

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Круглова Е.В. — Выразительные свойства украшений в вокальной музыке первой половины XVIII века // Человек и культура. – 2023. – № 6. – С. 76 - 84. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.6.69245 EDN: VFNAVS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69245](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69245)

## Выразительные свойства украшений в вокальной музыке первой половины XVIII века

Круглова Елена Валентиновна

ORCID: 0000-0001-6565-2083

кандидат искусствоведения

профессор, кафедра академического пения, Государственный музыкально-педагогический институт имени М.И. Глинки

109147, Россия, г. Москва, ул. Марксистская, 36

✉ [elenakruglowa@mail.ru](mailto:elenakruglowa@mail.ru)



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.6.69245

### EDN:

VFNAVS

### Дата направления статьи в редакцию:

30-11-2023

### Дата публикации:

07-12-2023

**Аннотация:** В современном исполнительстве старинной музыки одной из центральных задач певцов является стремление к самостоятельному декорированию мелодии. Принимая во внимание отсутствие у отечественных исполнителей знаний и навыков барочной импровизации, применяемые украшения зачастую представляют, по сути, только технический элемент, с которым необходимо справиться. В данном случае художественной ценности орнаменты не имеют, звучат блекло, бессодержательно в отношении экспрессии, не соответствуя главному предназначению – подчеркиванию аффекта и усилению его выразительности, о чем настоятельно писали старинные мастера. Предлагаемая статья направлена на решение актуальных проблем в области барочного исполнительства, связанных с вокальной орнаментацией и передачей

аффекта сочинения. В современном отечественном музыкознании данная тема не получила еще своего освещения. Автор статьи приводит исторические данные о характеристике мелизмов и их направленности на выражение определенных аффектов, что и определяет научную новизну исследования. Методология исследования базируется на историческом подходе. Особое значение имеют также методы анализа и синтеза, благодаря которым при изучении разрозненных данных удалось воссоздать историю орнаментального искусства во взаимосвязи с оперными традициями первой половины XVIII века. Позиция автора заключается в том, что любой вид орнаментации в старинных ариях должен применяться в мелодической линии с целью подчеркивания и усиления аффекта исполняемого сочинения. Певцу при исполнении сочинений рассматриваемого времени важно понимать значение декорирования мелодии, как одного из главных средств выразительности и в соответствии с этим руководствоваться выбором украшений. Автор делает выводы о взаимосвязи и взаимовлиянии орнаментики и аффекта в музыке эпохи барокко. Материал статьи и выводы будут полезны певцам, исполняющим старинную музыку, для стилистически верной ее интерпретации, а также в учебных курсах истории вокального исполнительства на исполнительских отделениях в музыкальных колледжах и факультетах вузов.

**Ключевые слова:**

XVIII век, итальянская оперная традиция, вокальная орнаментация, пассажи, мелизмы, орнаментация и аффект, стиль, аффекты в музыке, украшения в пении, выразительность в пении

В истории вокального искусства эпоха барокко характеризуется расцветом школы *bel canto*, что в переводе с итальянского языка означает «прекрасное пение». В начале XVIII в. наряду с кантиленным пением, наполненным патетикой и выразительностью, царил колоратурный, виртуозный стиль.

Исполнение музыки рассматриваемого времени предоставляло исполнителям достаточную свободу в демонстрации своего колоратурного мастерства. Однако сегодня на этом этапе перед певцами нередко возникают определенные сложности. Как понять, какой орнамент наиболее подходит в конкретном фрагменте мелодии и стоит ли вообще его включать? Ответом на все эти вопросы станет понимание музыки рассматриваемого периода в контексте взаимовлияния аффекта произведения и орнамента.

Среди источников, посвященных изучению данной проблемы, можно выделить трактаты и пособия старинных мастеров [\[6, 9, 14, 15, 16\]](#), которые нередко указывали на связь аффекта и орнамента. Зарубежные авторы [\[7, 8, 10, 11, 13\]](#) отмечают важное значение орнаментации в воплощении аффектов, рассматривают концепцию учения об аффектах, используемую музыкантами и теоретиками в эпоху барокко, и определяют роль музыки как «передачи чувств слушателям». В современном отечественном музыкознании данная тема не получила своего освещения.

С XVII в. главная функция арии заключалась в показе человеческих чувств и страстей. Это напрямую было связано с отношением к поэтическому тексту и оказало огромное влияние на все виды орнаментики. Вместе с тем, в начале XVIII в. прежняя трактовка учения об аффектах вступает в противоречие с исполнительской практикой, отчего подвергается критике со стороны ряда ученых, практиков. Стремление к большей выразительности музыкального материала диктовало необходимость новых решений.

С развитием арии на протяжении XVIII в., в которой все большее значение приобретало выражение аффектов, важным становилось сочетание декламационного начала с собственно музыкальным. Это привело к созданию на основе поэтического образа специфической музыкальной выразительности. Формальное объяснение прежнего учения об аффектах не соответствовало исполнительской культуре того времени и требовало переосмысления, предъявляя необходимость не только в классификации типов аффектов, но также рассмотрение способов их воплощения. Результатом преодоления всех условностей стало разграничение основного аффекта на сменяющиеся внутри его побочные [\[3, с. 22\]](#).

Как указывают исследователи П. Луцкер и И. Сусидко: «Только начиная с героической венецианской оперы 1700-х годов, можно говорить об аффекте в арии» [\[4, с. 288\]](#). Следствием этого стало формирование новой традиции мелодического орнаментирования, связанной с эмоциональной передачей состояния исполняемого героя. Доминирующая в XVII веке связь с риторикой и свойственными ей приемами ослабляется. Вокальные украшения теперь служат не только для изображения слова, но и создают большую эмоциональную приподнятость, приобретая важнейшее эстетическое и смысловое значение [\[5, с. 19\]](#). На огромное значение обширной области украшений указывает исследователь Д. Глюксам, определяя роль орнамента, как неизменного источника лучшего понимания барочной музыки, основанной на аффектах [\[10, с. 29\]](#).

В ариях начала XVIII века усиливается энергичность и патетика выражения. Virtuозность приобретает широкое применение (от героических, до лирических арий), при этом проявляясь как в вокальной, так и оркестровой партиях. В этих условиях от певца требуется владение всем арсеналом технических средств от безупречной ровности кантиленного звуковедения до колоратурной беглости, рассматриваемое как художественное средство выразительности в драматических, кульминационных фрагментах оперы для выявления эмоционального состояния героя. Virtuозное искусство солиста решало важную задачу усиления выразительности для возбуждения в слушателях различных аффектов.

Учитывая природное дарование и технические возможности конкретных певцов, композиторы посвящали им свои арии, в результате чего автор и исполнитель становились сотворцами. В это время сфера применения орнаментации еще более конкретизировалась; увеличивалось количество мелизмов, выписанных обычной нотацией, либо символами.

Способность мыслить и быть разумным – требование к музыкантам того времени. Не случайно переводчик авторитетнейшего трактата П. Ф. Този на немецкий язык, органист и учитель пения И. Ф. Агрикола указывает на разумное употребление орнаментики. Рассматривая варианты исполнения форшлагов, он совершенно ясно формулирует мысль о важности «довериться чувству исполнителя или композитора», не оскорбляя хорошего вкуса, «чтобы исполнитель в наименьшей степени подвергался опасности поступить вопреки замыслу композитора» [\[1, с. 80\]](#).

Таким образом, выбор украшений и способ их исполнения должны основываться на понимании музыки и исполняться так, чтобы отражать аффект, который она выражает. Это становится важнейшим требованием музыкантов рассматриваемого времени.

В вокальном исполнительстве в данный период особое значение приобретает выразительное «согретое» пение. В своем трактате певец-кастрат, композитор и учитель

пения П. Ф. Този постоянно пишет о важности «пения сердцу» («cantare al cuore») [16]. Его мысль продолжает певец-кастрат и учитель пения Дж. Манчини, также используя в своем трактате выражение «петь от сердца» («chanter au coeur») [12]. Неслучайно выдающийся итальянский скрипач Ф. Джеминиани отмечал, что «хорошая музыка не только радует слух, но и выражает движение души, поражает воображение, воздействует на разум и управляет эмоциями» [9, с. 2].

В самих названиях трактатов вокальных мастеров подчеркивается огромное значение фигуративного пения в XVIII в. Так, П. Ф. Този, а впоследствии Дж. Манчини в названиях своих работ употребляют термин «canto figurato». В них авторы рассматривают в основном технические аспекты вокального искусства своего времени. И это не случайно. С одной стороны, еще на рубеже XVII-XVIII веков в сольном пении происходит крупная реформа, связанная с переходом от однорегистровой манеры вокализирования к двухрегистровой, что приводило к необходимости выравнивания регистров с минимальным напряжением голосового аппарата. Главная задача заключалась в работе над «певучестью» голоса. В этих условиях регистровая ровность достигалась легче в быстрых колоратурах, нежели в медленных певучих ариях. Композиторы и исполнители ставили перед своим искусством более высокие цели, нежели простое развлечение слушателей. Они хотели глубоко взволновать их посредством передачи голосом различных аффектов.

В утверждении значения художественно-выразительной стороны исполнения украшений значительную роль сыграл немецкий виртуоз-флейтист, композитор и теоретик музыки И. И. Кванц. Его рекомендации в трактате «Опыт наставлений в игре на флейте traverso» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», 1752) обращают внимание музыкантов, в том числе певцов, на важность применения украшений с целью верного воспроизведения аффектов сочинения. Так, он пишет, что украшения могут улучшить или ухудшить композицию. И далее: «<...> опираясь на основной аффект, (исполнитель) сохранит умеренность и никогда не превратит одну страсть на другую» [14, с. 83].

Таким образом, сущность орнамента способствовала выражению определенного душевного состояния. По словам немецкого композитора, клавесиниста и музыковеда К. Ф. Э. Баха, украшения направлены на раскрытие содержания, будь оно печальное или веселое [6, с. 51]. Следовательно, орнамент должен быть полностью подчинен выражению аффекта.

Что же касается итальянской традиции исполнения, то существенный вклад в понимание выразительности украшений в ней сделал величайший скрипач-виртуоз XVIII века Дж. Тартини, который, акцентируя внимание как инструменталистов, так и певцов на исполнении орнаментации в то время, открывает свой трактат об украшениях («Treatise on Ornamentation», 1771) эпиграфом: «Включая исполнение апподжиатуры, ее значение и место применения, а также разнообразных трелей, вибрато и мордента, способы их использования, естественных орнаментов, бесконечных витиеватых орнаментов, и способов сочинения каденции» [15].

Тартини был противником орнаментирования как чисто декоративного приема, не связанного с внутренней природой самой музыки. Отмечая огромное значение виртуозного искусства, большое внимание он уделял глубине выражения человеческих чувств. Выбор украшений, их количество и характер исполнения он соотносил, прежде всего, с содержанием музыки. Здесь стоит отметить, что традиция воспроизводить аффект сочинения прослеживается также до конца XVIII века. На это указывают слова

немецкого органиста, композитора, теоретика музыки Д. Г. Тюрка, записанные в «Клавирной школе» («Clavierschule», 1789): «исполнение есть выражение аффекта» [\[2, с. 75\]](#).

Примечательно, что при таком внимании к взаимосвязи между украшениями и аффектами в исполнительстве учеными-практиками в эпоху барокко так и не выработалось единой системы, в которой бы определялась принадлежность конкретного мелизма к тому или иному аффекту.

Музыканты того времени осознавали важность эстетической функции украшений, подразумевающей не столько техническую оснащенность в музицировании, сколько применение их в соответствии с характером, аффектом произведения. В стремлении воплотить аффект исполнители нередко трактовали эту связь прямолинейно, связывая определенный мелизм с конкретным аффектом. Этим обусловлено закрепление за тем или иным аффектом исторически сформировавшегося способа его исполнения с возможным применением характерного орнамента.

*Трель.* На ошибку при использовании пассажей и трелей в сицилиане (танец, репрезентирующий аффект печали) указывает Този [\[1, с. 131\]](#). Кванц присоединяется к его мнению, исключая обращение к трелям и пассажам в выражении аффекта печали, тогда как в аффекте радости и любви их применение возможно [\[14, с. 282-283\]](#).

В воплощении аффекта любви Този считает возможным применение трелей, указывая, что «в приятных и нежных пьесах хороший певец с полным правом может воздержаться от трелей, но это не должно происходить слишком часто» [\[1, с. 185\]](#).

Прогрессивные взгляды Тартини на исполнение украшений проясняют зависимость воплощения аффекта сочинения от различных способов исполнения трелей. «Медленная трель, – пишет он, – (применяется) в серьезных, патетических и меланхолических пьесах, мелодичная – в сдержанно веселых, а быстрая – в оживленных, подвижных (композициях)» [\[15, с. 10-11\]](#).

*Мордент.* Для воплощения аффектов радости и любви в большей степени подходит мордент, относящийся к трельной группе. Тартини утверждает, что мордент лучше «подходит для подвижной и легкой музыки, но только (с характером) напевного Andante и Allegro», для выражения пылкости и страстности» [\[15, с. 17\]](#). И тут же предупреждает исполнителей, от использования его в серьезных и печальных мелодиях [\[15, с. 17\]](#).

Однако иной взгляд на трактовку мордента находим у Джеминиани, по мнению которого он подходит для репрезентации различных аффектов в зависимости от способа его исполнения: «Он (мордент) уместен для выражения взволнованных страстей, так, если он исполняется с силой и длительно, он выражает ярость, гнев, решимость и т. д. Если играть наоборот (менее сильно и короче), он выражает радость, удовлетворение и т. д. Но, если вы сыграете его довольно мягко и раздувая ноту, он может означать ужас, страх, горе, плач и т. д. Делая его короче и мягко наполняя ноту, вы можете выразить аффект и удовольствие» [\[9, с. 7-8\]](#).

*Апподжиатуры (форшлагы)* нисходящего движения Тартини разделяет на два типа: короткие или «проходящие» и длинные или «продолжительные», которые тесно связаны с воплощением того или иного аффекта. Так, в выражении аффекта радости и любви используется короткий «проходящий» форшлаг, тогда как длинный форшлаг, по словам

виртуоза, способствует передаче печального и патетического настроения [\[15, с. 9\]](#).

Практически аналогична характеристика значений форшлагов у Джеминиани. Длинные форшлагги предназначены для воплощения аффекта любви, удовольствия и их исполнение занимает более половины длительности ноты, к которой они относятся. Короткие форшлагги выражают «приятный эффект» [\[9, с. 7\]](#).

О *группетто* (*допельшлагах*) К.Ф. Э. Бах пишет, как о «легком украшении, делающем пение одновременно приятным и блестящим» [\[6, с. 85\]](#).

Подобная трактовка простых допельшлаггов (*группетто*) встречается у Агриколы. Согласно его характеристике, они оживят мелодию и создадут бодрое настроение [\[1, с. 121\]](#). А вот *шлейферы* в пении, по его же указанию, исполняются медленно, и, следовательно, соответствуют аффекту печали.

Становится очевидным, что огромная область украшений создает простор для художественной выразительности в музыке барокко. Отсюда и понимание, почему музыканты за редким исключением выписывали мелизмы. Таким образом, любые рекомендации старинных музыкантов важно рассматривать в качестве напутствия, но не как догматические правила.

При исполнении украшений певцу важно понимать, какой орнамент ярче будет соответствовать аффекту. На это обращал внимание исполнителей флейтист, композитор И. Г. Тромлиц: «Если кто-то хочет варьировать фигуру или пассаж, следует тщательно обдумать, какой орнамент к нему лучше подходит и выражает главное настроение композитора; или же он будет иметь наилучший эффект от игры по правилам; поскольку каждая отдельная фигура имеет различный эффект в каждой вариации» [\[17, с. 185\]](#).

Музыкальная теория эпохи барокко в качестве основополагающей ставила идею передачи различных человеческих страстей. И если в XVII в. такие страсти сопровождалась определенными эмоциональными состояниями, то в XVIII в. они трактовались в более широком их понимании, как сильные душевные волнения, с которыми была взаимосвязана вся область выразительности исполнения. Поднимая вопросы соотношения орнаментации и аффекта сочинения, Кванц пишет: «Хорошее исполнение должно быть выразительным и соответствовать страстям (сочинения). <...> Следует осторожно подбирать украшения и мелизмы, с помощью которых (исполнитель) хочет усилить впечатление от песни или простой мелодии. Украшения, выписанные или свободные, никогда не должны противоречить главному аффекту мелодии» [\[14, с. 107\]](#).

Любое украшение в старинных ариях необходимо накладывать на канву мелодической линии только после определения главного аффекта и с целью его подчеркивания. Декоративная функция орнамента должна рассматриваться как средство придания выразительности произведению, помогая передавать идеи и характер слушателям. Осознавая это, исполнителям сегодня следует приложить все усилия, чтобы верно определить аффект и верно его воссоздать в пении. Отсюда и вариации одного и того же мелизма в разных его исполнительских прочтениях: от медленного до скорого в зависимости от понимания сущности передаваемого аффекта, представленного в конкретном произведении.

Верное исполнение украшений, соответствующее заложенному композитором аффекту, поможет певцу более полно раскрыть содержание сочинения и создать свою индивидуальную, яркую его интерпретацию.

## Библиография

1. Агрикола И. Ф. Наставление в искусстве пения: учебное пособие / Д. Е. Зубов (перевод с немецкого, предисловие). СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. – 272 с.
2. Друскин М. С. Клавирная музыка. Л.: Музгиз, 1960. – 284 с.
3. Круглова Е. В. О теории аффектов в вокальном исполнительстве 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. Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра: автореферат ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2000. – 40 с.
6. Bach, C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen. Berlin: Auctoris, 1753. – 504 s.
7. Brittain, K. A. G. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel. A dissertation (PhD). The University of North Carolina at Greensboro, 1996. URL: <http://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=26996> (дата обращения: 23.11.2023).
8. Donington, R. Baroque Music: Style and performance. New York, London: W.W. Norton & Company, 1982. – 206 p.
9. Geminiani, F. The Art of Playing on the Violin, Op.9. London: Self-published, 1751. – 61 p.
10. Glüxam, D. „Aus der Seele muss man spielen...“. Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Interpretation. Wien: Hollitzer. 2020. – 950 s.
11. Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias: a study of selected recordings (1950s – 2010s). Dissertation (DMA). University of Kentucky, 2020. URL: [https://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/156](https://uknowledge.uky.edu/music_etds/156) (дата обращения: 23.11.2023)
12. Mancini, G. Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Vienna: Ghelen, 1774. – 189 p.
13. Neumann, F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey: Princeton University Press, 1978. – 648 p.
14. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. – 384 s.
15. Tartini, G. Traité des agréments de la musique. Manuscript, n.d.(ca.1700s). Public Domain. Copyist G.F. Nicolai. – 43 p.
16. Tosi, P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni, sopra il canto figurato. Bologna: Forni, 1723. – 118 p.
17. Tromlitz, I. G. The virtuoso flute-player. Cambridge University Press, 1991. – 338 p.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Статья «Выразительные свойства украшений в вокальной музыке первой половины XVIII века» посвящена выразительным свойствам украшений в вокальной музыке рассматриваемого времени.



Методология автора достаточно разнообразна и включает анализ широкого ряда литературных и музыкальных источников. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Как справедливо отмечает сам исследователь: «В современном отечественном музыкознании данная тема не получила своего освещения», поэтому мы подчеркнем бесспорную актуальность этого исследования и его практическую важность для научного сообщества и разноплановой читательской аудитории. Его научная новизна также не вызывает сомнений.

Статья представляет собой небольшое, но вполне достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к сочинениям такого рода. Оно отличается обилием интересных практических и исторических сведений, свидетельствует о глубоком знании исследуемого предмета и доскональном изучении литературных и музыкальных источников. Отметим также, что в тексте автор делает серьезный обзор использованных источников.

Статья четко и логично выстроена. Она содержит краткий экскурс в историю школы *bel canto* и «концепции учения об аффектах, используемой музыкантами и теоретиками в эпоху барокко», развития арии и употребления орнаментики в вокальном искусстве.

На наш взгляд, весьма интересно изучение рассматриваемого предмета в его историческом развитии. Автор правильно отмечает: «С XVII в. главная функция арии заключалась в показе человеческих чувств и страстей. Это напрямую было связано с отношением к поэтическому тексту и оказало огромное влияние на все виды орнаментики. Вместе с тем, в начале XVIII в. прежняя трактовка учения об аффектах вступает в противоречие с исполнительской практикой, отчего подвергается критике со стороны ряда ученых, практиков. Стремление к большей выразительности музыкального материала диктовало необходимость новых решений.

С развитием арии на протяжении XVIII в., в которой все большее значение приобретало выражение аффектов, важным становилось сочетание декламационного начала с собственно музыкальным. Это привело к созданию на основе поэтического образа специфической музыкальной выразительности. <...> В ариях начала XVIII века усиливается энергичность и патетика выражения. Virtuозность приобретает широкое применение (от героических, до лирических арий), при этом проявляясь как в вокальной, так и оркестровой партиях. В этих условиях от певца требуется владение всем арсеналом технических средств от безупречной ровности кантиленного звуковедения до колоратурной беглости, рассматриваемое как художественное средство выразительности в драматических, кульминационных фрагментах оперы для выявления эмоционального состояния героя».

Исследователь подробно характеризует свойства украшений в вокальной музыке: трелей, мордента, форшлагов. «Апподжиатуры (форшлагы) нисходящего движения Тартини разделяет на два типа: короткие или «проходящие» и длинные или «продолжительные», которые тесно связаны с воплощением того или иного аффекта», - подчеркивает автор статьи. Мы также встречаем подробное описание доппельшлагов (группетто), при этом автор ссылается на различных исследователей: «О группетто (доппельшлагах) К.Ф. Э. Бах пишет, как о «легком украшении, делающем пение одновременно приятным и блестящим» [6, с. 85].

Подобная трактовка простых доппельшлагов (группетто) встречается у Агриколы.



Согласно его характеристике, они оживят мелодию и создадут бодрое настроение [1, с. 121]. А вот шлейферы в пении, по его же указанию, исполняются медленно, и, следовательно, соответствуют аффекту печали».

Библиография данного исследования является более чем достаточной и разносторонней, включает основные источники по теме, в т.ч. иностранные, оформлена корректно. Апелляция к оппонентам представлена в достойной мере и выполнена на должном научном уровне.

Исследователь сделал глубокие и важные выводы, вот лишь часть из них: «Становится очевидным, что огромная область украшений создает простор для художественной выразительности в музыке барокко. Отсюда и понимание, почему музыканты за редким исключением выписывали мелизмы. Таким образом, любые рекомендации старинных музыкантов важно рассматривать в качестве напутствия, но не как догматические правила.

При исполнении украшений певцу важно понимать, какой орнамент ярче будет соответствовать аффекту. <...>

Любое украшение в старинных ариях необходимо накладывать на канву мелодической линии только после определения главного аффекта и с целью его подчеркивания. Декоративная функция орнамента должна рассматриваться как средство придания выразительности произведению, помогая передавать идеи и характер слушателям. Осознавая это, исполнителям сегодня следует приложить все усилия, чтобы верно определить аффект и верно его воссоздать в пении. Отсюда и вариации одного и того же мелизма в разных его исполнительских прочтениях: от медленного до скорого в зависимости от понимания сущности передаваемого аффекта, представленного в конкретном произведении.

Верное исполнение украшений, соответствующее заложенному композитором аффекту, поможет певцу более полно раскрыть содержание сочинения и создать свою индивидуальную, яркую его интерпретацию».

По нашему мнению, статья будет представлять большой интерес и практическую пользу для разнообразной читательской аудитории - вокалистов-исполнителей, студентов и педагогов, историков, различных исследователей, искусствоведов и т. д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития вокального искусства.