

ПРОБЛЕМЫ  
МУЗЫКАЛЬНО-  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО  
ИСКУССТВА

PROBLEMS  
OF MUSICAL-PERFORMING  
ARTS

*Е. В. Круглова*

**Историческая реконструкция техники пения  
быстрых пассажей в музыке эпохи барокко**

**Аннотация**

Целью данной статьи является попытка реконструкции ранней техники пения пассажей и украшений, которой пользовались музыканты в эпоху барокко. Автор статьи выдвигает гипотезу о важности изучения данной техники современными певцами, исполняющими старинную музыку, что позволит приблизиться к исторически информированному пению.

**Ключевые слова:** музыка барокко, историческое пение, пассажи, орнаментация, *gorgia*, *disposizione*, горловая артикуляция, вокальная техника.

*Е. V. Kruglova*

**Historical Reconstruction of the Singing Fast Passages Technique  
in Baroque Music**

**Summary**

The purpose of this article is an attempt to reconstruct the early technique of singing passages and decorations, which was used by musicians in the Baroque era. Possession of the technique of fluency of the singing voice in the 16 — early 17<sup>th</sup> century was called “*disposizione*”. The technique itself was called “*singing gorgia*” (“*cantar di gorgia*”), which initially meant ornamentation in general, and later the principle of its articulation by the throat (throat articulation). The author of the article hypothesizes the importance of studying this technique by modern singers performing ancient music, which will allow them to approach historically informed singing.

**Keywords:** baroque music, historical singing, passages, ornamentation, *gorgia*, *disposizione*, throat articulation, vocal technique.

Эпоха барокко знаменуется высочайшим техническим уровнем исполнителей.

Вокальное искусство солистов этого времени было необычайно виртуозным. Изобилующие витиеватыми пассажами, их партии отличались широким вокальным диапазоном. Искусство быстро и с лёгкостью исполнять различные орнаментальные фигурации требовало наличия особого вокального мастерства.

Музыканты рубежа XVI–XVII веков очень ценили беглость певческого голоса. Джованни Камилло Маффеи писал, что колоратурный голос является отправной точкой для постижения певческого мастерства [См.: 16. Р. 5]. В начале XVII века Адриано Банкьери охарактеризовал подвижный голос как великий дар [См.: 6. Р. 55].

Невзирая на то, что и сегодня пассажная техника имеет важное значение в подготовке певцов, всё же вокализирование виртуозных фигураций в ариях композиторов эпохи барокко представляет для современных исполнителей особую техническую сложность, подчас являясь настоящим вызовом. И дело не только в вопросе верной трактовки пассажей и мелизмов, но прежде всего в поисках эффективной техники, обеспечивающей предельно точную вокализацию. Важным в этом случае становится понимание солистами специфики исполнения украшений в старинной музыке, существенно отличающейся от манеры, используемой в последующие столетия.

Вокальная орнаментация в эпоху барокко выполняла важную функцию и применялась не только как декоративное средство, но, прежде всего, как способ интенсивного эмоционального выражения. Разнообразные импровизированные певцами украшения требовали контроля мельчайших колебаний голосовых связок для создания чётких выразительных мелодических движений. В этой связи одной из главных проблем точного воспроизведения барочной орнаментации является голосовая артикуляция (не путать с вокально-речевой артикуляцией).

Голосовая артикуляция как индикатор вокального мастерства занимала важные позиции в выработке высокотехнических орнаментальных фигураций.

Пение пассажей и мелизматике со второй половины XVI века называлось *gorgia*, что в переводе с итальянского — «глотка». В старинных трактатах мастера довольно часто упоминали термины *gorga* и *gorgheggiare* как производные от слова «горджиа», которые использовались для обозначения пения диминуций (пассажей), а также с целью указания на необходимость использования специальной техники артикулирования звуков горлом или горловой артикуляции для реализации виртуозного пения. Во избежание неверной трактовки данного термина сразу же сделаем оговорку: горловую артикуляцию при вокализации быстрых украшений не следует путать с пением на горле, которое в академической вокальной практике является недостатком.

К концу XVI века под словом *gorgia* подразумевался любой вид украшений. Поэтому изучение этого феномена является важным в рассмотрении пассажно-мелизматической техники пения в эпоху барокко.

В отечественном музыкознании данная вокальная техника практически не изучается, укажем лишь её обзорное упоминание в исследовании Э. Р. Симоновой [См.: 4]. В специализированных курсах истории вокального искусства и вокальной методики её изучению вообще не отведено места. Зарубежные коллеги, занимающиеся исторически информированным исполнительством, в том числе и вокалисты, уделяют внимание исследованию этого феномена, рассматривая отдельные положения техники горловой артикуляции. Однако таких работ ещё мало. Среди зарубежных авторов, затрагивающих отдельные вопросы вокализации *gorgia*, отметим: Р. Гринли [13], Р. Вистрайха [24; 25], С. Сэнфорд [19], Дж. Шермана и Л. Брауна [20].

Вопросы горловой артикуляции, забытой сегодня техники исполнения виртуозных пассажей и мелизматике, поднимаются специа-

листами также на научных симпозиумах и форумах. Укажем на состоявшийся относительно недавно, в марте прошлого года, крупнейший международный симпозиум, посвящённый старинной технике диспозиции при пении украшений XVI–XVII веков, организованный Высшей национальной консерваторией музыки и танца в Лионе при партнёрстве с Высшей музыкальной школой Женевы и Базельской певческой школой.

Элегантность и точность голосовой артикуляции в вокальных орнаментах упоминаются старинными музыкантами в наставлениях под понятием *disposizione della gorga*, или *disposizione della voce*. Эта техника прежде всего была свойственна пению, но также высоко ценилась и имитировалась всеми инструментами.

Сегодня солисты используют иную технику, в результате применения которой пассажи звучат тяжеловесно. В этой связи совершенно точны наблюдения отечественного исследователя Г. С. Зайтова, который отмечает, что в настоящее время звучание «женского голоса существенно утяжелилось. Усилилась роль грудного резонанса. Это значит, что певицы стали использовать большее подсвязочное давление и более глубокие типы дыхания» [З. С. 144]. Отметим данную тенденцию не только в отношении женских голосов, но и мужских. В результате этого достаточно трудно достичь лёгкости исполнения любого из видов орнаментальной техники.

Истоки техники горловой артикуляции прослеживаются в трудах Николы Вичентино. В четвёртой книге трактата (“*L’antica musica ridotta alla moderna prattica*”, 1555) он один из первых обозначил вокальные украшения терминами «диспозиция пения» (*di cantare con la disposizione*) и «горла» (*della gorga*), указывая тем самым на их взаимосвязь [См.: 23. Р. 94].

Между тем, в сущности о горловой артикуляции как об элементе вокальной техники впервые говорится в учении Маффеи. В трактате «Письмо о пении» (“*Lettera sul canto*”, 1562) он закрепил термин “*canto di gorga*” как стиль колоратурного пения, популярный на рубеже веков [См.: 14. Р. 36]. Основной целью орнаментики для учёного было желание доставить

удовольствие слуху [См.: 14. Р. 78]. Возникает вопрос: каков принцип данной техники?

Маффеи по этому поводу писал: «Истинным признаком благородного пения, услаждающего слух, является пение пассажей горлом»<sup>1</sup> [Цит. по: 24. Р. 144]. Таким образом, становится очевидным, что в основе виртуозного пения было искусство *disposizione della gorga*, подразумевающее полную свободу и гибкость голосового аппарата для пения пассажей и различной мелизматики.

Сегодня термин *disposizione di voce* довольно широко трактует профессор Э. Р. Симонова, перечисляя ряд близких друг другу понятий от природной предрасположенности певческого голоса к обучению, непосредственно обучение колоратуре, до наличия у певца колоратурного голоса и виртуозного пения [См.: 4. С. 129]. Исследователь отмечает трактовку этого термина разными издателями авторитетных трактатов П. Ф. Този — Э. Гальяр (Лондон, 1743) и Дж. Каччини — У. Хичкок (Мадисон, 1970), которые переводят словосочетание *disposizione di voce* английским словом *command*, что дословно означает «владение», т. е. «владение голосом» [См.: 4. С. 129]. Нам же представляется, что уместнее был бы перевод «управление голосом», что возможно только при верно настроенной механике пения.

Владение диспозицией позволяло создавать не только быстрые, но и чётко артикулированные украшения, в которых все ноты, согласно наставлениям мастеров того времени, должны быть ясно слышимыми и чеканными. За это отвечала артикуляция горлом, активно применяемая певцами с середины XVI века.

Ещё не называя технику пения с диспозицией, Андриан Пети-Коклико в своей программе обучения мальчиков-певцов приёмам орнаментации (“*Compendium musices*”, 1552) давал конкретные рекомендации относительно физиологии голоса, отмечая, что горловая артикуляция довольно трудна [См.: 10. Р. 211]. Соблюдать ясность интонирования, контроль дыхания и скорость в исполнении *gorgia* рекомендовал Людовико Цаккони. Заметим, это было одно из первых важных методических напутствий исполнителям для отработки подвижности го-

лоса, связанной с координированной работой певческого дыхания. Предлагая ученикам определённую систему упражнений, Цаккони начинал занятия с довольно простых последовательностей каденционных фигур, о чём писал: «Все эти вещи требуют способностей, ловкости и скорости, без которых они не могут быть выполнены» [26. Р. 62].

Обучение певцов овладению диспозицией начиналось с итальянской трели XVII века, которую на протяжении долгого времени разные музыканты называли то *trillo*, то *tremolo*<sup>2</sup>.

Одним из методов в достижении горловой артикуляции Цаккони указывал использование дрожащего голоса, понимая под этим пение *tremolo*, характеризуя украшение «дверью для входа в пассажи» [26. Р. 60]. Любопытное суждение, которое вероятно несколько позже станет методической основой *trillo* Дж. Каччини. Интересно, что Каччини упоминал о диспозиции в пении как об исполнении колоратуры — “*esercitare la disposizione*” [См.: 8. Р. 7]. А название его украшения “*ribattuta di gola*” (с ит. — «удар горлом») определяет непосредственно технику исполнения.

Взгляды Антонио Брунелли на горловую артикуляцию схожи с Каччини. «Дрожащие звуки следует петь чётко и отбивать горлом, а не ртом, как это делают многие», — писал Брунелли в своём руководстве (“*Vari esercizi*”, 1614) [Цит. по: 11. Р. 355]. Далее он уточнял, что для точного интонирования звуки важно «отчётливо отбивать горлом один от другого, чтобы пассаж стал убедительным» [Цит. по: 11. Р. 355].

Дискуссионным на протяжении рассматриваемого периода был вопрос дидактического характера: можно ли научиться искусству горловой артикуляции или это сугубо природное дарование. Музыканты выражали подчас противоположные мнения.

Маффеи подчёркивал, что не каждый певец может исполнить *gorgia*, для этого нужна предрасположенность к беглости голоса. Аналогичное мнение было и у Банкьери. Подобное суждение старинных учителей в некоторых случаях сохранялось и во второй половине XVII века. Так, Басийи в своих ремарках (“*Remarques curieuses sur l’art de bien chanter*”,

1668) писал, что диспозиция — это прежде всего природное дарование [См.: 5. Р. 48].

Между тем, Каччини и его последователи М. Преториус, Ф. Роньони указывали уже конкретные приёмы и способы в овладении быстрой пассажно-мелизматической техникой. Например, Каччини наставлял певцов отрабатывать горловую артикуляцию на украшениях *trillo* и *gruppo*. Преториус рекомендовал ученикам артикулировать исполняемые диминуции горлом. А Роньони утверждал, что обучение пению *gorgia* возможно эмпирическим путем, при этом акцентировал внимание на контроле за опорой дыхания. Популярность обращения к горловой артикуляции продолжала расти. Музыканты всё подробнее описывали основные компоненты этой техники. Довольно содержательно процесс выработки горловой артикуляции изложил Вольфганг Каспар Принц в трактате “*Musica modulatoria vocalis*” (1678). Рекомендую певцам мягко и естественно, без какого-либо нажима «отбивать» горлом каждое украшение, он указывал на необходимость при этом держать рот слегка приоткрытым, щёки в естественном положении, язык свободным, а челюсть неподвижной [См.: 18. С. 43]. Примечательны соответствующие уточнения автора о том, что «удар по горлу» должен быть «очень нежный, но такой, чтобы голос несколько не ослабевал» [18. С. 45].

В этом дискурсе о способах выработки горловой артикуляции прослеживается очень тонкая грань между дарованием и обучением, совершенствованием природной предрасположенности голоса к беглости.

Навыки и умения особой вокальной техники, отличающейся удивительной утончённостью и грацией, вырабатывались в том числе благодаря строгому режиму тренировок. В результате в вокальном искусстве главенствующее место стали занимать певцы-виртуозы. Ни одна последующая эпоха не превзошла таких выдающихся достижений.

Яркие свидетельства искусства диспозиции в пении виртуозов XVII века представил Джованни Андреа Анджелини Бонтемпи. Довольно подробно описывая в “*Historia Musica*” (1695) распорядок занятий молодых певцов капел-

лы Св. Петра в Ватикане под руководством Вирджилио Маццокки, он указал, что каждый день с самого утра ученики часами пели сложные песни, отрабатывали *trillo*, пассажи, изучали литературу, обучались ловкости голоса, практиковались пению в присутствии учителя и перед зеркалом, чтобы не допускать различных гримас лицом; далее изучали теорию, снова литературу, импровизационный контрапункт “*canto fermo*”, контрапункт “*canto cartella*”, а в завершении дня занимались игрой на клавесине и сочинением псалма или канцонетты [См.: 7. Р. 170]. Подчеркнём, что под изучением литературы, вероятнее всего, подразумевалась работа над дикцией и произношением, которым старинные мастера уделяли особое внимание.

В процессе обучения *gorgia* важное значение придавалось интонационной точности. Пьетро Чероне, наблюдая небрежное исполнение пассажей, сетовал на смазанную колоратуру у неких исполнителей, которые из-за отсутствия техники не исполняют фигуры чётко и ясно [См.: 9. Р. 548]. О соблюдении скорости и интонационной точности вокализации пассажей писал Михаэль Преториус: «Чем быстрее и чётче будут исполнены эти пассажи, тем лучше и приятнее они будут звучать, но при этом каждая нота должна быть отчётливо слышна» [17. Р. 219].

Учитывая мнения старинных учителей, ошибочно было бы утверждать, что пение *con la gorga* относится к начальному этапу в развитии более совершенной колоратурной техники. Становится очевидным, что рассматриваемая горловая артикуляция представляла собой осознанно применяемую технику исполнения выразительных отчётливых пассажей, орнаментов.

Подчёркивая важность техники диспозиции в пении, Басийи писал: «Диспозиция — это определённая легкость в исполнении всего, что связано с украшениями в пении, которые зависят от горла» [5. Р. 48].

В XVIII веке музыканты продолжают транслировать идеи коллег предшествующего столетия об исполнении различного вида орнаментации. Выдающийся Пьер Франческо Този призывал к точному и чеканному исполнению

украшений [См.: 22. Р. 35]. Несколько позже об идеальной интонации каждого тона говорил Джованни Баттиста Манчини [См.: 15. Р. 162]. Заметим, что в отличие от своих предшественников Този не давал прямой отсылки к диспозиции в пении. Техника *gorgia* с её принципом горловой артикуляции постепенно теряла своё преимущество в вокальном искусстве, на смену приходили новые приёмы. Тем не менее связь с ней в исполнении пассажей в учении Този очевидна. Маэстро приводил довольно конкретные комментарии и косвенные объяснения к их воспроизведению. Подразделяя пассажи на два способа исполнения, он называл их артикуляционными (*battuto*) и скользящими (*scivolato*) [См.: 22. Р. 30–31]. Первый способ, по утверждению маэстро, исполнить гораздо сложнее, чем второй, поэтому он требует гораздо большей и упорной работы. Този сообщал, что при обучении артикуляционным пассажирам необходима работа ученика над лёгким движением голоса и ровным, чётким интонированием каждой его ноты [См.: 22. Р. 31].

Чарльз Бёрни, ссылаясь на рассуждения Манчини о важности выдержки и неспешности в освоении украшений, указывал на необходимость «движений горла» при исполнении пассажей [См.: 1. С. 133]. Данное наставление рассматриваем как обращение к горловой артикуляции.

В начале XIX века Доменико Корри уже пишет о важности отчётливой артикуляции слов и звуков для большей выразительности смысла и чувств [См.: 12. Р. 2]. В «Наставлениях для певцов» (“*The Singer’s Preceptor*”, 1810) он практически пересказывает Този, подразделяя пассажи на два вида: «маркированные» [артикулированные. — Е. К.] и «скользящие» [12. Р. 7].

Возвращаясь к мысли о дидактике, любопытно отметить, что учителя пения XVIII века подчёркивают, что подвижность голоса — это природный дар, который можно развить с помощью регулярного тренинга. Суждение о выработке беглости голоса в сочетании двух факторов — дарования и приобретённого навыка — убедительно прослеживается в вокальной школе XIX века.

Воспитанный на традициях старой итальянской школы пения, Мануэль Гарсиа (сын) утверждал, что способность к ловкости голоса проистекает из сочетания обоих элементов как взаимовлияющих друг на друга. Певец, имеющий природное дарование к подвижности голоса, но без приложенного труда, не раскроет свой потенциал в полной мере. В этой связи Гарсиа (сын) полагал, что природные способности в сочетании с постоянной учёбой играют важную роль в приобретении беглости и гибкости голоса. Как и учителя пения XVII века, он считал трель отправной точкой для изучения орнаментов и предлагал практиковаться в умеренном темпе, постепенно ускоряя его.

В учении Гарсиа (сына) можно увидеть некую параллель с наставлениями Каччини. Так, если Каччини для выработки *trillo* рекомендовал «отбивать гортанью каждую ноту на гласную *a*» [8. Р. 9], то Гарсиа призывал певцов атаковать звук на «гласную *A* во всей её чистоте с помощью лёгкого сухого удара голосовой щели и без малейшего напряжения ни со стороны голосового аппарата, ни со стороны каких-либо других частей тела» [2. С. 49].

Повторяющиеся звуки в *trillo* Каччини указывал исполнять с придыханием. Гарсиа (сын) рекомендовал петь также с придыханием фигурации, состоящие из повторения одного и того же звука, которые назвал «*ribattimento*», а также быстрые пассажи с повторяющимися нотами, именуя приём «фиоритура с придыханием». Способ исполнения, по словам маэстро, заключался «в лёгком выдохе перед началом повторения каждой из нот. Подобный выдох исходит из голосовой щели, которая выпускает небольшую частичку воздуха между двумя нотами в унисон, в результате чего ноты звучат довольно отчётливо» [2. С. 126] (см. примеры 1, 2).

Последователь школы Гарсиа (сына) Юлиус Штокхаузен в руководстве «Вокальный метод» («*Gesangs-Methode*», 1884) вслед за своим учителем для исполнения повторяющихся нот применял подобный по значению приём, называя его «вокализация с придыханием» или «двойные ноты» («*Vocalisazione aspirata*» или «*Note raddoppiate*»). Штокхаузен считал такой приём в пении весьма полезным для техничного интонирования: «Благодаря вокализации с придыханием можно наиболее безопасно и быстро достичь отличных навыков владения горлом и чёткой техники пения» [21. S. 51].

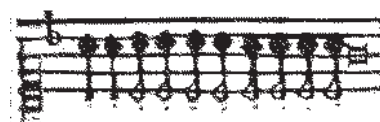
В XIX веке виртуозным пением быстрых колоратур из повторяющихся нот славились знаменитые Дженни Линд и Аделина Патти. Таким образом, вплоть до конца XIX века прослеживается влияние старинной техники вокализации быстрых пассажей и украшений.

Современному певцу, исполняющему барочный репертуар, желательно овладеть искусством диспозиции в пении, под которым подразумевается управление горловой артикуляцией для чёткого исполнения виртуозных пассажей и мелизматике.

Ярким представителем такой техники в XX веке является британский певец (тенор), мировой авторитет в области исторически информированного пения Найджел Роджерс. Дирижёр, профессор Базельской певческой школы и Королевского музыкального колледжа в Лондоне,

1 Дж. Каччини. *Trillo* [См.: 8. Р. 9]

### Trillo



2

М. Гарсиа (сын). Фрагмент упражнения на звукоизвлечение с придыханием [См.: 2. С. 124]



основатель вокального ансамбля “Chiaroscuro”, он один из первых певцов воссоздал старинную технику пения сложных барочных украшений, которая согласуется с описаниями старинных мастеров о принципе горловой артикуляции. Его имя в мировом вокальном исполнительстве ассоциируется с главным героем одноимённой оперы К. Монтеверди Орфеем, партию которого он с триумфом исполнил и записал в 1974 и 1984 годах. Эти поистине уникальные версии и сегодня звучат свежо с точки зрения орнаментальной техники пения.

Исполнителям барочной музыки важно понимать, что определённое влияние на подвижность голоса оказывает гибкость гортанно-глоточных механизмов наряду с лёгким фонационным дыханием. Гортань, являясь генератором голоса, образует связующее звено между дыханием и головными резонаторами. Она окружена многочисленными мышцами, которые могут изменять её положение, высоту звука, резонанс и тембральное качество звучания. Певцам для достижения лёгкости фонации следует снизить подсвязочное давление воздуха, столь применяемое сегодня в пении. Дыхательные мышцы должны быть управляемыми, эластичными, чтобы выполнять различные виды пассажей без малейшего напряжения голоса. При этом важно помнить, что пение на активном придыхании каждого тона с призвуком «га-га-га» или «ха-ха-ха» является недостатком в воспроизведении любой колоратуры.

Рассматриваемая многовековая техника исполнения быстрых пассажей и мелизмов может быть достигнута путём кропотливой слаженной работы свободного горла, податливой гортани, без какого-либо давления в согласованном воздействии лёгкого фонационного дыхания с хорошей его регуляцией.

Приобретение навыков забытой многовековой техники позволит исполнителям находить новые подходы в поисках собственной яркой, стилистически верной интерпретации музыки эпохи барокко.

## Примечания

- <sup>1</sup> Здесь и далее приводятся фрагменты текстов иностранных источников, переводы которых выполнены автором данной статьи.
- <sup>2</sup> Подробнее о природе и значении украшения *trillo* в эпоху барокко см. в другой статье автора этих строк: Круглова Е. В. Природа и значение орнамента *trillo* в теории и вокальной практике эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 171–183. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.171-183. EDN:SOXXVJ.

## Список литературы

## References

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.; Л.: Музыка, 1967. 289 с.  
*Bjorni Ch. Muzykal'nye puteshestviya: dnevnik puteshestviya 1772 g. po Bel'gii, Avstrii, Chekhii, Germanii i Gollandii* [Musical Travels: A Diary of a 1772 Journey Through Belgium, Austria, the Czech Republic, Germany and Holland]. Moscow, Leningrad, Muzyka, 1967, 289 p. (In Russ.)
2. Гарсия М. (сын). Полный трактат об искусстве пения: Учебное пособие / Пер. с ит. М. К. Никитина. 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2023. 416 с.  
*Garsia M. (syn). Polnyy traktat ob iskusstve peniya: Uchebnoe posobie* [Complete treatise on the art of singing: a textbook]. Trans. M. K. Nikitina 2d ed. Saint Petersburg, Planeta muzyki, 2023, 416 p. (In Russ.)
3. Заитов Г. С. Резонансные стратегии в оперном вокальном исполнительстве: теория и практика: Дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2021. 193 с.  
*Zaitov G. S. Rezonansnye strategii v opernom vokal'nom ispolnitel'stve: teoriya i praktika*. [Resonant strategies in opera vocal performance: theory and practice]. PhD thesis. Ekaterinburg, Ural'skaja konservatorija, 2021, 193 p. (In Russ.)
4. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto. Дис. ... д-ра искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 371 с.  
*Simonova E. R. Pevcheskiy golos v zapadnoy kul'ture: ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto* [The singing voice in western culture: from early liturgical singing to bel canto]. Doctor's degree dissertation. Moscow, Moskovskaya konservatorija, 2009, 371 p. (In Russ.)
5. Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Paris: Guillaume de Luyne, 1671. 442 p.  
*Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris, Guillaume de Luyne, 1671, 442 p. (In French)
6. Banchieri A. Cartella overo regola utilissima. Venice: Giacomo Vincenti, 1601. 79 p.  
*Banchieri A. Cartella overo regola utilissima*. Venice, Giacomo Vincenti, 1601, 79 p. (In Italian).
7. Bontempi G. A. Historia Musica. Perugia: Costantini, 1695. 292 p.  
*Bontempi G. A. Historia Musica*. Perugia, Costantini, 1695, 292 p. (In Italian)
8. Caccini G. Le nuove musiche. Firenze: Giorgio Maescotti, 1602. 54 p.
9. Cerone P. El melopeo y maestro: Treatise on the Theory and Practice of Music. Naples: Juan Bautista Gargano and Lucrecio Nucci, 1613. 1158 p.  
*Cerone P. El melopeo y maestro: Treatise on the Theory and Practice of Music*. Naples, Juan Bautista Gargano and Lucrecio Nucci, 1613, 1158 p. (In Spanish)
10. Colbus J., Hébert B. Les outils de la connaissance: enseignement et formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715. Saint-Etienne: l'Université de Saint-Etienne, 2006. 390 p.  
*Colbus J., Hébert B. Les outils de la connaissance: enseignement et formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715*. Saint-Etienne, l'Université de Saint-Etienne, 2006, 390 p. (In French)
11. Companion to Baroque Music / Ed. J. A. Sadie. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1998. 549 p.  
*Companion to Baroque Music*. Ed. J. A. Sadie. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1998. 549 p. (In Engl.)
12. Corri D. The Singer's Preceptor. Vol. 1. London: Chappell & Co, 1810. 98 p.  
*Corri D. The Singer's Preceptor*. Vol. 1. London, Chappell & Co, 1810, 98 p. (In Engl.)
13. Greenly R. Dispositione di voce: Passage to Florid Singing // Early Music. 1987. № 15. P. 47–55.  
*Greenly R. Dispositione di voce: Passage to Florid Singing*. *Early Music*. 1987, no. 15, pp. 47–55. (In Engl.)
14. Maffei G. C. Delle lettere... Libri due. Naples, 1562. 244 p.  
*Maffei G. C. Delle lettere... Libri due*. Naples, 1562, 244 p. (In Italian)
15. Mancini G. B. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing / Trans. P. Buzzi. Boston: The Gorham Press, 1912. 194 p.  
*Mancini G. B. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. Trans. P. Buzzi. Boston, The Gorham Press, 1912, 194 p. (In Engl.)
16. Parr S. M. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera. Oxford: Oxford University Press, 2021. 301 p.  
*Parr S. M. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2021, 301 p. (In Engl.)
17. Praetorius M. Syntagma musicum III / Ed. J. T. Kite-Powell. Oxford: Oxford University Press, 2004. 265 p.  
*Praetorius M. Syntagma musicum III*. Ed. J. T. Kite-Powell. Oxford, Oxford University Press, 2004, 265 p. (In Engl.)
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: C. 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. *Sanford S. National Singing Styles // A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. 2d ed. Bloomington: Indiana University Press, 2012. P. 3–30.*  
*Sanford S. National Singing Styles. A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. 2d ed. Bloomington, Indiana University Press, 2012, pp. 3–30. (In Engl.)*
  20. *Sherman J., Brown L. R. Singing Passaggi: Modern Application of a Centuries-Old Technique // Choral Journal. 1995. Vol. 36. № 1. P. 27–36.*  
*Sherman J., Brown L. R. Singing Passaggi: Modern Application of a Centuries-Old Technique. Choral Journal. 1995, Vol. 36, no. 1, pp. 27–36. (In Engl.)*
  21. *Stockhausen J. Ch. Gesangs-Methode. Leipzig: C. F. Peters, n.d. [1884]. 156 S.*  
*Stockhausen J. Ch. Gesangs-Methode. Leipzig, C. F. Peters, n.d. [1884], 156 p. (In German)*
  22. *Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni, sopra il canto figurato. Bologna: Forni, 1723. 118 p.*  
*Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni, sopra il canto figurato. Bologna, Forni, 1723, 118 p. (In Italian)*
  23. *Vicentino N. L' antica musica ridotta alla moderna prattica. Roma: (?), 1555. 158 p.*  
*Vicentino N. L' antica musica ridotta alla moderna prattica. Roma, (?), 1555, 158 p. (In Italian)*
  24. *Wistreich R. "Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewehnen": the trillo and the migration of Italian noble singing // Analecta Musicologica. 2013. № 49. P. 138–150.*  
*Wistreich R. "Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewehnen": the trillo and the migration of Italian noble singing. Analecta Musicologica, 2013, no. 49, pp. 138–150. (In Engl.)*
  25. *Wistreich R. Reconstructing pre-Romantic singing technique // The Cambridge Companion to Singing. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 178–191.*  
*Wistreich R. Reconstructing pre-Romantic singing technique. The Cambridge Companion to Singing. Cambridge Companions to Music. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 178–191. (In Engl.)*
  26. *Zacconi L. Prattica di musica. Venetia: Appresso Girolamo Polo, 1592. 219 p.*  
*Zacconi L. Prattica di musica. Venetia, Appresso Girolamo Polo, 1592, 219 p. (In Italian)*

*Об авторе*

**Круглова Елена Валентиновна**  
Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова  
кандидат искусствоведения, профессор  
Профессор кафедры «Академическое пение»  
Россия, Москва  
elenakruglowa@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-6565-2083

*About author*

**Kruglova Elena Valentinovna**  
State Musical Pedagogical Institute of M. M. Ippolitov-Ivanov  
Candidate of Art History, Professor  
Professor of the Department "Academic Singing"  
Russia, Moscow  
elenakruglowa@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-6565-2083