

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

PROBLEMS OF MUSICAL PERFORMING ARTS AND EDUCATION

Е. В. Круглова

Термин “gruppo” и его музыкальная реализация

Аннотация

Статья посвящена актуальным вопросам аутентичного исполнения вокальной музыки эпохи барокко. Автор поднимает вопросы верной расшифровки популярного в XVII веке украшения, названного Дж. Каччини “gruppo”. Вероятно, отсутствие унифицированной системы орнаментальных терминов в музыке с конца XVI до середины XVII столетия, а также разрозненные сведения привели к тому, что этот орнамент в настоящее время забыт и не используется в исполнительской практике. Автор статьи делает выводы о важности изучения функций и особенностей исполнения рассматриваемого украшения, отмечая, что вокальное исполнение *gruppo* предполагает экспрессию в связи с воплощением и передачей аффектов.

Ключевые слова: музыка барокко, историческое пение, орнаментация, *gruppo*, вокальная техника.

E. V. Kruglova

The Term “Gruppo” and Its Musical Application

Summary

The article is devoted to topical issues of authentic performance of vocal music of the Baroque era. The author raises questions about the correct interpretation of a popular ornamentation in the 17th century, named “gruppo” by G. Caccini. Probably, the lack of a unified system of ornamental terms in music from the end of the 16th to the middle of the 17th century, as well as scattered information, led to the fact that this ornamentation is currently forgotten and not used in performing practice. The author of the article draws conclusions about the importance of studying the functions and features of the performance of the ornamentation in question, noting that gruppo’s vocal performance involves expression in connection with the embodiment and transmission of affects.

Keywords: baroque music, historical singing, ornamentation, gruppo, vocal technique.

В конце XVI века пышная манера орнаментировать вокальные партии была особенно популярна. В это время композиторы писали мадригалы как многоголосные, так и для одного голоса. Певцы самостоятельно, по своему усмотрению украшали мелодию витиеватыми узорами. В сложных диминуционных распевах этого времени подчас терялся смысл слов и самого текста. Так, Дж. Каччини сетовал на певцов, в том числе и прославленных, за излишнее колорирование мелодии, в результате чего «никто не понимал ни единого слова» [6. Р. 4].

С возникновением в начале XVII века новой концепции сольного пения орнаментации была отведена иная функция, которая выполняла роль усиления передачи смысла слова и аффекта исполняемого сочинения. В новом стиле художественного пения, представленном флорентийцами, для достижения художественной ценности и драматической выразительности в пении продолжительные витиеватые диминуционные фигуры предлагалось заменить небольшими орнаментами, которые Дж. Каччини называл «эффектами». Среди них было украшение *gruppo* (далее — *gruppo*). В рассматриваемое время, даже учитывая рекомендации композиторов той эпохи исполнять сочинение «как написано», добавление подобных «эффектов» певцами в композицию было обычным делом.

Изучение *gruppo* — популярного орнамента XVII века, без которого не обходилось практически ни одно сочинение и исполнение в эпоху барокко, вероятно, в силу терминологической запутанности до настоящего времени оставалось в тени в отечественном

музыкознании и вокальной практике. Среди исследований, касающихся данного орнамента, следует отметить статью В. П. Фоминой [2], в которой автор лишь поверхностно упоминает о нём. Зарубежные коллеги, рассматривающие вопросы орнаментации в старинной музыке и, в частности, вокальной орнаментации сочинений этого периода, уделяют внимание изучению *gruppo* [См.: 8; 10; 14]. В то же время разрозненные сведения формируют общее представление о рассматриваемом украшении, что в свою очередь приводит к возникновению множества вопросов у современных исполнителей барочного репертуара относительно его исполнения.

В 1602 году в Предисловии к сборнику “Le nuove musiche” Дж. Каччини представил украшение под названием *gruppo*, основу которого составило чередование основного тона с верхним вспомогательным и завершающим опевание того же главного тона в форме известного сегодня группетто (см. пример 1).

Композитор объединил два схожих орнамента — трилло¹ и *gruppo* — в единую систему. Это не случайно: оба украшения принадлежат к трельному виду. В вокальной практике барочного времени они являлись важными орнаментами, демонстрирующими техническое совершенство певца, и, по утверждению Каччини, выполняли роль своеобразного моста, ведущего к овладению различными украшениями в пении [См.: 6. Р. 8]. Между тем, *gruppo* не являлось изобретением Каччини. Модель украшения была известна ещё до того, как термин получил своё название в конце XVI века, однако оно отличалось от названия, предложенного Каччини. В этом отношении нужно учиты-

1

Дж. Каччини. Trillo. Gruppo [См.: 6. Р. 7]



вать, что на рубеже XVI–XVII столетий в области украшений ещё не существовало какой-либо системы в отношении терминов. Так же как и другие орнаменты, групппо часто меняло своё название. Однако при всех различиях в написании термина это был особый тип варьирования мелодии, совершенно не означающий в известном сегодня понимании украшение группетто.

Ещё в середине XIV века маэстро Иоганнес Флорентийский, известный как Иоханнес Кашиа, в своих мадригалах выписал мелодические группировки, схожие с формулой будущего групппо, которые служили определённой стереотипной начальной формулой всех композиций [См.: 3. S. 8]. В середине следующего столетия выдающийся органист Конрад Пауман в своей работе “Fundamentum organisanti” (1452) первым из музыкантов выписал витиеватые фигуры, напоминающие по форме будущее украшение — групппо. Заметим, что немецкий дирижёр и композитор Адольф Бейшлаг, рассматривая формулы украшений Паумана, приводит иллюстративные примеры, в которых ярко выражена форма лишь группетто [См.: 3. S. 11]. Это позволяет сформировать неточное представление. Между тем, при обращении к первоисточнику можно убедиться в присутствии в сочинениях Паумана мелодических фигураций, довольно схожих с будущим орнаментом групппо [См.: 16. S. 63].

В XVI веке музыканты в большинстве сочинений стали отводить украшению новую важную функцию — оформление заключительной каденции, предлагая в качестве его модели повторяющуюся восходящую секунду от основного тона в разных вариантах каденционных формул диминуций. Сильвестро Ганасси в девятой главе своего знаменитого трактата по искусству орнаментации “La Fontagera” (1535) употребил термин “gropetto” (группетто), подразумевая рассматриваемую нами форму. Уже к середине века украшение приобрело известность в своём разнообразном применении, хотя всё ещё не было широко распространённым. Музыканты активно включали подобные фигурации в каденциях различных диминуционных цепочек ричеркаров, однако не называя украшение каким-либо термином. Так, отра-

жая типовые орнаментальные практики своего времени, Диего Ортис в римском трактате “Trattado de glosas” (1553) одним из первых продемонстрировал две модели данного украшения: 1) секундовое чередование основного тона с верхним вспомогательным и 2) секундовое чередование основного тона с нижним вспомогательным [См.: 15. P. 8]. Такая вариативность оказала впоследствии существенное влияние на развитие и формирование формулы орнамента.

Свою популярность групппо завоевывает лишь на рубеже XVI–XVII веков. Что касается терминологии, то музыканты, уделяя украшению большое внимание, называли его разными однокоренными словами (*gropo, gropolo, gruppetti, gruppo*), да, собственно, и сама формула орнамента между музыкантами порой различалась.

Венецианский лютнист, корнетист и композитор Джироламо Далла Каза, известный также как Иероним Удинский, во второй книге трактата о верном способе диминуирования “Il vero modo di diminuir...” (1584) выделял различные виды украшения, среди которых: “Gropo”, “Gropo battuto” и “Gropo battuto de minima” [См.: 9. P. 6]. Первый, основной вариант — “Gropo” представляет собой чередование основного тона с верхним вспомогательным и завершением его в виде группетто. Напротив, второй — “Gropo battuto” подразумевает чередование основного с нижним вспомогательным тоном и аналогичным основному варианту заключением. Третий вариант состоит из сокращённой версии предыдущего варианта с соответствующим названием “Gropo battuto de minima”. Отличительной особенностью этого украшения у Д. Казы является его усложнённая формула, которая объединяет в себе два украшения: групппо и трилло, исполняемые подряд. В качестве иллюстраций укажем мадригалы из второй книги трактата Д. Казы. Так, в заключительной каденции мадригалов “Non pui” и “Vaga stella che splendi” секундовые колебания основного тона с верхним вспомогательным завершаются последовательно звучащими двумя звуками. В отличие от своих предшественников, Д. Каза расширил функ-

цию групппо, определяя его как вплетённый в музыкальную структуру композиции, а также как составной элемент каденции. Заметим, что подобную роль украшению отводил в XIV веке Иоханнес Кашиа.

Другой венецианский корнетист, композитор Джованни Бассано в своём руководстве “*Ricerche, passaggi et cadentie*” (1585) включил групппо составной частью различных диминуционных цепочек, а также каденционных оборотов многих ричеркаров, где формой украшения является лишь чередование основного тона с нижним вспомогательным.

Вокальное искусство в рассматриваемое время, как известно, играло первостепенную роль по сравнению с инструментальным, оказывая на последнее заметное влияние. Одним из свидетельств этого можно считать правило, изложенное венецианским музыкантом, органистом и композитором Джироламо Манчини, известным как Джироламо Дирута, в трактате “*Il Transilvano*” (1593), которое гласит, что органист должен следовать пению хора и подражать тому, что поётся в фигуральной и обычной музыке [См.: 11. Р. 21]. Любопытно, что в применении украшения оба венецианца — Дирута и Д. Каза — использовали фактически одинаковое название украшения “*Groppi*”, но разделяли его на виды по-разному. Если Далла Каза предлагал три вида украшения, то Дирута перечислял лишь два — “*Groppi*” и “*Groppi Accadentia*”. Название второго вида подчёркивает роль каденционной функции украшения. При этом композитор ввёл «новую» форму его исполнения, которая представляет собой задержание на первой ноте перед колебанием основного тона с нижним вспомогательным и последующим завершением в виде групппетто. Ещё одним нововведением Дируты отметим ввод специального буквенного символа — “*G*” — для обозначения украшения.

В отличие от венецианской школы пения, римская школа этого же времени демонстрировала более яркое применение рассматриваемого украшения, что подтверждают сохранившиеся трактаты и руководства по пению пассажей.

Выдающийся певец-виртуоз папской капеллы Лука Конфорти в трактате “*Breve et facile*

maniera d’essercitarsi a far passaggi” (1593) наглядно продемонстрировал практику орнаментации. Стоит отметить, что аналогично своим коллегам он назвал рассматриваемое украшение «групппо» и разделил его на три вида. Из них первый тип получил название “*Grosso di Sopra*”, представляя собой чередование основного тона с верхним вспомогательным и завершающимся групппетто. Второй, названный “*Mezzo grosso*”, стал сокращённой версией первого. И наконец, третий вид, в котором звучит чередование основного тона с нижним вспомогательным, Конфорти назвал “*Grosso di Sotto*”. Как и другие музыканты, певец описывал функцию групппо как каденционную формулу, особенностью которой было введение небольшого пассажа перед украшением [См.: 7. Р. 25].

Широкое распространение украшения имело разную трактовку, быстро модифицируясь. Известный современный американский корнетист, исследователь исполнительской практики XVII столетия Брюс Дики отмечает, что до конца XVI века рассматриваемое украшение ещё было известно как каденционный орнамент, к которому часто прибегали в вокальных импровизациях [См.: 10]. Отметим, что музыканты вплоть до начала XVII века использовали практически схожее название украшения и трактовали его как чередование основного и двух соседних тонов с последующим завершением. Однако значение и функцию орнамента музыканты подчас определяли по-разному: как каденционную формулу, как типичную фигурацию, способствующую тематическому развитию мелодии или объединяющую обе функции.

Спустя год после наставлений Конфорти певчий Миланского собора Джованни Баттиста Бовичелли в Предисловии к “*Regole, Passaggi di Musica*” (1594) рассмотрел украшение “*groppetto*”, акцентируя его роль в изящном выражении смысла слов и передаче аффектов [См.: 4. Р. 7].

С увеличением функции украшения расширились и правила его ввода. Как элемент виртуозной выразительности, групппетто разрешалось добавлять не только в каденциях, но и на протяжении всей композиции, на длинных нотах, ударных слогах. В отличие от своих коллег,

отмечает Фредерик Нейман, в произведениях Бовичелли украшение в большей мере используется для тематического развития мелодии и практически не встречается в каденционной формуле [См.: 14. Р. 290]. «Создаётся впечатление, — пишет исследователь, — что он [Бовичелли. — Е. К.] старательно избегал их в пользу более разнообразных мелодико-ритмических образов. Лишь изредка он использовал *mezzo gropo* Конфорти» [14. Р. 290–291].

В поисках убедительного звучания рассматриваемого орнамента Бовичелли впервые предложил два способа его завершения: исполнение нотами одинаковой длительности (“*note sequenti*” — с ит. «равные ноты») и окончание украшения с замедлением (“*raffrenato*” — с ит. «сдержанно») [См.: 4. Р. 11–12]. В стремлении к яркому выражению аффекта, чёткому произнесению текста и во избежание путаницы, музыкант отмечал, что второй способ является более удачным. Вместе с тем добавляя, что если певец не ограничен словами, то возможен и вариант с равными нотами [См.: 4. Р. 11].

К XVII столетию, казалось, орнамент приобрёл устойчивую формулу. Однако в 1600 году Эмилио де Кавальери в небольшой таблице украшений, размещённой в Предисловии к “*La Rappresentazione di anima e di corpo*”, продемонстрировал похожие на групппо мелодические фигурации, которые он разделил на два орнамента: трилло и группполо. Так, чередование основного тона с верхним вспомогательным Кавальери назвал «трилло». Напротив, нисходящее чередование соседних звуков с последующим завершением по форме групппетто получило у него название «группполо». Что касается трактовки последнего, то Кавальери словно цитирует концепцию каденционного групппо Дируты, рекомендуя начинать исполнение с первоначальной остановки основного тона перед нисходящим колебанием соседних звуков с постепенным их ускорением.

Практически в это время Дж. Каччини представил иную концепцию украшения. В отличие от своих предшественников он рекомендовал исполнять групппо с постепенным ускорением и нарастанием интенсивности звука, причём в зависимости от содержания текста

орнамент мог быть как простым, так и сложным [См.: 1. С. 113].

Современный американский исследователь истории вокальной педагогики Джеймс Старк отмечает, что Каччини заменил ранее используемые термины «тремоло» и «групппетто» на «трилло» и «групппо» [См.: 22. Р. 125]. Заслуга композитора и в том, что он не только акцентировал внимание на значении украшения для изящного пения, но и впервые из своих современников представил технические рекомендации для его вокализации (как и в случае исполнения трилло) — отбивать горлом каждую ноту [См.: 6. Р. 9].

В нотных иллюстрациях к текстовым пояснениям Каччини проявил своё дидактическое мышление. Украшение показано композитором как в методическом виде — демонстрация модели самого орнамента, так и практическом его применении — в композициях [См.: 6. Р. 11]. В сочинениях Каччини эти орнаменты соединяются не только в завершении периодов, но в особенности в заключительных каденциях. В качестве примера выделим заключительную каденцию мадригала Каччини “*Queste lagrim’amare*”. Выписывал групппо и К. Монтеверди, например, в монологе Орфея из третьего акта одноимённой оперы.

Уже в 1620 году Франческо Роньони, цитируя рекомендации Каччини, писал: «Мне кажется, что групппо, так же как и трилло, написано таким образом, каким его писали самые достойные люди... Всем, кто хочет выучить трилло или групппо, рекомендуется брать каждую ноту и отбивать её горлом на гласной *A* до последней целой ноты» [19. Р. 3]. Основной функцией украшения, по мнению Роньони, становится оформление каденций. Его разделение орнамента на два вида: “*Del Gruppo. Semplice*” (простое групппо) и “*Doppio*” (удвоенное) — практически соответствует концепции Конфорти.

Практически в то же самое время Михаль Преториус, описывая в своём трактате “*Syntagma Musicum*” (1619) итальянскую практику, не классифицировал групппо по видам и не давал никаких пояснений. Между тем, анализ его иллюстраций позволяет говорить о двух вариантах этого украшения. Первый —

это небольшое групппо, напоминающее по форме “Mezzo gruppo” Конфорти, второй представлен автором в виде модели Каччини. Ценными видятся указания Преториуса, касающиеся различий в интонировании двух схожих колеблющихся орнаментов того времени: тремоло и групппо. Так, по словам композитора, групппо требует чёткой артикуляции и применяется в завершающих каденционных оборотах [См.: 17. S. 236].

Становится очевидным, что рассматриваемое украшение всё больше применялось преимущественно в контексте каденционных формул, при этом возможными оставались варианты чередования основного с восходящим или нисходящим вспомогательным тоном. Это подтверждается в том числе и примерами каденций, приведённых Джованни Баттиста Спада в трактате “Libro de passaggi ascendenti et descendenti” (1624) [21].

Особого внимания заслуживают разъяснения Вольфганга Каспара Принца, который, используя старый термин групппо, привёл интересное определение украшения: «Групппо — это бегущая фигура, которая извивается, как пуля, отсюда и название, которое она носит» [18. S. 49]. И далее он уточнял, что украшение может быть как восходящим, так и нисходящим. Однако довольно неоднозначен в этом случае представленный пример автора, иллюстриру-

ющий модель только с восходящим чередованием тонов. Особое значение приобретают его наставления: «Групппо после нарастающего продолжительного тремоло сильно ослабевает, продолжая в том же ритме воспроизводит опевание основного звука, что, кажется, звучит скорее композиционная фигура» [18. S. 49]. Это указание представляет украшение как отдельный компонент композиционной формулы каденции.

Музыканты эпохи барокко уделяли особое внимание украшениям, согласовывая их исполнение со смыслом текста и передачей нежных и грустных чувств, выражающих аффект любви, счастья, печали. Яркими примерами являются заключительные каденции мадригалов Каччини “Fortunato augellino” и “Filli, mirando il cielo” (см. примеры 2, 3). Так, в первом мадригале групппо два раза подряд пылко звучит на слове “foco”, олицетворяя огонь. Во втором же мадригале, в выражении аффекта печали, рассматриваемое украшение распевается в более спокойном движении на слове “argento” («посеребруется»).

В контексте этого особо значимыми можно считать рассуждения ещё Марко да Гальяно о важности использования украшений для усиления эмоционального воздействия. «Многие заблуждаются, употребляя группы, трели, пассажи и эскламацию, не задумываясь о том,

2 Дж. Каччини. Фрагмент заключительной каденции мадригала “Fortunato augellino”
[См.: 6. P. 17]





для чего и для какой цели они предназначены», — акцентировал Гальяно в Предисловии к «Дафне» [13. Р. 3]. Этому следовал в своих сочинениях композитор и певец Бартоломео Барбарино, известный как Пезарино. Широко применяя групппо в подчёркивании аффекта, он выписывал украшения, как для развития тематизма мелодии, так и в каденциях. Так, групппо служило для подчёркивания значения и выразительности текста, как в музыкальном тематизме композиции, так и в финале, выполняя своеобразную роль её эпилога. Неудивительно, что современный исследователь Энн Смит отмечает, что украшения трилло и групппо «предназначены были для усиления напряжения перед выходом на каденцию» [20. Р. 147].

Сегодня музыканты всё чаще рассматривают групппо как современную трель, что в историческом контексте является некорректным. Возможно, на это повлияли тенденции, возникшие ещё в середине XVIII века, когда украшение распалось на составляющие его элементы, которые стали представлять собой отдельные орнаменты. Так, А. Эрихс отмечает, что форма групппо Каччини напоминает сегодняшнюю трель [См.: 12. S. 72]. Эту мысль продолжает Г. М. Браун, анализируя различия между тремоло и групппо, также называет последний орнамент секундовой трелью [См.: 5. Р. 8]. Тем не менее согласимся со словами Ф. Неймана, который подчеркнул, что в рассматриваемое время фигура, аналогичная современной трели с апподжиатурой и последующим опеванием тона в виде групппетто, не считалась трелью. Она воспринималась как «витиеватое групппетто», которое «было медленнее трели и более

чётко артикулировано и, по-видимому, исполнялось с определённой метрической регулярностью. Его никогда не относили ни к тремоло, ни к трели, а всегда классифицировали как групппо или групппетто» [14. Р. 290].

Исторический анализ показывает, что групппо представляет собой отдельный вид украшения, служащий для усиления эмоционального воздействия в передаче аффекта. В исполнении этого орнамента возможны различные варианты секундовых колебаний, начинающихся с основного, верхнего или нижнего тона и завершающихся фигурацией в виде групппетто и финальным аншлагом к тонике. При этом украшение может быть как нотированным (в том числе и обозначенным специальным буквенным символом), так импровизационно вводиться исполнителем, как в каденциях, так и в тематизме композиции.

Певцам старинной музыки важно верно определять виды орнаментов. Знание функций и особенностей их интонирования позволит стилистически верно раскрыть исполняемое сочинение, создавая собственную уникальную трактовку.

Примечания

- ¹ Трилло — итальянская трель XVII века, представляющая собой постепенно ускоряющееся повторение одного и того же тона без его повышения или понижения.

Список литературы

References

1. Круглова Е. В. Вокальная орнаментация Джулио Каччини: от теории к практике // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8. № 3. С. 104–120.
Kruglova E. V. Vokal'naja ornamentacija Dzhulio Caccini: ot teorii k praktike [Vocal Ornamentation in Caccini: From Theory to Practice]. Sovremennye problemy muzykoznanija. 2024, Vol. 8, no. 3, pp. 104–120. (In Russ.)
2. Фомина В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. № 3 (46). С. 41–48.
Fomina V. P. Ornamentika v sovremennoj vokal'noj interpretacii rannebarochnoj ital'janskoj muzyki [Ornamentation in the Modern Vocal interpretation of Early Baroque Italian Music]. Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv. 2022, no. 3 (46), pp. 41–48. (In Russ.)
3. Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 285 S.
Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. Leipzig, Breitkopf, Härtel, 1908, 285 p. (In German)
4. Bovicelli G. B. Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati. Venetia: Giacomo Vincenti, 1594. 88 p.
Bovicelli G. B. Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati. Venetia, Giacomo Vincenti, 1594, 88 p. (In Italian)
5. Brown H. M. Embellishing Sixteenth-Century Music. London: Oxford University Press, 1976. 79 p.
Brown H. M. Embellishing Sixteenth-Century Music. London, Oxford University Press, 1976, 79 p. (In Engl.)
6. Caccini G. Le nuove musiche. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602. 54 p.
Caccini G. Le nuove musiche. Firenze, Giorgio Marescotti, 1602, 54 p. (In Italian)
7. Conforti G. L. Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Rome: s. n., 1593. 32 p.
Conforti G. L. Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Rome, s. n., 1593, 32 p. (In Italian)
8. Cyr M. Performing Baroque Music. United Kingdom: Taylor & Francis, 2017. 256 p.
Cyr M. Performing Baroque Music. United Kingdom, Taylor, Francis, 2017, 256 p. (In Engl.)
9. Dalla Casa G. Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti: di fiato, & corda, & di voce humana. L. 2. Venice: Angelo Gardano, 1584. 31 p.
Dalla Casa G. Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti: di fiato, & corda, & di voce humana. L. 2. Venice, Angelo Gardano, 1584, 31 p. (In Italian)
10. Dickey B., Kite-Powell J. Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music // A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. 2nd ed. / Ed. S. Carter. Indiana: Indiana University Press, 2012. P. 293–316.
Dickey B., Kite-Powell J. Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music. A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. 2nd ed. Ed. S. Carter. Indiana, Indiana University Press, 2012, pp. 293–316. (In Engl.)
11. Diruta G. Il Transilvano. L.1. Venice: Alessandro Vincenti, 1597. 21 p.
Diruta G. Il Transilvano. L.1. Venice, Alessandro Vincenti, 1597, 21 p. (In Italian)
12. Ehrichs A. Giulio Caccini. Leipzig: Druck von Hesse & Becker, 1908. 111 S.
Ehrichs A. Giulio Caccini. Leipzig, Druck von Hesse, Becker, 1908, 111 p. (In German)
13. Gagliano M. La Dafne. Firenze: Cristofano Marescotti, 1608. 73 p.
Gagliano M. La Dafne. Firenze, Cristofano Marescotti, 1608, 73 p. (In Italian)
14. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 2020. 648 p.
Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, Princeton University Press, 2020, 648 p. (In Engl.)
15. Ortiz D. Trattado de Glosas. L. 1, 2. Rome: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553. 121 p.
Ortiz D. Trattado de Glosas. L. 1, 2. Rome, Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553, 121 p. (In Spanish)
16. Paumann C. Fundamentum Organisandi. Lochamer Liederbuch, Buxheimer Orgelbuch. 1452. 92 S.
Paumann C. Fundamentum Organisandi. Lochamer Liederbuch, Buxheimer Orgelbuch, 1452, 92 p. (In German)
17. Praetorius M. Syntagma Musicum. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619. 286 S.
Praetorius M. Syntagma Musicum. Wolfenbüttel, Michael Praetorius, 1619, 286 p. (In German)

18. *Printz W. C. Musica modulatoria vocalis: oder manierliche und zierliche Singkunst in welcher alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich ... gelehret wird.* Schweidnitz: Christian Okel, 1678. 79 S.
Printz W. C. Musica modulatoria vocalis: oder manierliche und zierliche Singkunst in welcher alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich ... gelehret wird. Schweidnitz, C. Okel, 1678, 79 p. (In German)
19. *Rognoni F. Selva de varii passaggi.* Milan: Filippo Lomazzo, 1620. 55 p.
Rognoni F. Selva de varii passaggi. Milan, Filippo Lomazzo, 1620, 55 p. (In Italian)
20. *Smith A. The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists.* Oxford: Oxford University Press, 2011. 256 p.
Smith A. The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists. Oxford, Oxford University Press, 2011, 256 p. (In Engl.)
21. *Spadi G. B. Libro de passaggi ascendenti et descendenti.* Venice: Alessandro Vincenti, 1624. 32 p.
Spadi G. B. Libro de passaggi ascendenti et descendenti. Venice, Alessandro Vincenti, 1624, 32 p. (In Italian)
22. *Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy.* United Kingdom: University of Toronto Press, 2003. 352 p.
Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. United Kingdom, University of Toronto Press, 2003, 352 p. (In Engl.)

Об авторе

Круглова Елена Валентиновна

Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова:

- профессор кафедры «Академическое пение»
- кандидат искусствоведения, профессор

Россия, Москва

elenakruglowa@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6565-2083

About the author

Kruglova Elena Valentinovna

State Musical Pedagogical Institute of M. M. Ippolitov-Ivanov

- Professor of the Department “Academic Singing”
- Candidate of Art History, Professor

Russia, Moscow

elenakruglowa@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6565-2083