightest thinkers of the Renaissance, Florentine humanist and philosopher M.Ficino.

According to the fair remark of modern researcher S.Ehrmann, in the 16th and 17th centuries, musicians quoted Plato, whereas today researchers can turn to M.Ficino's translations and comments as a source of Plato's theory [11, p. 234]. Knowledge about Plato and his teaching on ancient music allowed the philosopher to become one of the outstanding music theorists, a like-minded person in the practical revival of ancient music. Being the first musical theorist of the Renaissance, Ficino tried to put forward a rationally based theory about the influence of affects, while noting the importance of intonational reproduction of a word in spoken speech, imitating not only physical movements but also mental experiences [11].

The model of expressive singing with affect had been actively used in vocal practice previously. In 1540, a German composer and singer, author of the first printed German vocal manual, Z.Heyden, attaching great importance to the sound tone as an expression of affect in singing, wrote: "Like emotional affects, sounds are sometimes cheerful, sometimes serious, sometimes sad and crying; likewise, a vocal melody should differ in the impression it makes" [1, p. 49].

In turn, the regent of the Venetian monastery, music theorist, teacher, composer, G.Zarlino, drew attention to the importance of choosing adequate

musical means for expressing affect in accordance with the textual content. In his opinion, it is inappropriate to add sad harmony to a cheerful text or to use serene harmonies and light, fast rhythms for sad texts [16, p. 204]. The strengthening of the emotional impact of the poetic text in music, its declamatory expressiveness and semantic content was followed by a rethinking of the function of the Renaissance free ornamentation of the melody.

In Italy at the turn of the 17th century, a concept, according to which music was designed to depict and awaken emotions through expressively intonated words, was formed. Musicians of the Baroque era set as their task to most effectively impact the listener's psyche and feelings.

Italian opera occupied an important place in the development of ornamental art. Music was given the role of enhancing the emotional impact of the meaning of words. The transfer of affect was directly related to the attitude towards the poetic text. The artistic function of ornaments, the meaning of which came down to increasing the level of singing expressiveness, became greater.

The dominance of poetry over music was reflected in the new recitative style created by the humanist musicians of the Florentine Camerata. As a result, the melodic part sounded more expressive and vivid, and the introduction of improvised melodic ornamentation became limited. "The noblest function a singer can perform is to give a correct and precise expression to the canzone intended by the composer, and not imitate those who only seek to be considered intelligent (an absurd claim) and who so spoil the madrigal with their disordered passages that even the composer would not have recognized his creation in it," wrote the head of the camerata, Count G. de' Bardi in his extensive letter (1580) to the young composer and virtuoso singer, G.Caccini [14, p. 299].

Free pronunciation of the text brought the singer closer to the speaker, and the art itself evoked analogies with oratorical techniques of expressive speech. Music reproduced the emotional tone contained in verbal texts, causing an association with affected speech. The requirements for performers by vocal teachers of that time and scientific practitioners are evidence of the importance of conveying a meaningful and emotionally charged text of a performed work. Thus, at the turn of the 17th century, the choirmaster of the cathedral chapel in Milan, G.B.Bovicelli, in his treatise Rules [for the

performance] of Musical Passages (Regole Passaggi di Musica, 1594) drew performers' attention to the fact that "<...> in singing, it is necessary to imitate the words as much as possible; that is, sad words should not be decorated with passages, but should be accompanied by accents and a quiet voice; if the words are joyful, passages, which give them expressiveness, must be used" [7, p.15].

In the art of the 17th century, the musical language was significantly enriched, helping to enhance expressiveness in conveying a wide palette of different human feelings. The recommendations of the musicians of the period under review were based on the natural pronunciation of words and clarity of diction. In view of this reformation, coloratura ornamentation was not to interfere with the clear recitation and expressive conveyance of the poetic text.

The idea of perceiving music as an expressive language capable of conveying various affects, emotions and feelings was expressed by G.Caccini. In the preface to his New Music (1601), expressing dissatisfaction with singers' inappropriate ornamentation of a melody, he described a new style of singing based on the conveyance of a certain affect and expression, the meaning of the text and a single word. Caccini moved away from long passages and arbitrary ornaments; however, he did not stop using ornamentation. Being a virtuoso singer, the composer invented passages that were distinctive from the Renaissance coloraturas. In his instructions to singers, he pointed out the need to create improvisational ornaments in advance and in accordance with their purpose: "<...> not arbitrarily but purposefully, as an important explanation of affects" [8, p. 2]. Modern researcher A.Verin-Galitskaya correctly writes that for Caccini, a poetic text occupied a primary position, "<...> from which the ideas of 'imitation of a word' and 'affected singing' appear" [2].

A year after the publication of Caccini's New Music, a monk of the Franciscan order and composer, L.Viadana, developed Caccini's ideas in the preface to his 100 Spiritual Concerts (Cento Concerti Ecclesiastici, 1602). He points out the need to "sing softly, restrainedly, lightly and wisely using ornaments (acenti) and measured passages in appropriate places" [15, p. 3]. And even taking into account that it is about sacred music with its characteristic rigour and measuredness, Viadana's recommendations coincide with Caccini and his followers' instructions. Viadana's directions regarding the inclusion of ornaments "reasonably" and "measured, in appro-

priate places" are interesting. Indeed, at that time, improvisational ornaments, according to the aspirations of the Florentine humanists, were allowed only if clear recitation was maintained. The performers' main task was to "touch the listeners' hearts", and the requirement was to "sing while speaking".

Soon, the rapidly developing Italian operatic tradition of the first decade of the 17th century, which had a widespread influence, took a new turn in its development. The musical principle gradually stopped being subordinated to the word. Melodic figures and small passages were increasingly used in order to revive recitative stativity. At the same time, an appropriate text remained to be the main principle for correctly determining the place for ornamental inclusions.

In the afterword to his Sacred Concerts (Concerti Ecclesiastici, 1610), composer and organist Giovanni Paolo Cima demanded that singers perform strictly according to the notes, conveying the main affect; nevertheless, he allowed, if desired, to ornament the melody, limiting to using accents and trills [9, p. 34]. Such attention and recommendations from Cima highlight the close relationship between various melismatic figurations and affect.

The founder of the Venetian opera school, singer and vocal teacher Claudio Monteverdi, who, compared to his contemporaries, introduced a greater number of complex coloratura figurations into his works, had a different position regarding the Florentine school. A desire to depict opposing human passions in singing was the basis of his reformative measures. In creating an expressive image, the composer turned to both the declamatory expressiveness of the text and musical means. He sought to express affects in melodic phrases.

A dramatic melody was the basis of Monteverdi's operas. "The model for reproduction is not the word but the psyche <...> Music is not associated exclusively with the text; it lies at the basis of thought," wrote R.Rolland [6, p. 29].

In these reformist conditions, the composer's plan could only be realised if the singer had a whole range of technical abilities: from a beautiful flowing sound, logically structured expressive musical speech to the performance of brilliant, sometimes abundant coloratura, requiring mastery of virtuoso vocal techniques, expressive intonation, truthfully conveying various emotional states. The expression "speaking by singing" could serve as a metaphor for Monteverdi's style.

Unlike his contemporaries, Monteverdi often put a sufficient number of ornaments in his scores himself. Masterly ornamentation of the first decade of the 17th century was a characteristic feature of vocal performance. Singers were allowed to ornament their arias. Caccini's principles that ornamentation should be used only to enhance the musical expression were also relevant for Monteverdi.

Chromatic progressions, dissonances, harmonic contrasts, sudden pauses, and changes in tempo were used to illustrate literary texts. All this was a means of self-expression and pursued the ultimate goal - to touch the listener's heart. Ornamentation became a vivid means of expression, helping to emphasise certain words in the general context, and vocal virtuosity had both a figurative and expressive function.

In the first quarter of the 17th century, melody ornamentation was often an image (symbol) of some kind of magic. Singers' arbitrary ornamentation, various passages and melismas not only allowed the soloists to demonstrate their vocal abilities, impressing listeners with their art, but also contributed to the creation of vivid mythological, fairy-tale images characteristic of the art of the Baroque era. In this regard, both the parts of the main characters and the supporting roles were saturated with technically complex figurations. As an example, Orpheus' monologue from Monteverdi's opera of the same name can be taken. The composer wrote two lines of the vocal part: ornamental and in ordinary notation, representing a simple composition framework. The ornamental version contains a lot of coloratura chants. To create the mythological image of singer Orpheus, who defeats evil spells with his art, with musical means, the composer used ornamentation, emphasising certain fragments of the text and drawing listeners' attention to the most important words. The singer is required to have high technical skill.

By the middle of the 17th century, new performing trends were emerging in music. Magical characters and deities disappeared from the plots of Venetian opera. Demonstration of performers' virtuosity was losing its leading position. In music, the role of expressive cantilena singing was increasing.

Cavalli, Cesti, and Monteverdi's followers and successors strove for a combination of smooth voice-leading and coloratura, emphasising the importance of incorporating minor melismas into the performance. Musical speech could consist of a com-

bination of various ornaments, filled with meaning and serving the role of conveying a specific emotional state. Special expressiveness with skillful use of declamation as an expression of vivid emotions was the requirement in singing. Singers were given new tasks, which required the ability to use a certain timbre of voice depending on the affect of the composition. In their treatises, musicians described rules stating that, according to rhetorical principles, one or another affect must be conveyed by the appropriate intonation of the voice. This relationship was pointed out by Italian aristocrat and musician P. Della Valle in his work *Discussion on the Music of Our Time* (*Discorso sulla Musica dell'età Nostra*, 1640), recommending singers to "clearly convey the words and their meaning, give the voice a cheerful and sad expression, make it plaintive or passionate" [5, p. 87].

Not only did the Italian vocal masters of the 17th century demand expressive performance, but in general, the doctrine of affects acquired great importance in a philosophical sense. In musicology, this theory received its classical expression on French soil. Philosopher R. Descartes, the founder of the rationalistic substantiation of the doctrine of affects, wrote in one of his early works, the treatise *Compendium of Music* (*Musicae Compendium*, 1618), that the main value of music lies in the ability to excite various affects, the transmission of which is facilitated by the human voice [10]. Subsequently, his follower, M. Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636), pointed out the importance of intonation organisation and musical intervals in the expression of passions [12]. All this provides the basis for interpreting and understanding the music of the Baroque era. As for singing, the Italian style of performance, gaining popularity in various countries, retained its leading position. Thus, M. Pretorius names Chapter IX of the treatise *The Structure of Music* (*Syntagma Musicum III*, 1619) "Instil the current Italian manner and teach it to boys who, earlier than others, show a desire and love for singing". In his instructions to performers, the composer notes the main task of music: to excite the hearts of listeners [13, p. 229].

Expressive properties of figures, which were highly valued by theorists of the past and were understood in direct connection with oratory techniques, were of significant interest in the music of that time.

Musical and rhetorical figures were part of the vast sphere of Baroque emblems. The main position was occupied by word figures. Keywords that ex-

pressed the main idea, emphasising a certain passion, or were of a figurative nature, were noted in the text. At that time, the very concept of affect was associated more with imitation of experience.

From the middle of the 17th century, the calm melody of arias with its modest nuances but with a constant change of moods did not yet allow to talk about the rationalistically structured system of affects that existed at that time; its musical language did not yet know the typification of expressive means. As researchers of Italian opera P. Lutsker and I. Susidko write: "Affectation was fundamentally alien to the exquisite pre-Arcadian pastorals" [4, p. 288].

In Italian musical theory, unlike French and German science, the problem of musical rhetoric has not received scientific justification. Meanwhile, it played a certain role in the development of Italian opera. Researchers point out the influence of musical rhetoric on themes and form in opera, noting: "At least a number of techniques are related to those prescribed by rhetoric. One of them is ornamentation, that is, highlighting, with the help of coloratura or grace, a word endowed with a special emotional, semantic meaning, which gives rise to sound representation <...> This attitude towards individual words goes back to *elocutio* - a section of rhetoric dedicated to ornamentation and delivering a speech" [4, p. 295]. In this regard, it is important to note that individual words highlighted by ornamentation in Italian arias did not carry any semantic meaning. Vocal melismatics, chants and scale-like passages sung by singers on the words *gioire* (rejoice), *glorie* (glory), *immortale* (immortal), etc. were considered as a rhetorical device and had a pictorial meaning, and in some cases - expressive. The intonation content of the arias was already distinguished by its relief, while individual figurations formed a sensual and ornamented melody.

Italian opera of the 17th century evolved from the lyrical-lyric emotional-figurative sphere, which found implementation in the operatic art of the Roman tradition, to the heroic Venetian opera of the

early 18th century [4]. From 1670, ornamentation began to penetrate the arias with a vengeance. It was partly due to the influence of the performing skills of Italian castrati singers. Their brilliant command of the cantilena, along with coloratura agility, lightness of voice sound and its register smoothness, became the standard of solo singing. The expressive intent behind the virtuosity was now less apparent. Masterly ornamented music was an important attribute of the singers of the main roles. Under these conditions, the appeal to ornamental art in music correlated with musicians' taste.

In conclusion, it is important to point out that word intonation was dominant throughout the 17th century. In this regard, any type of ornamental technique was directly related to the transfer of the meaning of the word. The doctrine of musical rhetoric acquired particular importance. It did not have a decisive influence on Italian musical art, for which "imitation of speech" was more significant at that time.

For modern singers performing ancient music, it is important to take into account that in the vocal music of the 17th century, ornamentation is not just decoration, requiring impeccable vocal technique and vocal flexibility. It performs expressive and descriptive functions, which vary depending on the context of the composition. The expressive function is designed to enliven the melodic line and connect notes, enhance the general character of an aria and its emotional tone transfer, as well as to emphasise the expressiveness of a word in performance by analogy with oratorical art. The figurative function is associated with onomatopoeia, owing to which individual keywords stand out vividly, which contributes to a more accurate transfer of the text's meaning.

By understanding the function of ornamentation in the music of the time in question, performers will be able to adequately apply any type of ornamentation for a stylistically correct, unique interpretation of the compositions they perform.

REFERENCES

1. Bagadurov, V. A. 2020. Essays on the History of Vocal Methodology. Textbook: in 3 parts. 2nd, revised. St. Petersburg: Planet of Music. Part 2, Lan: electronic library system. URL: <https://e.lanbook.com/book/126846> (accessed: 04.08.2023). Access mode: for authorised users.
2. Verin-Galitskaya, A. D. 2022. "Giulio Caccini: Between Passages and Affected Music", Musical Academy, no. 1. pp. 14-25. DOI: 10.34690/216.
3. Kruglova, E. V. 2017. On the Theory of Affects in the Vocal Performance of the Baroque Era. An educational and methodological manual. Moscow: Litera Scripta, p. 51.
4. Lutsker, P. V., Susidko, I. P. 1998. Italian Opera of the 18th Century. Part 1: Under the Sign of Arcadia. Moscow, p. 440.
5. "Musical Aesthetics of Western Europe of the 17th-18th Centuries." A collection of translations, Text compiler and general article introduction by V. Shestakov. Moscow: Musika, 197, p. 688.
6. Rolland, R. 1931. Opera in Italy, Germany, England in the 17th Century. Moscow: State Music Publishing House, p. 131.
7. Bovicelli, G. B. 1594. Regole Passaggi di Musica. Venice: Giacomo Vincenti, p. 87.
8. Caccini, G. 1614. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Firenze: Zanobi Pignoni, e Compagni, p. 53.
9. Cima, G. P. 1610. Concerti ecclesiastici. Milan: Heirs of Simon Tini & Filippo Lomazzo, p. 34.
10. Descartes, R. 1656. Musicae compendium. Amstelodami, Apud Joannem Janssonium Junioem, p. 34.
11. Ehrmann, S. 1991. Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musikalischen Diskussion in Italien um 1600. Archiv Für Musikwissenschaft, no. 48(3), pp. 234-249.
12. Mersenne, M. 1636. Harmonie universelle. Paris: Sebastien Cramoisy, p. 132.
13. Praetorius, M. 1619. Syntagma musicum. Bd. 3. Cap. IX. Leipzig: Wolfenbüttel, p. 229.
14. Strunk, W. O. 1950. Source Readings in Music History from Classical Antiquity Through the Romantic Era. New York: W.W. Norton, p. 919.
15. Viadana, L. 1602. Li cento Concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo. Venezia, Apresso Giacomo Vincenti, p. 147.
16. Zarlino, G. 1558. Le istituzioni harmoniche: nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; si trouano dichiarati molti luoghi di poeti, historici, et di filosofi; si come nel leggerle si potra chiaramente vedere. Venezia. Pietro da Fino, p. 347.

Елена Валентиновна Круглова

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова,
Москва, Россия
e-mail: elenakruglova@mail.ru
ORCID 0000-0001-6565-2083

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-129-140

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ УКРАШЕНИЙ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XVII ВЕКА

Аннотация: Востребованность на концертной эстраде музыки эпохи барокко ставит перед певцами всё более высокие требования в воплощении стиля исполнения. Первостепенными задачами в настоящее время являются вопросы воспроизведения вокальной орнаментации в старинных ариях. Учитывая отсутствие у отечественных певцов знаний и навыков барочной импровизации, применяемые украшения зачастую представляют, по сути, лишь технический элемент, с которым солисты старательно пытаются справиться. При этом орнаменты зачастую звучат «пусто», не выразительно, не соответствуя главному предназначению – подчёркиванию аффекта.

Согласно наставлениям мастеров XVII века, главной целью исполнения музыки был показ страстей человеческой души. основополагающей задачей певцов становилось максимальное воздействие на чувства слушателя и пробуждение в них аффектов через проинтонированное слово. Орнаментация же, как яркое выразительное средство, способствовала выделению определённых слов из общего контекста. Более того, согласно наставлениям старинных учителей, певцам необходимо было передавать тот или иной аффект соответствующей интонацией голоса.

Значение художественной функции украшений сводилось к повышению уровня выразительности испол-

нения. Различную орнаментацию (мелизмы и пассажи) необходимо было применять сугубо для усиления музыкального высказывания.

Предлагаемая статья направлена на решение актуальных проблем в области барочного исполнительства, связанных с верной трактовкой и исполнением вокальных украшений в произведениях XVII века. Методологическую основу работы составляет принцип историзма. Используя методы анализа и синтеза, а также культурно-исторический метод исследования, автору удалось воссоздать историческое значение орнамента во взаимосвязи с оперными традициями XVII века. Позиция автора заключается в том, что певцу при исполнении сочинений рассматриваемого времени важно понимать изобразительные и выразительные функции любого из видов орнаментики (мелизмов, пассажей) как одного из главных средств выразительности, способствующего раскрытию аффекта сочинения, что составляет научную новизну и является основным выводом статьи.

Материал статьи и выводы будут полезны музыкантам, певцам, исполняющим сочинения XVII века, для стилистически верной их интерпретации, а также в учебных курсах истории вокального исполнительства и стилистики на исполнительских отделениях музыкальных колледжей и факультетов вузов.

В настоящее время вопросы орнаментирования вокальной музыки эпохи барокко привлекают всё большее внимание отечественных исполнителей. Певцы стремятся внести украшения в части *da capo* в исполняемых старинных ариях, преследуя при этом сугубо технические цели их воспроизведения. Между тем, в большинстве случаев солисты копируют колоратурные фигуры с записей тех или иных артистов,

при этом порой даже не задумываясь насколько авторитетны они в барочной традиции. В результате введённые украшения нередко далеки от исторической манеры. Рассмотрим значение и функции орнаментации в итальянской вокальной музыке XVII столетия.

В теории музыки эпохи барокко центральную роль играло выражение аффекта. Музыканты, теоретики в своих трудах утверждали, что музыка

должна выражать страсти человеческой души. Возрастало внимание к драматической силе воздействия музыки с её способностью передавать сильные душевные волнения, вызывая тем самым эмоциональный отклик у слушателей. Мелодические украшения выполняли роль усиления общего характера сочинения. Главной задачей декорированного пения ставилась эффективная передача смысла арии. По мере развития учения об аффектах начинала формироваться их классификация в выражении таких эмоций, как любовь, печаль, радость, гнев. Подробнее ознакомиться с теорией аффектов в вокальном исполнительстве можно в учебно-методическом пособии автора данной статьи [3].

Важно отметить, что модель выразительного пения с аффектом применялась намного ранее эпохи барокко. Греческие мыслители занимались изучением страстей, стремились классифицировать их по группам, а также определить их этическое значение. В эпоху Возрождения учёные формировали различные подходы к данной области исследования, в частности, обращаясь к теории Платона, установившего тесную связь между душевными аффектами и музыкальными движениями.

Значительное влияние на развитие драматической музыки в Италии оказало учение о воздействии аффектов одного из самых ярких мыслителей эпохи Возрождения, флорентийского гуманиста и философа М. Фичино.

По справедливому замечанию современно-го исследователя С. Эрманн, если в XVI и XVII веках музыканты цитировали самого Платона, то сегодня в качестве источника платоновской теории возможно обращение исследователей к переводам и комментариям М. Фичино [11, с. 234]. Личное знакомство с Платоном и его учением об античной музыке позволило философу занять место одного из выдающихся теоретиков музыки среди единомышленников по практическому возрождению античной музыки. Являясь первым музыкальным теоретиком эпохи Возрождения, Фичино попытался выдвинуть рационалистически обоснованную теорию о влиянии аффектов, отмечая при этом важное значение интонационного воспроизведения слова в звучащей речи, которое может имитировать не только физические движения, но и душевные переживания [11].

Модель выразительного пения с аффектом активно применялась ранее в вокальной прак-

тике. В 1540 году немецкий композитор и певец, автор первого печатного немецкого вокального пособия З. Хейден, придавая высокое значение тону звука как выражению аффекта в пении, писал: «Подобно душевным аффектам, звуки бывают то весёлые, то серьёзные, то печальные и плачущие; так и вокальная мелодия должна различаться по впечатлению, которое она производит» [1, с. 49].

В свою очередь регент венецианского монастыря, теоретик музыки, педагог, композитор Дж. Царлино обращал внимание на важность выбора адекватных музыкальных средств для выражения аффекта в соответствии с текстовым содержанием. По его мнению, неуместно добавлять грустную гармонию к весёлому тексту или для грустных текстов использовать безмятежные гармонии и легкие, быстрые ритмы [16, с. 204]. За усилением эмоционального воздействия поэтического текста в музыке, его декламационной выразительности и смыслового содержания последовало переосмысление функции ренессансного свободного орнаментирования мелодии.

На рубеже XVI–XVII веков в Италии сформировалась концепция, согласно которой музыка призвана изображать и пробуждать аффекты через выразительно проинтонированное слово. Музыканты эпохи барокко ставили своей задачей максимально эффективное воздействие на психику и чувства слушателя.

Важнейшее значение в развитии орнаментального искусства имела итальянская опера. Музыка отводилась роль усиления эмоционального воздействия значения слов. Передача аффекта была напрямую связана с отношением к поэтическому тексту. Возрастала художественная функция украшений, значение которых сводилось к повышению уровня выразительности пения.

Господство поэзии над музыкой отразилось в новом речитативном стиле, созданном музыкантами-гуманистами Флорентийской камераты. В результате мелодическая линия зазвучала экспрессивнее и ярче, а введение импровизируемой мелодической орнаментации стало ограничено. «Самая благородная функция, которую может выполнить певец, – это придать правильное и точное выражение канцоне, задуманной композитором, а не подражая тем, кто стремится только прослыть умным (нелепая претензия) и кто так портит мадригал своими неупорядоченными пассажами, что даже сам композитор не

признал бы в нём своё творение», – писал руководитель камераты, граф Дж. де' Барди в своём развёрнутом письме (1580) молодому композитору и певцу-виртуозу Дж. Каччини [14, с. 299].

Свободное произнесение текста приближало певца к оратору, а само искусство вызывало аналогии с ораторскими приёмами экспрессивной речи. Музыка воспроизводила эмоциональный тонус, содержащийся в словесных текстах, вызывая ассоциацию с аффектированной речью. О важности значения передачи осмысленного и эмоционально-окрашенного текста исполняемого произведения свидетельствуют требования педагогов вокала того времени, учёных-практиков, предъявляемые к исполнителям. Так, на рубеже XVI–XVII веков певчий соборной капеллы в Милане Дж. Б. Бовичелли в своём трактате «Правила [исполнения] музыкальных пассажей» («Regole Passaggi di Musica», 1594) обращал внимание исполнителей на то, что «<...> в пении необходимо как можно больше подражать словам; то есть печальные слова не стоит украшать пассажами, а следует сопровождать их акцентами и тихим голосом; если же слова радостные, использовать пассажи, придав им выразительность» [7, с. 15].

В искусстве XVII века музыкальный язык значительно обогащается, способствуя усилению выразительности в передаче широкой палитры различных чувств человека. Рекомендации музыкантов рассматриваемого периода основывались на естественном произнесении слов и чёткости дикции. Ввиду такой реформации колоратурная орнаментация не должна была мешать ясной декламации и выразительному донесению поэтического текста.

Идею о восприятии музыки как выразительного языка, способного передавать различные аффекты, эмоции и чувства, высказывает Дж. Каччини. Выражая недовольство по поводу неуместного орнаментирования мелодии певцами, в предисловии к своей «Новой музыке» (1601) он описывает новую манеру пения, основанную на передаче определённого аффекта и экспрессии, смысла текста и отдельного слова. Каччини отказывается от длинных пассажей и произвольных украшений, но не от орнаментации совсем. Будучи сам певцом-виртуозом, композитор изобретает пассажи, отличительные от ренессансных колоратур. В наставлениях певцам он указывает на необходимость сочинения импровизационных украшений заранее и в соответствии с их пред-

назначением: «<...> не произвольно, а целенаправленно, как важное объяснение аффектов» [8, с. 2]. Верно пишет современный исследователь А.Д. Верин-Галицкая, что для Каччини поэтический текст занимал первостепенное положение, «<...> из которого проистекают идеи “подражания слову” и “аффектированного пения”» [2].

Монах францисканского ордена, композитор Л. Виадана через год после публикации «Новой музыки» Каччини развивает его идеи в предисловии к своим «100 духовных концертам» («Cento concerti ecclesiastici», 1602). Он указывает на необходимость «петь мягко, сдержанно, легко и разумно используя украшения (ascenti) и размеренно в надлежащих местах пассажи» [15, с. 3]. И даже учитывая, что речь идёт о духовной музыке со свойственной ей строгостью и размеренностью, рекомендации Виадана совпадают с наставлениями Каччини и его последователей. Интересными видятся указания Виадана относительно включения украшений «разумно» и «размеренно в надлежащих местах». И действительно, в это время импровизационные украшения, согласно устремлениям флорентийских гуманистов, допускались лишь в случае сохранения ясной декламации. Главной задачей исполнителей было «растрогать слушателей», а требованием – «петь говоря».

Вскоре стремительно развивающаяся итальянская оперная традиция первого десятилетия XVII века, оказавшая повсеместное влияние, делает новый виток в своём развитии. Музыкальное начало постепенно выходит из сферы подчинения слову. Для оживления речитативной статичности всё чаще применяются мелодические фигуры и небольшие пассажи. При этом главными принципами верного определения места для орнаментальных включений остаётся соответствующий текст.

Композитор, органист Джованни Паоло Чима в послесловии к своим «Духовным концертам» («Concerti ecclesiastici», 1610), требуя от певцов исполнения строго по нотам, передавая главный аффект, тем не менее разрешает при желании орнаментировать мелодию, ограничиваясь введением акцентов и трелей [9, с. 34]. Подобное внимание и рекомендации Чима подчёркивают тесную взаимосвязь между различными мелизматическими фигурациями и аффектом.

Иную позицию по отношению к флорентийской школе демонстрирует основатель венецианской оперной школы, певец, вокальный педагог

Клаудио Монтеверди, введивший в свои сочинения большее, по сравнению со своими современниками, количество сложных колоратурных фигураций. В основе его реформаторских решений было стремление изобразить в пении противоположные человеческие страсти. В создании выразительного образа композитор обращался как к декламационной выразительности текста, так и к музыкальным средствам. Он стремился мелодическими фразами выразить аффекты.

Основу опер Монтеверди составляет уже драматическая мелодия. «Образцом для воспроизведения является не слово, а психика <...> Музыка не связывается исключительно с текстом; она лежит в основе мысли», – писал Р. Роллан [6, с. 29].

В этих реформаторских условиях замысел композитора мог быть осуществлён только при наличии целого комплекса технического оснащения певца: от красивого льющегося звука, логично выстроенной выразительной музыкальной речи до исполнения блестящей, порой изобилующей колоратуры, требующей владения виртуозными вокальными приёмами, выразительного интонирования, правдиво передающего различные эмоциональные состояния. Метафорой стиля Монтеверди может стать выражение «говорить пением».

В отличие от своих современников Монтеверди часто самостоятельно выписывал достаточное количество украшений в партитурах. Виртуозная орнаментация первого десятилетия XVII века являлась характерной чертой вокального исполнительства. Певцам разрешалось украшать свои арии. Установки Каччини о том, что орнаментацию надо применять лишь для усиления музыкального высказывания, были актуальны и для Монтеверди.

Для иллюстрации литературных текстов использовались хроматические последовательности, диссонансы, гармонические контрасты, внезапные паузы и изменения темпа. Всё это было средством самовыражения и преследовало высшую цель – растрогать слушателя. Орнаментация стала ярким выразительным средством, способствующим выделению определённых слов из общего контекста, а вокальная виртуозность выполняла как изобразительную функцию, так и выразительную.

В первой четверти XVII века декорирование мелодии зачастую являлось изображением (символом) какого-либо волшебства и магии. Про-

извольная орнаментация певцов, различные пассажи и мелизмы не только позволяли солистам демонстрировать вокальные способности, поражая слушателей своим искусством, но также способствовали созданию ярких мифологических, сказочных образов, характерных для искусства эпохи барокко. В этой связи технически сложными фигурациями насыщались как партии главных героев, так второстепенные роли. В качестве примера приведём монолог Орфея из одноимённой оперы Монтеверди. Композитор выписывает две строки вокальной партии: декорированную и в обычной нотации, представляющей простой каркас сочинения. Декорированная версия содержит массу колоратурных распевов. Рисуя музыкальными средствами мифологический образ певца Орфея, побеждающего своим искусством злые чары, композитор использует орнаментацию, подчёркивая определённые фрагменты текста и привлекая внимание слушателей к наиболее важным словам. От певца требуется высокое техническое мастерство.

К середине XVII века в музыке формируются новые исполнительские тенденции. Из сюжетов венецианской оперы исчезают магические персонажи, божества. Демонстрация виртуозности исполнителей утрачивает лидирующие позиции. В музыке повышается роль выразительного кантленного пения.

Кавалли, Чести, последователи и преемники Монтеверди стремятся к сочетанию плавного голосоведения и колоратуры, подчёркивая важность включения в исполнение незначительных мелизмов. Музыкальная речь могла состоять из сочетания различных украшений, наполненных при этом смыслом и выполняющих роль передачи конкретного эмоционального состояния. Требованием в пении была особая выразительность в сочетании с искусным владением декламацией как выражением ярких эмоций. Перед певцами ставились новые задачи, диктующие умение использовать определённый тембр голоса в зависимости от аффекта сочинения. Музыканты в своих трактатах описывали правила, которые гласили, что согласно риторическим принципам тот или иной аффект необходимо передавать соответствующей интонацией голоса. На такую взаимосвязь указывал итальянский аристократ, музыкант П. Делла-Валле в работе «Беседа о музыке нашего времени» (*Discorso sulla musica dell'età nostra*, 1640), рекомендуя пев-

цам «отчётливо передавать слова и их смысл, придавать голосу весёлое и печальное выражение, делать его жалобным или страстным» [цит. по: 5, с. 87].

Не только итальянские вокальные мастера XVII века требуют выразительного исполнения, но и в целом учение об аффектах приобретает в философском смысле огромное значение. В музыковедении эта теория получила своё классическое выражение на французской почве. Философ Р. Декарт – основоположник рационалистического обоснования учения об аффектах – в одном из своих ранних сочинений, трактате «Компендиум музыки» (*«Musicae compendium»*, 1618), писал, что главная ценность музыки заключается в возможности возбуждать разнообразные аффекты, передаче которых способствует человеческий голос [10]. Впоследствии на значение интонационной организации, музыкальной интервалки в выражении страстей указывал его последователь, М. Мерсенн (*«Harmonie Universelle»*, 1636) [12]. Всё это представляет основу для интерпретации и понимания музыки эпохи барокко. Что же касается пения, то итальянская манера исполнения, приобретая популярность в различных странах, сохраняла своё лидирующее положение. Так, М. Преториус IX главу трактата «Устройство музыки» (*«Syntagma Musicum»* III, 1619) называет «Мальчишеским, которые раньше других проявляют желание и любовь к пению, прививать нынешнюю итальянскую манеру и преподавать её». В своих назиданиях исполнителям композитор отмечает главную задачу музыки: возбуждать и волновать сердца слушателей [13, с. 229].

Значительный интерес в музыке того времени представляли выразительные свойства фигур, которые высоко ценились теоретиками прошлого и осознавались в прямой связи с приёмами ораторского искусства.

Музыкально-риторические фигуры входили в обширную сферу барочной эмблематики. Основное положение занимали фигуры слова. В тексте отмечались ключевые слова, которые выражали основную идею, подчёркивая определённую страсть, либо имели изобразительный характер. Само же понятие аффекта в это время было связано больше с подражанием переживанию.

С середины XVII века спокойная мелодика арий с её скромными нюансами, зато постоянной сменной настроений, не позволяла ещё говорить о существовавшей в это время рационалистически

выстроенной системе аффектов, её музыкальный язык ещё не знал типизации выразительных средств. Как пишут исследователи итальянской оперы П. Луцкер и И. Сусидко: «Изысканным предреканием пасторалей аффектация была принципиально чужда» [4, с. 288].

В итальянской музыкальной теории, в отличие от французской и немецкой науки, проблема музыкальной риторики научного обоснования не получила. Между тем в развитии итальянской оперы она играла определённую роль. О влиянии музыкальной риторики на тематизм и форму в опере указывают исследователи, отмечая: «По крайней мере, ряд приёмов родственны тем, которые предписывались риторикой. Один из них – “украшение”, то есть выделение при помощи колоратуры или фиоритуры слова, наделённого особым эмоциональным, смысловым значением, что даёт повод для звукоизобразительности <...> Такое отношение к отдельным словам восходит к “elocutio” – разделу риторики, посвящённому украшению и произнесению речи» [4, с. 295]. В этой связи важно отметить, что выделенные орнаментацией отдельные слова в итальянских ариях не несли какой-либо смысловой нагрузки. Вокальная мелизматика, опевания и гаммообразные пассажи, распеваемые певцами на словах «gioire» («радоваться»), «glorie» («слава»), «immortale» («бессмертный») и др., рассматривались как риторический приём и имели изобразительное значение, а в отдельных случаях – и выразительное. Интонационное наполнение арий отличалось уже своей рельефностью, при этом отдельные фигурации образовывали чувственную и орнаментированную мелодию.

Итальянская опера XVII века прошла путь развития от лирико-идиллической эмоционально-образной сферы, нашедшей претворение в оперном искусстве римской традиции, до героической венецианской оперы начала XVIII в. [4]. С 1670 года украшения начали проникать в арии с удвоенной силой. Отчасти это было обусловлено влиянием исполнительского мастерства итальянских певцов-кастратов. Их блестящее владение кантиленой наряду с колоратурной подвижностью, лёгкостью звучания голоса, его регистровой сглаженностью становится эталоном сольного пения. Выразительный замысел, стоящий за виртуозностью, теперь менее проявлялся. Виртуозная декорированная музыка – важный атрибут певцов главных партий. В этих условиях обращение к ор-

наментальному искусству в музыке соотносилось со вкусом музыкантов.

Завершая, важно указать, что на протяжении всего XVII века главенствующим было интонирование слова. В этой связи любой из видов орнаментальной техники напрямую соотносился с передачей его смысла. Особое значение приобретало учение о музыкальной риторике. Оно не оказало решающего влияния на итальянское музыкальное искусство, для которого в тот период было более важным «подражание речи».

Современным певцам, исполняющим старинную музыку, важно учитывать, что в вокальной музыке XVII века орнаментация является не просто декором или украшением, требующим безупречной вокальной техники и гибкости голоса. Она выполняет выразительную и

изобразительную функции, которые меняются в зависимости от контекста сочинения. Выразительная функция призвана оживлять мелодическую линию и связывать ноты, усиливать общий характер арии и передачу её эмоционального тона, а также подчёркивать выразительность слова в исполнении по аналогии с ораторским искусством. Изобразительная функция связана со звукоподражанием, благодаря которому рельефно и ярко выделяются отдельные ключевые слова, что способствует более точной передаче смысла текста.

Понимая функцию украшений в музыке рассматриваемого времени, исполнители смогут адекватно применять любые виды орнаментации для стилистически верной собственной уникальной трактовки исполняемых сочинений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии: учебное пособие: в 3 ч. – Изд. 2-е, испр. – СПб.: Планета музыки, [б. г.]. – Ч. 2. –2020 // Лань: электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/126846> (дата обращения: 04.08.2023). – Режим доступа: для авториз. пользователей.
2. Верин-Галицкая А.Д. Джулио Каччини: между пассажирами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. – 2022. – № 1. –С. 14–25. – DOI: 10.34690/216.
3. Круглова Е.В. О теории аффектов в вокальном исполнении эпохи барокко: учебно-методическое пособие. – М.: Литера Скрипта, 2017. – 51 с.
4. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. – Ч. 1: Под знаком Аркадии. – М., 1998. – 440 с.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: Сборник переводов / Сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
6. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии. – М.: Гос. муз. изд., 1931. – 131 с.
7. Bovicelli G.V. Regole Passaggi di Musica. – Venice: Giacomo Vincenti, 1594. – 87 p.
8. Caccini G. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. –Firenza: Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614. – 53 p.
9. Cima G.P. Concerti ecclesiastici. – Milan: Heirs of Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1610. – 34 p.
10. Descartes R. Musicae compendium. Amstelodami, Apud Joannem Janssonium Junioem, 1656. – 34 p.
11. Ehrmann S. Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600 // Archiv Für Musikwissenschaft. – 1991. – 48 (3). – S. 234–249.
12. Mersenne M. Harmonie universelle. – Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. – 132 p.
13. Praetorius M. Syntagma musicum. Bd. 3. Cap. IX. – Leipzig: Wolfenbüttel, 1619. – 229 s.
14. Strunk W.O. Source readings in music history from classical antiquity through the romantic era. – New York: W.W. Norton, 1950. – 919 p.
15. Viadana L. Li cento Concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo. – Venezia: Apresso Giacomo Vicenti, 1602. – 147 p.
16. Zarlino G. Le istituzioni harmoniche: nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; si trouano dichiarati molti luoghi di poeti, historici, et di filosofi; si come nel leggerle si potra chiaramente vedere. – Venezia: Pietro da Fino, 1558. – 347 p.

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати. Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658 от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах: www.burganova-text.com, www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ. Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274 гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте: www.burganova-text.com

Художественный руководитель *Александр Николаевич Бурганов*
Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка *Кристина Плиски*
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика *Редфорд Ред*
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*
Администратор *Валентина Владимировна Лебедева*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.