

ОРНАМЕНТИКА В ВОКАЛЬНЫХ ТРУДАХ СТАНИСЛАВА СОНКИ: ВЕКТОР ТРАНСФОРМАЦИИ

Чеблыков Дмитрий Владимирович

УДК: 78.07:78.072(075.8):78.03

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова

г. Москва, Россия

E-mail: dcheblykov@mail.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Рассмотрение истории трансформации учения об орнаментике в работе Станислава Сонки «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани», имеющей в России восемь изданий, представляет безусловный интерес. Вписанное в исторический контекст эпохи, оно фиксирует не только изменение отношения самого маэстро к описанию теории украшений, но вместе с ним обращает внимание на объективные причины, лежащие в основе этого изменения. Сорок лет, разделяющие между собой выход первого издания (1885 г.) и последнего (1925 г.) стали тем периодом, когда вместе со сменой художественной практики и ее музыкального материала, оптика украшательства сместилась в сторону его минимизации в исполнительстве. В русском оперном репертуаре колоратурная техника изначально не была доминирующей. Соответственно интегрировать европейское знание об украшениях в реальность русской практики второй половины XIX - начала XX веков, где европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания, стало для маэстро Сонки малоактуальной задачей.

Ключевые слова: Станислав Сонки, теория постановки голоса, украшения в пении, колоратура.

Станислав Максимович Сонки (1844–1941) - известный русский вокальный педагог, певец (баритон). Его деятельность в России протекала в сложных условиях политической смены исторических эпох от России Императорской к России советской. Несмотря на неустойчивость переходного времени с его социально-культурными особенностями, маэстро на протяжении всей своей жизни в России в профессиональном плане оставался убежденным приверженцем принципа интеграции в русскую вокальную школу итальянской культуры пения, в которой первостепенная роль отводилась практическому исполнительству, умению украшать.

Известно, что С. Сонки учился пению у профессора Миланской консерватории Фраческо Ламперти (Francesco Lamperti; 1813–1892). В его творческом багаже были выступления на престижных сценах Венеции, Лондона, Неаполя, Нью-Йорка, Флоренции. Его многочисленные публикации в русских журналах: «Голос и речь», «Жизнь искусства», «Театр и жизнь», «Русская музыкальная газета», «Нувеллист», «Речь и пение», посвященные проблемам вокального искусства, раскрыли публицистический и педагогический талант маэстро. А активная общественная деятельность в период с 1899 по 1911 годы,

когда С. Сонки был учредителем и членом «Общества друзей музыки», «Общества Музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей», «Всероссийского общества оперных и драматических театров-школ», «Вокального общества» закрепила за ним репутацию авторитетного эксперта-профессионала, который вникал в актуальные проблемы формирования русской вокальной школы.

Особую известность в России получила фундаментальная работа С. Сонки «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» (далее в тексте – «Теория»), которая имела восемь изданий. От выхода первого издания в 1885 году до публикации последнего в 1925 году прошло 40 лет! Во всех этих изданиях, со временем дополняющихся новыми аспектами теоретико-практического знания, устойчиво присутствовал раздел «Об украшениях в пении». Подобный раздел традиционно был представлен в европейских школах пения XIX века. Данный раздел, как сохранный рудимент из прошлой практики, когда слава композитора в опере зависела от певца-солиста, оставался письменным свидетельством не только былого опыта с его упованием на индивидуальные фантазии певца-виртуоза, но и письменно фиксировал в певческой теории второй половины XIX века знание об украшениях, постепенно уходящее вместе с поколением певцов конца XVIII - начала XIX века. В работах русских педагогов второй половины XIX века, более ориентированных на текущее состояние художественной практики и современный им репертуар этот раздел был выделен не всегда. Ведь в русской практике колоратурная техника не была доминирующей. Поэтому специальное рассмотрение трактовки украшений в «Теории» С. Сонки представляет интерес как с точки зрения истории адаптации европейского учения в России, так и с точки зрения определения позиции маэстро в данном вопросе, сложность которого состояла в смещении оптики феномена украшательства в сторону его минимизации в исполнительстве.

В структуре восьми изданий «Теории» С. Сонки раздел об украшениях стабильно присутствовал, начиная с первого издания, где ему была посвящена VIII глава. Изменения местоположения этого раздела в структуре «Теории» произошло в третьем издании (1893 г.). Далее вплоть до последнего, восьмого издания (1925 г.), раздел «Об украшениях в пении» занимал позицию X-ой главы.

Интересно, что С. Сонки в преамбулах к этой главе во всех восьми изданиях прописывал перечень видов своей системы украшений. В первых изданиях он состоял из «колоратуры, трели, аподжиатуры, аччиакатуры, (форшлаг), группетто, портаменто, легато и стаккато»¹

¹ Этот перечень в основе своей совпадал с перечнем украшений прописанных в LX главе трактата А. Варламова «Полная школа пения» (Варламов, 1861: 644) «Об украшениях в пении» и VI главе работы Огюста Андрада «Новый метод пения» (Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837.).

(Сонки, 1886: 86), тогда как в шестом и последующих изданиях этот перечень был сокращен и принял вид «колоратура, трель, портаменто, легато и стаккато» (Сонки, 1909: 215). Важно заметить, что расширенный перечень орнаментики, прописанный вплоть до шестого издания можно встретить не только в работе С. Сонки. Полувеком ранее он был представлен в трактате «Новый метод пения» выпускника Парижской консерватории Огюста Андрада (Auguste Andrade; 1793–1843). В нем автор дал классификацию украшений, разделяя их на два рода: основные/базовые «по существу» (нем. *wesentliche*) и случайные (нем. *zufällige*). В классификации О. Андрада первый род представлен: наращиваемым звучность тоном, портаменто, легато, стаккато. Второй род состоит из тех украшений, которые прописаны самим композитором, или «могут добавляться к основной мелодии по желанию певца для того, чтобы придать повторяющимся отрывкам очарование путем произвольного приукрашивания, либо для того, чтобы дать возможность проявиться таланту, вкусу и артистизму. Сюда входят трели, рулады, группетто, доппелшлаг и пассажи» (Андрад, 1837: 17). Практически повторенный в работе С. Сонки перечень украшений позволяет говорить о типологически сходных явлениях в понимании видовой специфики украшений у этих авторов. В обоих случаях понятие «украшений» охватывает весь возможный спектр исполнительского разнообразия: изменение длительностей, динамики (умение усиливать и уменьшать звучность), различных видов артикуляции (применение легато, стаккато), «манер» (термин из барочной практики исполнительства). Последние в нашем сегодняшнем понимании включают форшлаг, группетто, мордент, трель. Правда, в расширенном перечне «украшений» по С. Сонки нет рулад, зато введена колоратура.

Приведем в последовательно выстроенной С. Сонки системе украшений авторские трактовки каждого из названных видов. На первом месте маэстро называет **колоратуру**. В содержании этого термина автор вкладывает понимание, что «каждый певец должен заботиться о возможной подвижности своего голоса <...> дабы смягчать голос и этим путем приобрести возможную, по характеру голоса, - колоратуру» (Сонки, 1886: 87). Колоратуру он делит на два рода: «драматическую и легкую» (Сонки, 1886: 87). По его мнению: «первую могут приобрести даже голоса, одаренные известной силой и полнотой звука; другая же свойственна легким – лирическим голосам, в особенности, так называемым, колоратурным сопрано» (Сонки, 1886: 87). Заниматься отработкой колоратуры Сонки рекомендовал всем, отмечая, что «для этого необходимо делать ежедневные упражнения» (Сонки, 1886: 87). Причем он считал, что «при усовершенствовании как драматической, так и легкой колоратуры нет никаких отличительных способов занятий» (Сонки, 1886: 88). Изучение колоратуры маэстро рекомендовал начинать медленно, добиваясь плавного перетекания одного тона в другой и отчетливой слышимости каждой спетой ноты. Он обращал внимание на то, чтобы не допускать прохода ни малейшего

воздуха через голосовую щель. При отработке техники колоратуры С. Сонки советовал стремиться к ее исполнению на гласную *a-a-a-a-a*, исключая пение на слог *ха-ха-ха-ха-ха*, ибо это звучит неблагозвучно для слушателя и приносит голосу вред вместо пользы. Он рекомендовал также в упражнениях на колоратуру ускорять постепенно темп так, чтобы певец мог иметь запас уверенности для пения гамм и пассажей в более быстром темпе. Однако, Сонки предупреждал: «если, при упражнении голоса, вокализы и, вообще, экзерсии для выработки колоратуры, производятся быстрее, нежели гортань ученика к этому приспособлена, то голос, в следствии злоупотребления эластичностью мышц гортани, может ослабеть, сделаться шатким, дрожать; напротив, при рациональном пении колоратуры, он с каждым почти днем укрепляется, и сила его увеличивается» (Сонки, 1886: 89). Маэстро советовал при пении колоратуры держать неизменным положение рта, и лишь только на самых высоких нотах он разрешал его открывать немного больше. Он также напоминал, что расположение головы должно быть неподвижным, глаза и лицо должны выражать непринужденность, показывая легкость преодоления сложностей певцом. В его понимании упражнения для выработки колоратур всегда должны были соответствовать принципу от простого к сложному, что отвечало основному правилу дидактики. По мнению маэстро, как только ученик будет справляться с предложенными задачами, а мышцы гортани приобретут необходимую эластичность для преодоления всех трудностей колоратуры, следует обратить внимание на динамику ее исполнения: «ведя пассаж снизу вверх, начинать его *piano*, идти *crescendo*, доходя до *forte*; при пении же пассажа сверху вниз поступать наоборот» (Сонки, 1886: 89).

С. Сонки подчеркивал, что даже после того как певец пройдет все этапы подготовки и будет петь в театре, он всегда должен будет не бросать работы над оттачиванием колоратуры, именно это поможет ему оставаться в хорошей певческой форме при исполнении сложного драматического репертуара.

Следующим по значимости украшением маэстро называл **трель**. Действительно трель была обязательным видом украшения, присутствующим во всех трактатах европейских и русских педагогов, которые в своих трудах выделяли ее в разделе «Об украшениях в пении». Для обсуждения трели С. Сонки привел в своей «Теории» мнения именитых педагогов (Манчини, Гарсиа, Дюпре), которые по разному оценивали феномен трели и работу над ней с учениками, с теми кто имеет ее как дар природы, и с учениками, с кем нужно работать для ее приобретения. Из текста Сонки следует:

- Манчини: «из всех украшений пения, нет ничего элегантнее и приятнее трели; кто не обладает трелью от природы, тот может приобрести ее трудом» (Сонки, 1886: 90)
- Гарсиа и Дюпре: «Паста и Малибран, не обладая природною трелью, приобрели ее трудом» (Сонки, 1886: 90).

- Ф. Ламперти (отец): «трель нужно иметь от природы» (Сонки, 1886: 90); трель Пасты и Малебран «была не более как, так называемой колоратурной (*trillo d'agilita*), которая трудом может быть доведена до известного совершенства, но сравняться с настоящей, природной не может» (Сонки, 1886: 90).

Сам маэстро Сонки считал, что «трель может быть только даром природы, тем более, что есть певцы, которые совершенно не обладают колоратурой и, не смотря на это, имеют прекрасную трель, и наоборот, певицы отличающиеся усовершенствованной колоратурой, не обладают трелью» (Сонки, 1886: 91). Однако он не исключал возможности для певцов, не обладающих природными способностями к трели, потенциально выработать «дрожания одной ноты на подобие трели» (Сонки, 1886: 91). Правда, «это уже будет не то, что мы действительно понимаем под словом трель» (Сонки, 1886: 91), заключал маэстро.

Усвоение техники работы над трелью Сонки предлагал начинать «когда постановка голоса окончена, и, при упражнениях в ней, необходимо (о чем было оговорено при колоратуре) исполнять ее тише и медленнее, чем певица в состоянии это сделать, ибо при этом условии трель выйдет хорошо» (Сонки, 1886: 92). Интересно, что в «Метод пения» Парижской консерватории его авторами высказано противоположное мнение, согласно которому трель «нужно усваивать в первую очередь <...> и нет какого либо четкого правила, согласно которому можно было бы определить работу органов гортани при исполнении этого украшения» (Парижский трактат, 2022: 69). По всей видимости, новая художественная практика способствовала пересмотру отдельных методик работы с этим украшением. Напомним, что следуя рекомендациям «Метода пения», методика отработки трели может применяться вообще ко всем украшениям. Близко к этой логике оказался маэстро С. Сонки, который говорил, что можно применять все приемы работы, относящиеся к колоратуре, при отработке к трели. Среди этих правил он называл:

- «держат голову, язык, губы и рот неподвижными» (Сонки, 1886: 91)
- «всегда начинать ее (трель) на *piano*, доходить до *forte* (никогда до *fortissimo*) и от *forte* переходить опять в *piano*» (Сонки, 1886: 91).
- добиться плавного перетекания одного тона в другой при том, чтобы оба звука были отчетливо слышны (Сонки, 1886: 91).

Следующим украшением в Перечне Сонки была **апподжиатура** (*appoggiatura*)², которую в своем известном исследовании об украшениях, Адольф Бейшлаг называет самой «запутанной» в теории украшений. (Бейшлаг, 1978: 95). Обращаясь к ее описанию в своей «Теории», С. Сонки пишет: это «украшение, которое французы называют «*note de goût*» (нота, исполняемая по вкусу) (Сонки, 1886: 92). Использование Сонки терминологии не только итальянского, но и французского языка

² Для нее в русской традиции чаще используется немецкий термин «форшлаг».

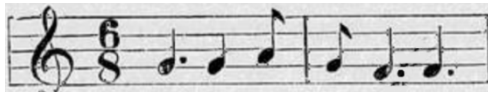
подтверждает мысль, что автор был знаком с учениями вокальной школы Парижской консерватории. Суть исполнения украшения маэстро заключает «во взятии, удержании и отчетливом произнесении первой ноты, получающей свое достоинство от следующей за ней, вторая эта нота должна быть спета *riano*» (Сонки, 1886: 92). Иными словами, автор передает общее понимание правила исполнения апподжиатуры, где длительность маленькой ноты отнимает половину последующей за ней ноты.

С. Сонки поясняет: «это одно из самых лучших украшений пения, и кто хорошо умеет его применить, тот может придать фразировке много эстетического вкуса» (Сонки, 1886: 92). Заметим, что если следовать французской традиции обозначения апподжиатуры или *petite note* (именно так ее называют во всех вокальных трактатах школы

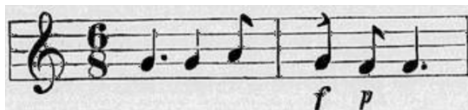
Парижской консерватории), то она включает два вида графики: либо , либо . В «Теории» С. Сонки использован только один знак - , что говорит об усеченности его графики в сравнении с курсирующей графикой в европейских трактатах XIX века. В нотном примере, приведенном маэстро для иллюстрации апподжиатуры, он предлагает произнесение первой, маленькой ноты на *f*, а следующей за ней на *p*. (Сонки, 1886: 92).

Пример 1:

Пишется



Поется



(Сонки, 1886: 92)

Далее в перечне украшений, названных С. Сонки, следует **аччиакатура** (форшлаг, *acciaccatura*), которая согласно метро-ритмической трактовке маэстро имеет лишь одно отличие от апподжиатуры – «она не отнимает ровно ничего от достоинства, последующей ноты» (Сонки, 1886: 92). В этом своем объяснении С. Сонки не сообщает ничего нового. Подобное толкование встречается в трактате «Метод пения» Алексиса Гароде (Alexis de Garaudé; 1779–1852), составленном специально для голосов: бас, баритон, контральто и изданном в 1854 году. Рекомендации приведенных авторов для практического использования этого украшения сводятся к предостережению от его частого использования.

«Необходимо остерегаться злоупотребления этим украшением, - пишет Сонки, - ибо это делало бы пение монотонным» (Сонки, 1886: 92), тогда как А. Гароде говорит: «Аччиакатура становится плохой, когда ее используют без разбора» (Гароде, 1854: 16). Любопытно, что графика обозначения аччиакатуры, примененная С. Сонки как перечеркнутая

шестнадцатая , совпадает с графикой А. Гароде. По всей видимости, маэстро Сонки был знаком с учением А. Гароде. Ведь подобная графика не встречается в других трактатах русских вокальных педагогов второй половины XIX века, как не встречается она и в трудах педагогов школы Парижской консерватории.

Пример аччиакатуры по С. Сонки:



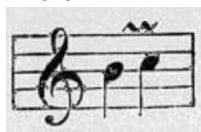
(Сонки, 1886: 93)

Мордент (*mordente*) – полутрель, так объясняет выделенный в самостоятельную единицу перечня украшений «Теория» С. Сонки мордент. Это украшение «состоит из двух или четырех нот, которые должны быть исполнены быстро и легко; нотки эти отнимают значение от предыдущей ноты, но не изменяют значения ноты, которая за ними следует» (Сонки, 1886: 93). Автор считает мордент одним из самых разнообразных и вместе с тем трудных элементов украшений «по причине легкости, с какою оно должно быть исполняемо» (Сонки, 1886: 93). То, что маэстро называет мордент по-русски полутрель, свидетельствует о его знании классификации Мануэля Гарсиа-сына, где среди многих видов трели имеется трель мордент (*trille mordant*) (Garcia M., 1840: 56). Правда, Гарсиа, называя в числе видов трели данный вид укороченной трели, вовсе не мыслит его в качестве самостоятельного украшения в своем перечне. У него мордент как самостоятельный вид украшения отсутствует. Интересно, что даже при наличии этих расхождений в определениях, графика обозначения мордента, предложенная С. Сонки, совпадает с графикой М. Гарсиа. Сонки пишет:

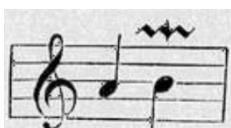
«мордент, обозначенный знаком  называется перечеркнутый или двойной мордент, и он почти всегда состоит из малой секунды, тогда как обыкновенный мордент, обозначенный знаком  может состоять из малой, или из большой секунды» (Сонки, 1886: 93).

Пример 2 (Сонки, 1886: 93)

Пишется



Пишется



Исполняется



Исполняется



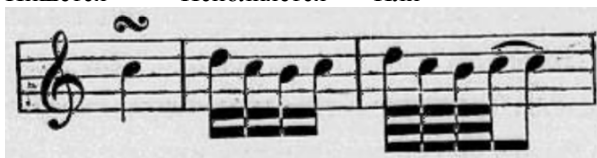
Следующим в перечне С. Сонки названо **группетто (grupetto)**. Это украшение, как описывает его «Теория» Сонки, состоит «из 4 или 5 нот, т.е. главной с прибавлением двух вспомогательных, верхней секундой выше, и нижней – секундой ниже» (2-е изд. с.94). «Главною» он называет ноту, «над которой стоит знак $\sim$, или же первая из двух, ежели знак $\sim$ стоит между двумя нотами» (Сонки, 1886: 94).

Пример 3:

Пишется

Исполняется

Или



Пишется

Исполняется

Или

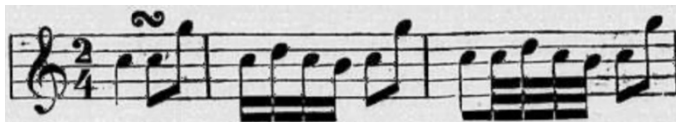


(Сонки, 1886: 94)

Важным для Сонки представляется расположение самого знака: «если знак $\sim$ поставлен над нотой, то главная нота в начале группетто пропускается <...>, и тогда группетто состоит из 4 нот; если знак $\sim$ поставлен между нотами, то главной ноты в начале пропускать нельзя. Если знак $\sim$ поставлен между двумя одинаковыми нотами, то вторая нота служит заключением, т.е. заменяет последнее повторение главной ноты» (Сонки, 1886: 94).

Пример 4:

Пишется Исполняется Или



(Сонки, 1886: 94)

Окружающие основной тон звуки группетто могут быть повышенными или пониженными, «в таком случае знаки повышения или понижения пишутся над или под знаком ∞ » (Сонки, 1886: 95)

Пример 5:

(Сонки, 1886: 95)

Сравнение толкований С. Сонки, касающееся группетто с толкованиями о том же украшении, изложенном пятью годами ранее профессором Петербургской консерватории Генриэттой Ниссен-Саломан (Henriette Nissen-Saloman; 1819–1879) в труде «Школа пения», не входят в противоречие. Авторы сближает использование в графике ∞ и ∞ перечеркнутого знака (Ниссен-Саломан, б.г.: 56). Правда, есть и отличие. В графике Ниссен-Саломан встречается оборотный знак группетто ∞ , имеет также оборотный знак (Ниссен-Саломан, 1881: 79), которого нет у С. Сонки.

Практическим наставлением в конце раздела выглядит рекомендация С. Сонки, которая указывает: исполнение acciaccatura, mordent и gruppetto должно быть на «piano (a fior di labra) <...> , чтобы не исказить главной идеи композитора» (Сонки, 1886: 95).

Портаменто (перенесение голоса) в теории С. Сонки, как и в классификации украшений О. Андрада, включено в расширенный перечень украшений. О принципе портаменто Сонки пишет: он «заключается в правильном переходе голоса с одного тона на другой» (Сонки, 1886: 95). В таком переходе не должны быть слышны тоны, находящиеся между двумя основными нотами. Первая нота должна быть более значима, что и даст ей импульс для перехода на вторую. Если при переходе с одной ноты на другую написаны два разных слога, то гласная первой ноты должна быть перенесена на вторую.

Пример 6:



(Сонки, 1886: 95)

Важная функция *portamento* заключается в соединении двух нот, находящихся на расстоянии какого-либо интервала, чаще всего это интервал «сверху вниз, реже снизу вверх и употреблять его надо только там, где этого желает композитор, злоупотребление же им делает пение весьма однообразным» (Сонки, 1886: 96).

Следующим основным украшением и Сонки, и Андрад называют **легато** (*legato*). По Сонки «это не украшение, но главный фундамент пения»; «кто не связывает ноты, тот не поет» - пишет Сонки, ссылаясь на старинных итальянских педагогов, которые обращали большое внимание на *legato* (Сонки, 1886: 96). Чтобы получилось легато, необходимо связывать одну ноту с другой, при этом «ни одна нота из них не должна терять своего достоинства» (Сонки, 1886: 96). Важно не «смешивать *legato* с *portamento*, чтобы от этого голос не приобрел манерности <...> допускается же оно только в моментах восторга и в том случае, когда нужно изобразить насмешку, иронию, разочарование в любви и проч., но, вообще необходимо петь *legato*» (Сонки, 1886: 96).

Стаккато (*staccato*) - заключительное украшение в расширенном перечне С. Сонки. Принцип пения этого украшения маэстро видел в том, «чтобы после издания звука тотчас прервать его» (Сонки, 1886: 96). Данный штрих может быть достигнут с помощью «способности голосовой щели быстро закрываться и открываться, вследствие чего продолжительность звука одного и того же тона почти моментальна» (Сонки, 1886: 96).

Перечисленные в «Теории» С. Сонки украшения, которые в той или иной степени полноты фигурировали также в трудах европейских и русских вокальных педагогов второй половины XIX века служат важным ориентиром в постижении истории орнаментики. Их специальное изучение помогает не только понять основные направления интеллектуальной педагогической работы в деле систематизации разрозненной практики, но и восстановить в деталях сложность процесса адаптации теории старых мастеров к новой художественной реальности, где не все прежние правила оказались востребованными. Яркой иллюстрацией этой сложной работы стала «Теория» С. Сонки, в которой представления маэстро об украшениях в пении не только были приведены в систему, учитывающую европейское знание того времени, но и претерпели определенную трансформацию.

Она состояла в сокращении первоначального расширенного перечня украшений, до краткого, где начиная с шестого издания маэстро оставил лишь: колоратуру, трель, портаменто, легато и стаккато.

В Предисловии к первому изданию, словно предчувствуя грядущую трансформацию, С.Сонки писал: «в прежнее время, когда в театрах шли почти исключительно оперы Россини, Доницетти, Беллини, МеркадANTE, Керубини и т.д., при исполнении которых нужно было, прежде всего «петь», где даже самая драматическая роль (Норма, Лукреция) не была лишена колоратуры и певец не был оглушен оркестром, всякий артист в театре как бы продолжал усовершенствование своего голоса» (Сонки, 1885: 5). Фиксируя состояние текущей практики он сетует, что «в новейших оперных произведениях, лишенных колоратуры», колоратура почти вытесняется из театрального репертуара вместе «с произведениями старых композиторов» (Сонки, 1885: 5). Однако, убежденный в том, что формирование умений владеть украшениями, даже в новых условиях должно быть обязательной частью образовательных программ, направленных на развитие техники вокализации, он настойчиво сохранял во всех восьми изданиях своей «Теории» раздел «Об украшениях в пении». Более того, и в расширенном, и в сокращенном вариантах транслируемых им «украшений» и их перечней маэстро сохранял неизменное постоянство в определении содержания каждого из терминов, обозначающих то или иное украшение.

Предпринятое сравнительное изучение украшений в «Теории» С. Сонки, вписанное в общий исторический контекст эпохи серьезных изменений в художественной практике, позволяет констатировать:

1. Состояние понятия «украшения», его содержание не было в теоретическом знании стабильным ни в европейских, ни в русских «Школах пения» XIX века;
2. «Теория» С. Сонки пытается интегрировать европейское знание об украшениях в реальность русского образовательного пространства, однако текущая художественная практика, ориентированная на русский репертуар, в котором европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания, диктуют свои условия. Согласно им «случайные» украшения, названные так О.Андрaдом и перечисленные в учении С. Сонки, оказались мало актуальными.
3. Сокращенная версия перечня украшений в последних изданиях «Теории» Сонки может иметь объяснение в малой востребованности колоратурной техники в репертуаре русских композиторов второй половины XIX века.

Использованная литература

- Бейшлаг А. (1978). Орнаментика в музыке: С предисл./ Общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского; Пер. с нем. З. Визеля. – Москва: Музыка. – 320 с.
- Варламов А.Е. (1861). Школа пения в трех частях// Полное собрание сочинений, Т. 3. СПб.: изд. Стелловского. С. 655–666.
- Ниссен-Саломан Г. (1881). Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Theorique: с некрологом / Предисл. издателя. СПб.: Бессель, 1881. Ч.1-2. Приложение. - 439 с.
- Ниссен-Саломан Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Ч.1. Теоретическая. Новое издание. СПб: Бессель, б.г. - 95 с.
- Парижский трактат «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений». Вступительная статья и перевод И.А. Хрулевой. М.: Композитор, 2022. – 124 с.
- Сонки, С. М. (1925). Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. – 8-е изд., пересм. и доп. - Л.: Тритон. – 152 с.
- Сонки, С. М. (1886). Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. – 2 -е изд., пересм. и доп. – М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа. – 118 с.
- Сонки, С. М. (1885). Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. – 1-е изд., М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа.- 118 с.
- Чebлыков Д. В. (2024). Орнаментика в вокальных трактатах Мануэля Гарсиа-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан: парижский метод и его трансляция в практике Петербургской консерватории// Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024 (4). - С. 146-157.
- Andrade A. (1837). Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty. - 24 p.
- Garaudé A. (1854). Méthode complete de chant ou théorie pratique de cet art [en 3 parties] (2e édition considérablement augmentée et améliorée oeuvre 40). Paris. - 320 p.
- Garaudé A. (1854). Méthode de chant.... Paris. - 99 p.
- Garcia M. (1840). Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas, et Co, Éditeurs de Musique. – 83 p.
- Mengozzi B. (1804). Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris. Verlag: Leipzig, Hoffmeister & Kühnel. - 110 S.

РЕЗИМЕ

**ОРНАМЕНТИКА У ВОКАЛНИМ ДЈЕЛИМА СТАНИСЛАВА СОНКЕ:
ВЕКТОР ТРАНСФОРМАЦИЈЕ***Чebљиков Дмитриј Владимирович*

Разматрање историје трансформације учења орнаментике у дјелу Станислава Сонке *Теорија поставке гласа у вези са физиологијом органа за дисање и гркљана*, које има осам издања у Русији, је од апсолутног значаја. Уписана у историјски контекст епохе, она биљежи не само промјену односа самог маистра према опису теорије украшавања, већ уз то скреће пажњу на објективне разлоге ове промјене. Четрдесет година између објављивања првог издања (1885) и последњег (1925) је период када се, уз промјену умјетничке праксе и њеног музичког садржаја, перцепција украшавања усмјерила ка минимизирању у извођењу. У руском оперском репертоару, колоратурна техника у почетку није била доминантна. Сходно томе, интегрисање европских знања о украсима у реалност руске праксе друге половине XIX до почетка XX вијека, гдје европска колоратура није имала историјски утврђене чврсте основе, за маистра Сонку је постао мање релевантан задатак.

Кључне ријечи: Станислав Сонка, теорија гласовне продукције, украси у пјевању, колоратура.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (6 ; 2024 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 6 :
зборник радова са научног скупа одржаног 12-14. децембра
2024. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија, 2025 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 186 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-064-5-7

COBISS.RS-ID 143400705