

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ТВЕРДОВОЇ Ганни Євгенівни

УДК 784.9(072):78.071.5](450.721):78.071.1(450)Гассе]"17"(043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

РОЛЬ НЕАПОЛІТАНСЬКИХ *SOLFEGGI* У ФОРМУВАННІ
ТЕХНІКИ *BEL CANTO* В ГАЛАНТНІЙ ОПЕРІ І ПОЛ. ХVІІІ СТ.
(на прикладі «Марк' Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе)

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 Г. Є. Твердова

Творчий керівник __Дяченко Олександр Миколайович
народний артист України, професор

Науковий консультант __Сікорська Наталія Валеріївна
кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента

КИЇВ – 2023

АНОТАЦІЯ

Твердова Г. Є. Роль неаполітанських *solfeggi* у формуванні техніки *bel canto* в Галантній опері першої половини XVIII століття (на прикладі «Марк'Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації. Галантна опера I пол. XVIII ст., як ми її знаємо з партитур та документів епохи, висувала перед солістами дуже непрості завдання, – і в плані якості та стилістики виконання вокальних партій, і з точки зору володіння співацькою технікою. Кожен музикант-практик розуміє, що для досягнення таких результатів недостатньо бути заангажованим певними творчими ідеями та художніми образами, чи бажати наслідувати тим чи іншим ідеалам якості звучання тощо. Для реалізації творчих та технічних досягнень треба тривалий час розвивати і вдосконалювати фізичні параметри співацького апарату за певними алгоритмами, в продуманій послідовності, в сталому режимі. Наявні в музикознавчому дискурсі концепції становлення та розвитку вокальної техніки раннього *bel canto* саме в аспекті осмислення практичного виміру проблеми видаються неповними, що і зумовлює **актуальність** даного дослідження.

Ключовим історичним часовим відтинком для спостереження інтенсивного розвитку техніки співу є I пол. XVIII ст. Треба засвідчити, що саме в творчості неаполітанських композиторів 1720-х рр. простежується

стилістичний зсув в оперному мистецтві від барокової до Галантної опери, в якій до виконавців оперних партій висуваються вимоги нового типу. Тип виразності відходить від барокової ідеї руху афектів etc., натомість в мелодиці та фактурі запановує естетика самодостатньої краси та пластики *canto spianato*, в якій співацький голос демонструє розкіш природного тембру та керованої динаміки, звучить гнучко й вирівняно, а техніка співу поєднує кантилену та колоратуру; імпровізаційність стає скоріш стильовою характеристикою віртуозного типу фактури.

Назви та загальна історія чотирьох неаполітанських консерваторій широко відомі, але свідчення того, що в I пол. XVIII ст. учні цих закладів отримували музичну освіту за визначеними програмами опанування основних дисциплін, найчастіше перебувають на периферії уваги. Перші кілька років навчання розподілу на спеціалізації серед учнів не було. Найважливіший комплекс навичок і умінь засвоювався на уроках сольфеджіо-співу, згодом *partimento* і контрапункту. В більшості випадків, сольмізація та заняття співом були єдиними музичними вправами впродовж перших трьох років навчання. Тільки за умов успішного опанування основ названих дисциплін учні могли вчитися грі на різних музичних інструментах. Саме в такій послідовності додавалися предмети у хлопчиків чотирьох консерваторій Неаполя.

Зберіглася велика кількість зошитів з вправами, за якими учні тренувались та набували практичні навички з усіх перерахованих предметів. Такі зошити називались *zibaldoni*. Сьогодні ми досліджуємо матеріали уроків співу завдяки записам *solfeggi*.

Як ми можемо з'ясувати з наявних архівних матеріалів, більшість збірок *solfeggi* створювалася з розрахунком на високий голос хлопчиків та кастратів. В запису вокальних вправ, як правило, фіксувалася партія басу (особливістю всіх вправ був обов'язковий басовий чи навіть гармонічний супровід).

Аналіз збірок *solfeggi* пересвідчують нас в тому, що в методиці навчання був наявний поетапний підхід. На початковому етапі учні повинні були опанувати навички сольмізації. Спочатку вихованцям належало не проспівувати мелодії, а проказувати їх вголос, називаючи ноти відповідними складами. У цьому полягала суть *solfegio parlando*, яким учні зазвичай займалися до одного року. Важливою навичкою, що закладалася на даному етапі було вміння орієнтуватися в системі гексахордів, адже в I пол. XVIII ст. тональне мислення ще не зайняло панівного місця в музичній теорії.

Пізніше учні займалися проспівуванням вправ (*solfegio cantanto*) та звикали до типових мелодійних зворотів. В основі занять, як і раніше, були навички сольмізації, водночас додавалися вимоги, пов'язані з її грамотним вокальним виконанням. Учні могли вдаватися до іншого варіанту виспівування, а саме до вокалізації на відкритих голосних, але лише тоді, коли працювали спеціально над інтонацією або вдосконаленням вокальної техніки. Відповідно, наступна частина курсу – *canto figurato* – була направлена безпосередньо на розвиток слуху, чистоти інтонування, вправного дихання, вокальної майстерності орнаментування простих інтонацій тощо.

До необхідних навичок, що розвивалися на заняттях сольфеджіо-вокалу відносилось вміння віртуозно прикрашати мелодії. Це було невід'ємною частиною універсальної підготовки вихованців, розвивало їхні імпровізаційні навички. Про кінцевий результат роботи над «фігуруванням» мелодії можна уявити по збіркам вправ сольфеджіо, записаних з двома варіантами вокальної партії, один з яких являв собою записану імпровізацію (її відрізняла велика кількість мелізматика та віртуозний рух мелодії).

Необхідно засвідчити наявні типові звороти, характерні інтонаційні моделі в вокальних вправах всіх рівнів складності. Провідний дослідник

історії та музично-освітніх практик неаполітанських консерваторій Р. Г'єрдинген в усіх своїх працях підкреслює, що в часи, які визначаються як період розвинутої системи музичної освіти в названих закладах освіти, а саме з 1700 р., в цих навчальних закладах був розроблений принцип вивчення універсальних музичних ідіом – так би мовити кліше чи моделей мелодій, гармонічних послідовностей, формотворчих прийомів, типових паттернів басових ліній та ходів тощо. Саме ця методика прискорила розвиток учнів, дала могутній поштовх для плідної творчої роботи, створила підґрунтя непересічних творчих звершень та досягнень, в першу чергу в області оперного виконавства та композиції .

Мета. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту націлене на дослідження практичного аспекту історичного процесу розвитку співацької культури *bel canto*. В центрі дослідження – з'ясування художнього та методичного потенціалу неаполітанських *solfeggi* та створення проєкції неаполітанської системи навчання співаків на сучасну практику вдосконалення техніки співу під час підготовки до виконання партій в Галантних операх I пол. XVIII ст.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у виявленні практичного значення методик послідовного навчання музичній грамоті та співу в неаполітанських консерваторіях – того системного підходу до постановки голосу та його вдосконалення в період раннього *bel canto*, що в результаті дало якості, відомі тепер як визначальні риси класичного бельканто. Вперше розглянуто збірки *solfeggi* Л. Лео, М. Мадзоні, Фарінееллі в аспекті їх приналежності до системи музичної освіти в неаполітанських консерваторіях XVIII ст. Під час процедур виконавського аналізу не лише реконструйовано практичний зміст вправ Л. Лео, М. Мадзоні, Фарінееллі, а й визначено збірку з 10 *solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі) вершинною точкою довгої лінії традиційних методичних розробок італійських педагогів-співаків, направлених на формування

виконавської й технічної майстерності, художнього смаку в нормативних параметрах Галантного стилю.

В ході дослідження простудійовано основний корпус української та іноземної музикознавчої літератури, присвяченої мистецтву «прекрасного співу» та оперному вокальному мистецтву означеного історичного періоду, а також історичні матеріали та документи, в яких наявні відомості про систему навчання в італійських, зокрема неаполітанських музичних навчальних закладах в I пол. XVIII ст. Осмислення змісту цих джерел спонукало до пошуку освітнього осередку, в якому в результаті систематичних практичних занять могли сформуватися прийоми постановки голосу та вдосконалення техніки співу.

Нам вдалося систематизувати та узагальнити знання про визначальні риси, притаманні співу *раннього bel canto* (гнучкість голосу, точна інтонація в різноманітних мелодійних зворотах та стрибках, вирівняний діапазон та налаштування особливих якостей тембру голосу, пластичні переходи між регістрами, майстерність керування диханням, вправність у застосуванні градацій динаміки, рухливість у виконанні колоратур). Також було з'ясовано, що в розвитку мистецтва *раннього bel canto* велику роль відіграли методики навчання, за якими учні неаполітанських консерваторій набували своїх видатних здібностей.

В процесі практичного засвоєння та опанування матеріалу збірок *solfeggi*, за якими навчались учні неаполітанських консерваторій, було розібрано та реконструйовано підходи до формування професійних навичок співаків. Завдання, які ставили перед учнями запропоновані їм вокальні вправи, були свідомо використовуваними засобами постановки та вдосконалення співацького голосу через послідовну систематичну практику.

Встановлено, що всі комплекси вправ, відомі нам з нотних зошитів (*zibaldoni*) розроблені з метою поступового надбання співацьких якостей. Метод дослідження – практичне опанування та аналітичний розбір прикладів *solfeggi* підводить нас до більш точної оцінки практичного змісту багаторічних системних занять, на яких музично обдаровані хлопчики та юнаки вдосконалювали свій співацький апарат, і врешті набували неабияких естетичних якостей звучання голосів.

Приклади зі збірок *solfeggi* неаполітанських *maestri* відкривають шлях до розуміння виконавських завдань під час занять. Найсуттєвішим для формування співацького стилю було досягнення єдиної манери звукоутворення, певної якості звуку та гнучкості голосу, нівелювання складнощів регістрових переходів, зміцнення співочого дихання, а також розширення діапазону. Також важливим стало інтонаційне уточнення шкали звуків та утримання вокальної позиції задля вирівнювання тонів. Таким чином зауважимо, що в системі навчання неаполітанських консерваторій *solfeggi* слугували «художньою гімнастикою», яка виробляла еластичність голосу та була найкоротшим шляхом до набування майстерності. Основою навчання учнів була єдність музичного та вокально-технічного розвитку. На нашу думку саме поєднання практики співу зі слуховим сприйняттям гармонійної структури (з її тяжіннями, спрямованими до певних опор, з інтонаційними зв'язками, які обумовлені логікою розвитку гармонічних послідовностей) заклали основи нової естетики музичної виразності.

Було помічено наявність у вокальних вправах певних музичних ідіом – інтонаційних та фактурних моделей чи фігур або кліше, які з'являлися в різних контекстах в оригінальних композиціях авторів творів Галантною опери. Так ці музичні ідіоми ставали звичними для виконання та спрощували швидко підготовку оперних партій для постановки опер.

У вправах зі збірок *solfeggi*, найбільш близьких по часу створення, музичному стилю та колу творчих взаємодій їх авторів з Й. А. Хасе, було виявлено численні музичні ідіоми, які зустрічаються також і в сольних партіях серенати «Марк'Антоніо та Клеопатра». Нами помічено, що попереднє виконання вправ з вокалізації таких інтонаційних та фактурних моделей в невеликих за тривалістю *solfeggi* значно поліпшує та полегшує їх подальше використання в сценічній практиці, де перед співаком постають надскладні комплексні завдання з втілення образу, виразного та якісного озвучування тексту та майстерного віртуозного вокалу.

Таким чином, перед нами розкрилась цінність історичних навчальних методик опанування вокальної майстерності, не лише доречних, а й бажаних для подальшого використання в сучасній виконавській практиці. Навчання та підготовку вокального апарату до виконання оперних партій в Галантній опері XVIII ст. варто і сьогодні здійснювати на матеріалі *solfeggi*, записаних для учнів неаполітанських консерваторій.

Ключові слова: *solfeggi*, *bel canto*, вокальні вправи, *zibaldoni*, вокальні орнаментальні фігури, *cantar di sbalzo*, неаполітанські консерваторії, Галантний стиль, музичні ідіоми.

SUMMARY

Tverdova H. The role of Neapolitan *solfeggi* in the formation of *bel canto*' technique in the Galant opera of the first half of the 18th century (based on «Marc'Antonio and Cleopatra» by J. A. Hasse as an example). – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). – Ukraine National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Contents. A Gallant opera of the first half of the 18th century, as we know it from the scores and documents of the era, put forward challenging tasks to the soloists, both in terms of the quality and style of performing vocal parts and in terms of the singing technique mastering. Every musician practitioner understands that in order to achieve such results, it is not enough to be engaged with specific creative ideas and artistic images, or to want to follow this or that ideal of sound quality, etc. To realize creative and technical achievements, it is necessary to develop and improve the physical parameters of the singing apparatus for a long time according to specific algorithms, in a well-thought-out sequence, in a constant mode. The concepts of the formation and development of early *bel canto* vocal technique present in the musicological discourse seem to be incomplete, particularly in the aspect of understanding the practical dimension of the problems, which determines **the relevance of this study**.

The key historical period for observing the intensive development of singing technique is the 1st half of the 18th cent. It is necessary to testify that it is precisely in the works of Neapolitan composers of the 1720s that a stylistic shift in opera art can be traced from Baroque to Gallant opera, in which new types of demands are placed on the operatic performers. The type of expression departs from the baroque idea of the movement of affects, etc., instead, the melody and texture are dominated by the aesthetics of self-sufficient beauty and flexibility of *canto spianato*, in which the singing voice demonstrates the luxury of natural timbre and controlled dynamics, sounds plastic and leveled, and the singing technique combines cantilena and coloratura; improvisation becomes rather a stylistic characteristic of the virtuoso type of texture.

The names and general history of the four Neapolitan conservatories are widely known, but the evidence that in the 1st half of the 18th century students of these institutions received musical education according to definite programs of mastering the main disciplines, most often they is on the periphery of attention. In the first few years of training, there was no distribution of

specialization among students. The most important complex of skills and abilities was learned at the lessons of *solfeggio*; later *partimento* and *contrapunto* were added. In most cases, solmization and singing lessons were the only music lessons during the first three years of study. Students could learn to play various musical instruments only if they successfully mastered the basics of the mentioned disciplines. It was in this sequence that subjects were added to the boys of the four conservatories of Naples.

A large number of notebooks with exercises, with the help of which students practiced and acquired practical skills in all the listed subjects, have been preserved. Such notebooks were called *zibaldoni*. Today we explore the materials of singing lessons thanks to *solfeggi* recordings. According to available archival materials, most of the *solfeggi* collections were created keeping in mind the high voice of boys and castrati. In the vocal exercises, as a rule, the bass part also was recorded (a feature of all exercises was the obligatory bass or even harmonic accompaniment).

The analysis of *solfeggi* collections convinces us that there was a phased approach in the teaching methodology. At the initial stage, students had to master the skills of solmization. At first, the pupils were not supposed to sing the melodies, but to read them aloud, naming the notes with the corresponding syllables. This was the essence of the so-called *solfeggio parlando*, which took students up to one year to practice. An important skill that was established at this stage was the ability to navigate the system of hexachords, because in the first half of the 18th century tonal thinking had not yet taken a dominant place in music theory.

Later, students were engaged in the vocal exercises (*solfeggio cantanto*) and got used to typical melodic turns. The basis of the classes, as before, were the skills of solmization, at the same time, requirements related to its competent vocal performance were added. Students could involve to another variant of singing, namely vocalization on open vowels, but only when they worked

specifically on intonation or improving the vocal technique. Accordingly, the next part of the course – *canto figurato* – was aimed directly at the development of hearing, purity of intonation, skillful breathing, vocal skill of ornamentation of the simple intonations, etc.

The ability to brilliantly embellish a melody was one of the necessary skills developed at solfeggio-vocal classes. It was an integral part of the universal training of pupils and developed their improvisational skills. The result of the work on the «figuring» of the melody can be imagined from the collections of solfeggio exercises notated with two variants of the vocal part, one of which was a recorded improvisation (it was distinguished by a large amount of melismas and a virtuoso movement of melody lines).

It is necessary to certify the existing typical turns, characteristic intonation patterns in vocal exercises of all levels of complexity. R. Gierdingen, the leading researcher of the history of music training in Neapolitan conservatories, in all his works emphasizes that during the times defined as the period of the development of the system of musical education in the mentioned educational institutions, namely from 1700, the principal of studying universal musical idioms – clichés or models of melodies, harmony sequences, form-creating techniques, typical patterns of bass lines and movements, etc., was developed there. It was this method that accelerated the development of students, gave a powerful impetus for fruitful creative work, and created the basis for non-ordinary creative achievements and accomplishments, primarily in the field of opera performance and composition.

General purpose. The scientific justification of the creative art project is aimed at researching the practical aspect of the historical process of the development of *bel canto* singing culture. The focus of the research is to find out the artistic and methodical potential of Neapolitan *sofeggi* and create a projection of the Neapolitan system of training singers on the modern practice of improving singing technique during preparation for the performance of parts in

Gallant operas of the 1st half of the 18th century.

Scientific novelty of the obtained results is based on the discovery of the practical significance of the methods of progressive teaching of musical theory and singing in the Neapolitan conservatories. That means of a systematic approach to the production towards the voice producing and its improvement during the period of early *bel canto*, which as a result gave qualities that now are known as the defining features of the *bel canto*. For the first time, the collection of solfeggi by L. Leo, M. Mazzoni, Farinelli was examined in terms of their belonging to the system of music education in the Neapolitan conservatories of the 18 century. During the procedures of the performance' analytic, not only the practical meaning of the exercises of L. Leo, M. Mazzoni, Farinelli was reconstructed, but also the Collection of 10 solfeggi by Carlo Broschi (Farinelli) was determined as the high point of a long line of traditional methodological developments of Italian singer teachers, aimed at the formation of performance and technical skill, artistic taste in the normative parameters of the Gallant style.

In the course of the research the main body of Ukrainian and foreign musicological literature devoted to the art of «fine singing» and operatic vocal art of the specified historical period was studied as well as historical materials and documents, which contain information about the education system in Italian, in particular, Neapolitan music educational institutions in the first half of the 18th century.

Comprehension of the content of these sources led to the search for an educational center in which, because of systematic practical classes, the techniques of setting the voice and improving the singing technique could be formed.

We managed to systematize and generalize knowledge about the defining features inherent in early *bel canto* singing such as: flexibility of the voice, precise intonation in various melodic turns and jumps, balanced range and adjustment of special qualities of the voice timbre, plastic transitions between

registers, mastery of breath control, skill in application of gradations of dynamics, mobility in the performance of coloraturas. In addition, to find out that in the development of the art of early *bel canto* a great role was played by the teaching methods by which the students of the Neapolitan conservatories acquired their outstanding abilities.

In the process of practical assimilation and mastering of the material of solfeggi collections, which were studied by students of Neapolitan conservatories, approaches to the formation of professional skills of singers were analyzed and reconstructed. The tasks, that the vocal exercises set for the students, were purposefully offered to them in order to set and improve the singing voice through consistent systematic practicals.

It has been established that all sets of exercises known to us from sheet music collections (*zibaldoni*) were developed with the aim of gradually acquiring singing qualities. The research method – practical mastery and analytical dissection of solfeggi examples leads us to a more accurate duty of the practical meaning of many years of systematic training, during which musically gifted boys and young men improved their singing apparatus, and eventually acquired remarkable aesthetic qualities of the sound of voices.

Examples from the solfeggi collections of Neapolitan *maestri* open the way to understanding performance tasks during classes. The most essential for the formation of a singing style was the achievement of an undeviating manner of sound creation, a certain quality of sound and flexibility of the voice, leveling the complexity of register transitions, strengthening the singing breath, as well as expanding the range. It was also important to clarify the intonation of the scale of sounds and maintain the height of the vocal position for spot of tones. Thus, we note that in the teaching system of the Neapolitan conservatories, solfeggi served as «artistic gymnastics», which produced the elasticity of the voice and was the shortest way to mastery. The basis of students' education was the unity of musical and vocal-technical development. Besides, in our opinion, it

is the combination of singing practice with the auditory perception of the harmony structure (with its gravitations directed to certain supports, as well as intonation relationships that are determined by the logic of the development of harmony sequences) that laid the foundations of a new aesthetic of musical expression.

It was noticed the presence of certain musical idioms in the vocal exercises – intonation and textural models or figures or clichés that appeared in different contexts in the original compositions of the authors of the works of the Gallant opera. Thus, these musical idioms became familiar for performance and simplified the quick preparation of opera parts for staging operas.

In the exercises from the solfeggi collections, which are the closest in terms of time of creation, musical style and circle of artistic interactions of their authors with J. A. Hasse, numerous musical idioms were found, which are also present in the solo parts of the «Marc'Antonio and Cleopatra». We have detected that the preliminary performance of exercises for the vocalization of such intonation and textural models in short solfeggi significantly improves and facilitates their further use in stage practice, where the singer faces extremely complex tasks of embodying the image, expressive and high-quality voicing of the text and masterful virtuoso vocals.

Thus, the value of historical educational methods of mastering vocal skills was revealed to us, not only appropriate but also desirable for further use in modern performing practice. Even today, training and preparation of the vocal apparatus for the performance of opera parts in the Gallant Opera of the 18th century is worth performing on solfeggi material notated for students of Neapolitan conservatories.

Key words: *sofeggi, bel canto, vocal exercises, zibaldoni, vocal ornamental figures, cantar di sbalzo, Neapolitan conservatories, Gallant style, musical idioms.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ:

1. Твердова Г. Є. *Solfeggi* в навчальній практиці неаполітанських консерваторій XVIII ст. як чинник становлення стилю *bel canto* // Науковий журнал «*Fine Art and Culture Studies*» Вип. 1 / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 188–195.

2. Твердова Г. Є. Збірка *Solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі): художня вершина методичної літератури *bel canto* // Збірник наукових статей «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти» Вип. 6 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023. С. 9-25.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ:

Кваліфікаційну наукову працю (обґрунтування творчого мистецького проєкту) обговорено на засіданнях кафедри оперного співу. Матеріали дослідження викладено в доповідях на трьох міжнародних та одній всеукраїнській науково-практичних конференціях:

1. Твердова Г. Є. Неаполітанські *solfeggi* першої третини XVIII століття в сучасній інтерпретації західно-європейських дослідників: до визначення поняття: доповідь. XX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Механізми новацій у музичній творчості XX ст. : проблеми інтерпретації» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (30 жовтня – 1 листопада 2020 року, Київ). Київ, 2020.

2. Твердова Г. Є. Система вокальних вправ неаполітанських *maestro di capella* I пол. XVIII ст.: від сольмізації до вокалізації: доповідь. IV Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу. Україна-Китай: музичний діалог» /

НМАУ ім. П. І. Чайковського (25 - 26 листопада 2021 року, Київ). Київ, 2021.

3. Твердова Г. Є. Десять *solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі): хроніки розквіту бельканто: доповідь. Міжнародні герасимовські читання – 2021 : ЗВУК І ЗНАК. Науково-практична онлайн конференція / НМАУ ім. П. І. Чайковського (16 – 18 квітня 2021 року, Київ). Київ, 2021.

4. Твердова Г. Є. *Solfeggi* Карло Броскі як творча лабораторія зірки оперної сцени XVIII ст.: доповідь. Міжнародна науково – практична конференція «Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (21 – 23 лютого 2022 року, Київ). Київ, 2022.

В якості **апробації мистецької складової** презентовано чотири театральні/концертні постановки/програми, одна з яких – концерт-презентація мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Проект Каунаського державного музичного театру та Естонського концертного закладу «PromFest»: постановка опери Дж. Россіні «Турок в Італії», виконання партії Фіорілли. Симфонічний оркестр Каунаського державного музичного театру, диригент Е. Пекх (Естонія, м. Пярну 15.09.21).
2. Творчий-мистецький проект «Роль неаполітанських *solfeggi* у формуванні техніки *bel canto* в Галантній опері I пол. XVIII ст. (на прикладі «Марк`Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе). Концертне виконання опери-серенати Й. А. Хассе «Марк`Антоніо та Клеопатра»: солісти Ольга Табуліна, Ганна Твердова. Національний камерний ансамбль «Київські солісти», диригент та *basso continuo* на клавесині Н. Сікорська (Київ, Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної Філармонії України, 17.02.22).

3. Концерт – майстер-клас професора НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Дяченка. Програма : Г. Ф. Гендель, арія «Rejoice» з ораторії Мессія; Г. Ф. Гендель, арія Клеопатри «Piango» з опери «Юлій Цезар»; Й. Гайдн, арія Фламінії з опери «Місячне сяйво»; А. Вівальді, дует для двох сопрано «Laudamus te» «Gloria RV 589». Концертмейстер Н. Королько. (м. Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 27.03.23).
4. Постановка комічної опери «Viva la Mamma або Театральні порядки та безлад» Г. Доницетті, виконання партії Примадонни. Київський академічний театр опери и балету для дітей та юнацтва, диригент С. Голубничий (Київ, 09.06.23).

ЗМІСТ

ЗМІСТ	18
ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. Система музичної освіти в неаполітанських консерваторіях в період розквіту Галантного стилю.	26
1.1. Раннє <i>bel canto</i> I пол. XVIII ст.: огляд наукових дискусій.	26
1.2. Мистецтво співу як перший і головний компонент професійного розвитку музиканта.	31
1.3. Історичні документи існування комплексної вокальної методики в неаполітанських збірках <i>solfeggi</i> .	46
РОЗДІЛ 2. Розвиток вокальної техніки в I пол. XVIII ст.: від методичного матеріалу до виконання музичного твору.	54
2.1. Визначальні риси раннього <i>bel canto</i> в світі практики систематичного виконання вправ.	54
2.2. Партія Клеопатри з серенати Й. А. Хассе: реконструкція шляху підготовки концертного втілення.	70
ВИСНОВКИ	78
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	82
ДОДАТОК А. Список публікацій здобувача за темою роботи та інформація про апробацію результатів дослідження	92
ДОДАТОК Б. Леонардо Лео. Вправа зі збірки «12 Solfeggi для сопрано соло та басу».	95
ДОДАТОК В. Збірка вправ К. Броскі (Фарінееллі), за виданням Л. Верді.	96
ДОДАТОК Г. Вправа М. Мадзоні зі збірника «Solfeges D`Italie» (укладачі П'єр Левек та Жан-Луї Бек).	110
ДОДАТОК Д. Й. А. Хассе. Арія Клеопатри з серенати «Марк'Антоніо та Клеопатра».	111

ВСТУП

Актуальність дослідження. Оперне вокальне мистецтво, зокрема естетичні, стилістичні, виконавські, методичні аспекти співу раннього та класичного *bel canto* незмінно знаходяться в центрі уваги багатьох музикознавчих досліджень. Сучасна виконавська спільнота також бере активну участь в осмисленні проблем історичних практик. Співаки, яким сьогодні доводиться виходити на сцени провідних оперних театрів світу, не лише ефективно вивчають матеріали, якими оперує історія музики, а й продуктивно рефлексують на теми виконавських проблем, справжніх «цехових таємниць», якими завжди були та залишаються методики досягнення результатів, які вдячна публіка та музичні критики називають видатними, визначними творчими успіхами.

Галантна опера I. пол. XVIII ст., як ми її знаємо з партитур та документів епохи, висувала перед виконавцями вокальних партій дуже непрості завдання, – і в плані якості виразності та стильового озвучування вокальних партій, і з точки зору володіння співацькою технікою. Кожен практик розуміє, що для досягнення таких результатів недостатньо бути заангажованим певними художніми ідеями та образами, чи бажати наслідувати тим чи іншим ідеалам якості звучання тощо. Для успішної реалізації творчих та технічних досягнень треба тривалий час розвивати і вдосконалювати фізичні параметри співацького апарату за певними алгоритмами, в продуманій послідовності, в сталому режимі. Наявні в музикознавчому дискурсі концепції становлення та розвитку стилю та вокальної техніки раннього *bel canto* саме в аспекті осмислення практичного виміру проблеми видаються недостатніми, неповними, що і обумовлює **актуальність** даного дослідження.

Мета. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту націлене на дослідження практичного аспекту історичного процесу

розвитку співацької культури *bel canto*. В центрі дослідження – з'ясування художнього та методичного потенціалу неаполітанських *solfeggi* та створення проєкції неаполітанської системи навчання співаків на сучасну практику вдосконалення техніки співу під час підготовки до виконання партій в Галантних операх I пол. XVIII ст.

Зазначена мета зумовила наступні **завдання** роботи:

- проштудіювати музикознавчу літературу, присвячену оперному вокальному мистецтву означеного історичного періоду, а також історичні матеріали та документи, в яких наявні відомості про систему навчання в італійських, зокрема неаполітанських музичних навчальних закладах в I пол. XVIII ст.;
- систематизувати та узагальнити знання про визначальні риси, притаманні співу раннього *bel canto*, продовжені пізніше в культурі і мистецтві так званого *класичного bel canto*;
- дослідити нотні джерела – збірки *solfeggi* викладачів неаполітанських консерваторій в процесі практичного засвоєння;
- проаналізувати та опанувати на практиці вправи (*solfeggi*), найбільш близькі по часу створення, музичному стилю та колу творчих взаємодій їх авторів з Й. А. Хассе та його оперою-серенатою «Марк'Антоніо та Клеопатра»;
- з'ясувати цінність історичних навчальних методик для сучасної виконавської практики та доречність їх подальшого використання.

Предметом дослідження є формування техніки раннього *bel canto* в I пол. XVIII ст. **Об'єкт дослідження** музичні ідіоми вокальних вправ – *solfeggi* неаполітанських композиторів-викладачів співу в консерваторіях як синтез технічних завдань зі співацької реалізації їх інтонаційного, фактурного та виразного змісту, та їхні аналоги в партії Клеопатри з опери-серенати Й. А. Хассе.

В ході дослідження було застосовано такі **наукові методи**: використано комплексний підхід до вивчення матеріалу. Історико-критичний метод застосовано в огляді історико-теоретичних досліджень Галантного стилю, оперного мистецтва XVIII ст., академічної діяльності музичних класів неаполітанських консерваторій, викладання *solfeggio*, *partimento* та контрапункту в цих впливових навчальних закладах епохи, а також для характеристики нотних джерел – збірок вокальних вправ. Метод виконавського аналізу застосовано для дослідження вокальних вправ – *solfeggi*. Метод компаративного аналізу використаний для виявлення характерних музичних ідіом в вокальних вправах учнів й викладачів неаполітанських консерваторій та в оперних партіях для підтвердження ролі *solfeggi* та практичного значення методичних мініатюр для формування техніки співу.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у виявленні практичного значення методик послідовного навчання музичній грамоті та співу в неаполітанських консерваторіях – того системного підходу до постановки голосу та його вдосконалення в період раннього *bel canto*, що в результаті дало якості, відомі тепер як визначальні риси класичного бельканто. Вперше розглянуто *solfeggi* Л. Лео, М. Мадзоні, Фарінееллі в аспекті їх приналежності до системи музичної освіти в неаполітанських консерваторіях XVIII ст.

Особистий внесок здобувача. Під час процедур виконавського аналізу не лише реконструйовано практичний зміст вправ Л. Лео, М. Мадзоні, Фарінееллі, а й визначено збірку з 10 *solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі) вершинною точкою довгої лінії традиційних методичних розробок італійських педагогів-співаків, направлених на формування виконавської й технічної майстерності, художнього смаку в нормативних параметрах Галантного стилю.

Результати дослідження пройшли **апробацію** під час кафедральних обговорень та виступів з доповідями на наукових конференціях. Кваліфікаційну наукову працю (обґрунтування творчого мистецького проєкту) обговорено на засіданнях кафедри оперного співу. Матеріали дослідження викладено в доповідях на трьох міжнародних та одній всеукраїнській науково-практичних конференціях:

1. Твердова Г. Є. Неаполітанські *solfeggi* першої третини XVIII століття в сучасній інтерпретації західно-європейських дослідників: до визначення поняття: доповідь. XX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Механізми новацій у музичній творчості XX ст. : проблеми інтерпретації» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (30 жовтня – 1 листопада 2020 року, Київ). Київ, 2020.

2. Твердова Г. Є. Система вокальних вправ неаполітанських *maestro di capella* I пол. XVIII ст.: від сольмізації до вокалізації: доповідь. IV Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу. Україна-Китай: музичний діалог» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (25 - 26 листопада 2021 року, Київ). Київ, 2021.

3. Твердова Г. Є. Десять *solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі): хроніки розквіту бельканто: доповідь. Міжнародні герасимовські читання – 2021 : ЗВУК І ЗНАК. Науково-практична онлайн конференція / НМАУ ім. П. І. Чайковського (16 – 18 квітня 2021 року, Київ). Київ, 2021.

4. Твердова Г. Є. *Solfeggi* Карло Броскі як творча лабораторія зірки оперної сцени XVIII ст.: доповідь. Міжнародна науково – практична конференція «Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі : проблеми і пошуки» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (21 – 23 лютого 2022 року, Київ). Київ, 2022.

В якості **апробації творчої складової** проекту презентовано чотири програми, одна з яких – концерт-презентація мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Проєкт Каунаського державного музичного театру та Естонського концертного закладу «PromFest»: постановка опери Дж. Россіні «Турок в Італії», виконання партії Фіорілли. Симфонічний оркестр Каунаського державного музичного театру, диригент Е. Пекх (Естонія, м. Пярну 15.09.21).

2. Творчий-мистецький проєкт «Роль неаполітанських *solfeggi* у формуванні техніки *bel canto* в Галантній опері I пол. XVIII ст. (на прикладі «Марк`Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе). Концертне виконання опери-серенати Й. А. Хассе «Марк`Антоніо та Клеопатра»: солісти Ольга Табуліна, Ганна Твердова. Національний камерний ансамбль «Київські солісти», диригент та basso continuo на клавесині Н. Сікорська (Київ, Колонний зал ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України, 17.02.22).

3. Концерт – майстер-клас професора НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Дяченка. Програма : Г. Ф. Гендель, арія «Rejoice» з ораторії Мессія; Г. Ф. Гендель, арія Клеопатри «Piango» з опери «Юлій Цезар»; Й. Гайдн, арія Фламінії з опери «Місячне сяйво»; А. Вівальді, дует для двох сопрано «Laudamus te» «Gloria RV 589». Концертмейстер Н. Королько. (м. Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 27.03.23).

4. Постановка комічної опери «Viva la Mamma або Театральні порядки та безлад» Г. Доницетті, виконання партії Примадонни. Київський академічний театр опери и балету для дітей та юнацтва, диригент С. Голубничий (Київ, 09.06.23).

Структура дослідження: робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, поділених на підрозділи,

загальних висновків, списку використаних джерел (107 позицій) та 4 додатків.

Загальний обсяг дисертації становить 113 сторінок, з них основний зміст викладено на 91 сторінках.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування, об'єднані єдиною концепцією, виконані відповідно до планів наукової роботи кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані в фахових заняттях з вокалу, в методичних курсах з історії оперного мистецтва, історії викладання вокалу тощо.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження доводять, що попереднє виконання вправ з вокалізації таких інтонаційних та фактурних моделей в невеликих за тривалістю *solfeggi* значно поліпшує та полегшує їх подальше використання в сценічній практиці, коли перед співаком постають надскладні комплексні завдання з втілення образу, виразного та якісного озвучування тексту та майстерного віртуозного вокалу. Навчання та підготовка вокального апарату до виконання оперних партій в Галантній опері XVIII ст. і сьогодні варто здійснюватися на матеріалі *solfeggi*, записаних для учнів неаполітанських консерваторій.

РОЗДІЛ 1. СИСТЕМА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В НЕАПОЛІТАНСЬКИХ КОНСЕРВАТОРІЯХ В ПЕРІОД РОЗКВІТУ ГАЛАНТНОГО СТИЛЮ.

1.1. Раннє *bel canto* I пол. XVIII ст.: огляд наукових дискусій.

В наші дні музикознавцям та професіоналам-практикам відомі та зрозумілі контексти й обставини функціонування мистецтва сольного співу як частини музичної культури в кінці XVIII – першій половині XIX століть. Цією прозорою історичною оптикою ми завдячуємо творчості видатних композиторів, співаків, музичних педагогів, а також спогадам та есеїстці любителів музики, літераторів, теоретиків мистецтва, музичних критиків тощо, та їхній багатій епістолярній спадщині. Крізь щоденники та есе Ч. Бьорні, книги Стендаля (А. Бьоль), листи Дж. Россіні, сторінки трактатів А. Гароде, М. Гарсія-сина та Ц. Г. Нерліха й ще сотні документів епохи проступають не лише «декорації», обставини та керунки навчальних та творчих процесів в сфері оперного вокалу, а й детальні описання характеру звучань голосів, критерії оцінок їхніх тембральних, динамічних, виразних та інших характеристик, емоційно забарвлені суб'єктивні естетичні враження. Це період, який в професійній літературі прийнято називати періодом *класичного bel canto*. Нам відомо про освітні осередки (як, наприклад Паризька консерваторія) та приватні навчальні класи, де обдаровані співаки могли набути навички цього співу.

Щодо більш раннього періоду, який залишив по собі видатні твори оперного мистецтва та яскравий шлейф мистецьких кар'єр неповторних співаків, досі працюють різні музикознавчі дискурси, що відобразилося й на протиріччях термінології, якою означають вокальну культуру та мистецтво сольного співу того часу. Дехто з авторитетних авторів називає вокальне мистецтво XVIII ст. епохою *старовинного bel canto* (зокрема професор кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського В. Антонюк), інші кажуть про продовження традицій барокового співу в часи розквіту Галантної опери, звісно це так і мало бути, з урахуванням

паралельного співіснування старого і нового стилю співу. В окремих роботах дослідників мистецтва прекрасного співу можна знайти навіть ствердження про те, що естетика та техніка *bel canto* має своє коріння ще в творчості Дж. Каччіні та К. Монтеверді, що не витримує серйозної критики (А. Бойко). Проблема виникнення оперного жанру як жанру музичного театру не може бути лінійно пов'язана з прийомами та технікою співу, які поступово розвивалися та стрибкоподібно змінювалися в історичному процесі еволюційного накопичування практики та естетичних «революцій». Найбільш коректним означенням італійського вокального мистецтва в першій половині – середині XVIII ст. в історичному та вузькопрофесійному аспектах є термін *раннє bel canto*, яким послуговуються як західні, так і українські дослідники, а також провідні педагоги-практики, зокрема професор кафедри оперного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Дяченко, школу якого я представляю. Тож, в нашому дослідженні для визначення загальних особливостей співу в Галантній опері будемо користуватися терміном *раннє bel canto*.

Роздуми про *прекрасний спів* минулого століття були притаманні музикантам та поціновувачам музичних талантів вже в XIX ст. Як ми знаємо, сам Россіні вважав, що справжнім *bel canto* було мистецтво кастратів, яке безповоротно пішло в минуле. Вислови Россіні щодо цього були скоріш певним пошуком емблематики, яка б найкраще характеризувала вокальну естетику цілого періоду в мистецтві володіння співацьким голосом. В своїй афористичній манері Россіні не претендував на системний опис реальної картини розвитку естетики та техніки співу. Вочевидь, більш точними є узагальнення сучасних музикознавців, які ґрунтуються на багатоаспектній дослідницькій базі, яка наразі дозволяє дійти максимально адекватного визначення. Так, видатна українська музикознавиця, І. С. Драч в своїй роботі «Феномен класичного бельканто в італійській опері» розкрила естетичний зміст стилю *bel canto*: «Бельканто означає раціональну досконалу вокалізацію, універсально розуміється як

оперний спів незалежно від виконуваного репертуару. Більш конкретні уявлення про нього пов'язують з відсутністю таких співочих дефектів, як форсування звуку, детонування, темброва нерівність діапазону, артикуляційні похибки» [13, с. 167]. Ми ще будемо з'ясовувати, які риси потрібно було б додати для повноти характеристики стилю *раннього bel canto*, яке буде в центрі нашої уваги.

В одному ми вбачаємо суголосність суджень всіх дослідників, педагогів та поціновувачів мистецтва оперного співу тієї доби, – всі вони усвідомлюють невідривний зв'язок становлення й розвитку тієї особливої традиції, культури, естетики та техніки співу, яку ми зevamo *bel canto* з італійською орфоепією, з музикою, з історією саме італійського мистецтва. В усій складній, строкатій, досить широкій географічно, умовній мапі італійського мистецтва того періоду для нас безумовно вузловим та показовим місцем/містом є Неаполь з його системою навчання хлопчиків в чотирьох консерваторіях та театром Сан Бартоломео, а згодом театром Сан Карло. Ключовим історичним часовим відрізком для становлення та розвитку техніки співу видається перша половина XVIII ст. Саме в творчості неаполітанських композиторів 1720-х рр. простежується стилістичний зсув в оперному мистецтві від барокової до Галантної опери, в якій до виконавців оперних партій висуваються вимоги нового типу, тип виразності відходить від барокових афектів, натомість в мелодиці, фактурі запановує естетика самодостатньої краси та пластики *canto spianato*, в якій співацький голос демонструє розкіш керованого тембру та динаміки, звучить гнучко й вирівняно, а техніка співу поєднує кантилену та колоратуру; тут імпровізаційність стає скоріш стильовою характеристикою віртуозного типу фактури, якому слідує композитори і виконавці, професійна кар'єра яких найчастіше пов'язана з неаполітанськими консерваторіями.

Слово «кантилена» латинського походження, його можна перевести на українську мову як «пісня», «мелодія», «співучість». Тому природно

виникає питання про кантилену в італійській, і навіть середземноморській пісенності. Зрозуміло, що пісенний тип мелодики склався в природному синкретизмі з танцем, що було характерно для різних західноєвропейських (в тому числі і італійських) фольклорних традицій. Саме пісенність і танцювальність становили найважливішу жанрову основу тематизму італійських оперних арій в II пол. XVII - на початку XVIII ст. Те, що кантилена отримала більш складну мелодійну форму, це своєрідне завоювання барокової опери, де вокальні партії набули якостей інструменталізму. Особливі атрибути кантиленної мелодії – широке дихання, зв'язність, протяжність і пластичність мелодичної лінії – стали найважливішими специфічними ознаками композицій *bel canto* XVIII ст. і зберегли своє значення для першої половини сентеченто.

Термін віртуозність, як і кантилена, має латинське коріння (лат. *virtus* - «сила», «доблесть», «талант»). Вітчизняне музикознавство XX ст., багато в чому успадкувавши позицію попереднього століття, оцінює феномен віртуозності неоднозначно. Нерідко віртуозність розуміється як рухливість, здатність виконувати певні колоратури в швидкому темпі, та в основі поняття для професіоналів завжди було уявлення про віртуозність як – в першу чергу – техніку звуку, тобто керованого, сформованого, тембрально забарвленого звуку. Таким чином, кантилена і віртуозність це не пара протиріччя, а симбіоз взаємодіючих ідей, втілених в мистецтві *bel canto*, виразний силует якого найбільш опукло виступає в першій половині XVIII ст. саме в творчості неаполітанських випускників консерваторій та деяких з їхніх викладачів.

Саме це спостереження надихнуло нас придивитися уважніше до системи навчання, яке було впроваджено в неаполітанських консерваторіях ще наприкінці XVII ст. Адже справді саме Неаполь дав масову оперну продукцію, більш широку, ніж Венеція. Місцеві композитори відрізнялися надзвичайною плодючістю, творча школа

міцніла і розросталася. Стилістично неаполітанські опери означеного періоду ще розрізнялися, наочно проявляли в аріях контраст між бароковою музичною лексикою (наприклад, «Покинута Дідона» Д. Н. Сарро, 1724 р.) та новим типом мелодизму, притаманного і надалі впродовж десятиліть Галантній опері («Семіраміда» Н. Порпора, 1728 р.). Тож, однозначно мав бути певний незамкнений лише на культових потребах навчальний осередок, «кущ», який би інтенсивно зрощував нові риси вокалу разом з новим типом мелодики та жанровими моделями.

1.2. Мистецтво співу як перший і головний компонент професійного розвитку музиканта.

Загальновідомо, що далеке минуле професійної музичної освіти, яке вчені вбачають в історії музичних класів в європейських монастирях та церковних школах починаючи з Середньовіччя, було зосереджене на співі. Саме спів, який озвучував слово молитов та псалмів, був головним компонентом розвитку музикантів-практиків. Ця традиція зберігалася століттями, і сьогодні ми все ще відчуваємо важливість мистецтва співу для публічної артикуляції головного послання всього актуального музичного мистецтва.

В пошуках документів, які розказали б нам щось більше за звичайний підручник музичної літератури про життя та професійний уклад навчання в неаполітанських консерваторіях, ми звернулися до робіт декількох західних вчених, які останні роки набули слави як провідні знавці саме цих об'єктів досліджень та пов'язаних з ними питань. Вивчаючи праці Роберта Г'єрдінгена, ми дізнаємося, що сьогодні музикознавча думка загалом вважає період з 1720 до 1780 р. часом музики Галантного стилю [73, с. 5], а риси цього стилю напряму визнаються такими, що пов'язані з соціальними процесами в житті вищих верств суспільства, де панував етикет, «манери», регульовані відносини та регулярні суспільні ритуали, до яких відносились і розваги. В іншій своїй праці, Г'єрдінген поринає в подробиці життя талановитих та обдарованих музично хлопчиків – вихованців неаполітанських консерваторій, в діяльність професійних музичних колективів та композиторів, вірніше видатних *maestri*. Г'єрдінген помічає зміни та врегулювання системи навчання в цих специфічних закладах, що вже в XVIII ст. приводить до появи ефекту своєрідної «фабрики prodigiu», тобто чудо-дітей, які з раннього віку мали вагомні творчі успіхи, з яких найбільш помітними

натепер видаються їхні композиторські досягнення [74]. Саме завдяки своїм досягненням деякі молоді творці, супротив всіх правил тодішнього суспільного укладу, входили до мистецької еліти, інколи перетворювались з безрідних сиріт на поважних акторів соціального життя.

Для організації музичної частини розваг, серед яких в Неаполі музичний театр займав чи не найпочесніше місце, були потрібні не просто обдаровані, а й добре навчені музиканти, молоді та розкуті, здатні до швидкої командної роботи, без якої було б не можливо швидко розучити та виконати на публіці партитуру того чи іншого твору, опери чи серенати, в якій брали участь і оркестр з струнними, духовими, щипковими та клавішними інструментами, і солісти. Притулки, в яких утримували покинутих дітей в Неаполі поступово перетворились в центри музичної освіти, куди намагалися потрапити за окрему платню й діти заможних містян [3].

Ось, що Г'єрдінген розповідає про мотиви організаторів притулків: «Можливо, трьома факторами, які найбільше сприяли успіху цих ранніх консерваторій, були лідерство, гроші та якість навчання. По-перше, ці школи мали загалом добре управління. У Pietà, наприклад, правила консерваторії, встановлені в 1746 році, безпосередньо стосувалися необхідності уникнення жорстокого поводження з дітьми. На першій сторінці Правил під заголовком «Мета заснування цієї Королівської консерваторії» губернатори оголосили:

Слід зазначити, що першочерговою сферою діяльності та основною метою, яку передбачали перші Засновники цього священного місця, було втілення на практиці доктрини Втіленої Мудрості — Ісуса Христа, — якої на словах навчав святий євангеліст Матвій у 18 розділі книги його Євангеліє:

І хто прийме одну таку малу дитину в моє ім'я, той приймає мене. Але хто якщо спокусить одного з малих цих, що вірують у Мене, то краще

було б йому, якби жорна повісили йому на шию, і щоб він був утоплений у морській глибині.

Серйозно розглядаючи, наскільки невинний стан дитини подобався Господу, і наскільки жорстоке поводження з дитиною було огидним, Засновники вирішили пожертвувати задля їхньої підтримки та завдяки благодійним внескам вірних міста, місце благочестя — місце збереження (Conservatorio)» [73, с.12].

Таким чином, благородна мета збереження життя та невинності покинутих батьками хлопчиків згодом вилілась в прекрасний та плідний «проект» заможних родин Неаполя. Другою причиною успіху притулків автор монографії називає постійну затребуваність музичних виконавців в усіх міських заходах та святах, що зробила хлопчиків добре відомими всім мешканцям Неаполя без виключення.

«Лише в Неаполі було близько 3000 парафій, а по всій Італії – сотні тисяч. Більшості потрібен був *maestro di capella* («керівник капели» або музичний керівник), їм міг знадобитися органіст, а також диригент хору. Тому навчання в консерваторіях було сплановано таким чином, щоб випускники могли претендувати на одну чи декілька з цих посад. До 1800-х років в Італії не було активної індустрії музичного видавництва. Церковні музиканти працювали з рукописних рукописів або імпровізували. Тому було важливо, щоб студенти консерваторії вміли швидко компонувати або імпровізувати за клавіатурою. Це зробило б їх кваліфікованими музичними керівниками чи органістами. А учням потрібно було гарно співати і вміти чути, що співає кожна партія в ансамблі. Це також необхідна вправність для керівника хору. Усі навички були пов'язані між собою, і геніальність вчителів у Неаполі полягала в розробці таких методик та змістів дисциплін, які б підкріплювали одна одну, в разі, якщо учні повільно опановували матеріал» [74, с. 13-14].

Г'єрдінген в усіх своїх працях підкреслює, що в часи, які визначаються як період розвинутої системи музичної освіти в неаполітанських консерваторіях, а саме з 1700 р., в цих навчальних закладах був розроблений принцип вивчення універсальних музичних ідіом – так би мовити кліше чи моделей мелодій, гармонічних послідовностей, формотворчих прийомів, типових паттернів басових ліній та ходів тощо. Саме ця методика прискорила розвиток учнів, дала могутній поштовх для плідної творчої роботи, створила підґрунтя непересічних творчих звершень та досягнень, в першу чергу в області оперного виконавства та композиції.

Всьому світові відомі назви чотирьох неаполітанських притулків-консерваторій. Як докладно описує дослідник італійської старовинної консерваторської освіти Роза Каф'єро, це були: консерваторія Святої Марії з Лорето / *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* (заснована в 1537 р., лише в ній були окремі класи для дівчат з 1543 р.); консерваторія Святого Онуфрія біля капуанських воріт / *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana* (1578); Святої Марії у П'єти одягненої в блакитне / *Conservatorio Santa Maria della Pietà dei Turchini* (1583) і консерваторія Бідних Ісуса Христа / *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* (1589) [51, с.17-18]. Попри відомість назв, подробиці та персоналії, тим більше творчі долі та методи викладачів та їхніх підопічних майже не фігурували до появи монографій Г'єрдінгена в доступних джерелах.

Дитячий притулок Санта-Марія ді Лорето був заснований в 1535 р. в районі бідних рибалок Неаполя. Навчалися як хлопчики, так і дівчатка, поки в 1543 р. не було відкрито окрему школу для дівчат.

Дітей навчали різним ремеслам, у тому числі музиці після найму професійних учителів музики (між 1630 і 1640 рр.). Починаючи з 1644 р., хлопчики, здатні платити за навчання, також могли записуватися. Протягом вісімнадцятого століття консерваторія стала однією з найкращих

музичних шкіл Європи. Одягали учнів в одяг білого кольору. Неспокійні часи, викликані наполеонівськими війнами, призвели до того, що Фердинанд IV реквізував будівлю консерваторії в 1797 р. для використання її як військового шпиталю. Викладачі та учні переїхали до консерваторії Сант-Онофріо. Нарешті, у 1806 р. залишки Сант'Онофріо та С. М. ді Лорето об'єдналися з Pietà dei Turchini, щоб створити новий Королівський коледж музики.

В історії «Лорето» свій внесок зробили Дон П'єтро Бартілотті, Нікола Ацербо, Гаetano Венеціано, Дон Джуліано Перуджіно, Джаванні Венеціано, Франческо Манчіні, Джаванні Фіскієтті, Нікола Порпора, Франческо Дуранте, П'єрантоніо Галло, Дженнаро Манна, Антоніо Саккіні, Фіделе Фенаролі та ін.

Товариство ремісників і торговців одягом було сформовано в 1578 р. за підтримки церкви Sant'Onofrio a Porta Capuana. У 1588 р. ця група купила велику будівлю з метою створення притулку, який був заснований близько 1600 р. Місцеве повстання призвело до репресій в 1647 р., а чума в 1656 р. ще більше послабила заклад.

У 1668 р. школу перейняли до рук Отці Сколопі, які, хоча і не були дуже освіченими, проте забезпечили впорядковане управління. Учнів одягали в коричневий одяг з білим підбоям.

Майже п'яту частину учнів становили кастрати, які спали і їли окремо від інших учнів. Умови погіршилися під час наполеонівського періоду, і лише тридцять студентів залишилися, коли консерваторія об'єдналася з консерваторією Санта-Марія ді Лорето в 1797 р.

Серед провідних викладачів закладу слід назвати Дон Анджело Дуранте, Нікола Сабіні, Нікола Фаго, Маттео Маркетті, Дон Андреа Амендола, Нікода Порпора (він викладав і кількох закладах), Франческо Феа, Леонардо Лео, Франческо Дуранте, Карло Котумаччі та ін.

Можливо, чума 1589 р. змусила одного францисканського монаха закликати до створення притулку для сиріт. Документи 1596 р. показують, що Марчелло Фоссатаро звернувся до церкви з проханням про офіційну санкцію та захист свого сиротинця I Poveri di Gesù Cristo. Це визнання прийшло в 1602 р. з умовами, які вимагали навчання християнської доктрини, читання та письма. Крім того, не можна було зараховувати до притулку хлопчиків до семи років (причина – відсутність жінок, які б доглядали за такими маленькими дітьми), а також хлопчиків із заразними хворобами (можливо, спогад про чумні роки). Дитячий притулок знаходився неподалік від будинку Отців Філіппінів, могутнього релігійного ордену, пов'язаного з Папою. Дітей одягали в синє з червоним підбоєм.

Вони намагалися, крім інших недружніх дій, придушити навчання співу у дитячому будинку. Ситуація погіршилася, як фінансово, так і схоластично, і в той час, коли Франческо Дуранте був магістром у школі, шкільний канцлер запросив у «штурмові загони» архієпископа, щоб викоринити інакомислення. Один студент був фактично вбитий цими правоохоронцями. До 1743 р. умови стали настільки поганими, що церква закрила заклад, а студентів, що залишилися, відправила до інших консерваторій.

Серед найвпливовіших вчителів консерваторії Бідних Ісуса згадаємо Дон Дженнаро Урсіно, Гаetano Греко, Леонардо Вінчі, Франческо Дуранте, Франческо Фео та ін.

Дитячий притулок Санта-Марія-делла-П'ета-дей-Туркіні був заснований у 1592 р. в церкві, куди була перенесена статуя Діви Марії біля П'ети, звідси перша частина назви. Друга частина походить від однотонного блакитного кольору дитячої форми — турчини або «бірюзи». Після того, як у 1622 р. композитор і органіст Джованні Марія Сабіно був найнятий «першим майстром», навчання музиці стало центральним. П'ета

була найбільш фінансово забезпеченою та найкраще керованою з неаполітанських консерваторій і єдиною з них, яка вижила неушкодженою через наполеонівські захватницькі дії. Призначення Саверіо Маттеї, літератора, на посаду наглядача в 1795 р. призвело до створення сучасної бібліотеки консерваторії та допомогло зберегти величезну колекцію рукописів з інших консерваторій і оперних театрів міста.

Імена вчителів славетного закладу також відомі. Це Франческо Провенцале, Дон Дженнаро Урсіно, Нікола Фаго, Андреа Бассо, Лоренцо Фаго, Джован Жуалберто Брунетті, Джироламо Абос, Паскуале Кафаро, Нікола Сала та ін.

Для нас важливо зрозуміти як саме була побудована система навчання в консерваторіях. Донедавна Р. Г'єрдінген, Дж. Сангвінетті та Петер ван Тур, – вчені, які вивчали педагогічні традиції неаполітанських консерваторій, робили акцент на методику засвоєння мистецтва *partimento* та контрапункту, як джерела майстерності в музичній композиції та імпровізації. Останні роки музикознавство збагатилось музикознавчими розвідками Ніколаса Брагваната про систему навчального курсу сольфеджіо, який був першим і головним предметом з переліку музичних дисциплін, які викладались в консерваторіях. З його статей та монографії «Традиція сольфеджіо» ми дізнаємося, що з самого раннього віку всі без виключення учні проходили курс сольфеджіо, дисципліни, яка на початковому етапі була насичена не стільки уроками співу, скільки заняттями з музичної грамоти та була направлена на засвоєння правил сольмізації. Початковий рівень передбачав таким чином практику *solfeggio parlando*. В статтях, присвячених розмовному сольфеджіо як частині навчального плану, науковець ясно і точно описує правила сольмізації, які ми тут аналізувати не будемо, зосередивши нашу увагу на іншому предметі.

Н. Барагванат розглядає також італійську теорію музичного акценту, проявлену почасти також у властивостях мелодики *solfeggi (вправ)*, при чому дослідник приділяє увагу композиційним принципам поєднання поезії та музики, викладеним різними теоретиками Бароко. І це вже аналітика, дотична до вправ наступних рівнів навчання, а саме етапу *проспіваного сольфеджіо*.

Варто процитувати фрагмент з монографії Барагваната, де йдеться про метод навчання сольфеджіо Ніколи Порпори, який був, мабуть, найвидатнішим учителем вокалу вісімнадцятого століття. Він, безумовно, був найуспішнішим, створивши не одну, а цілу плеяду міжнародних суперзірок, як ми би сказали сьогодні:

«Легенда свідчить, що він записав усі свої вправи зі співом на одному аркуші паперу, адже так стверджувалося у видатній музичній енциклопедії початку дев'ятнадцятого століття. Ця історія була підхоплена та розширена низкою авторів, особливо бельгійським музикознавцем Франсуа-Жозефом Фетісом, який описав його як драматичну сцену з діалогами. Він розповів, як одного разу Порпора задумав дружньо поговорити з молодим учнем і запитав його, чи готовий він наполегливо продовжувати навчання, яким би нудним і вимогливим воно не було. Після його ствердної відповіді майстер зазначив на одній сторінці паперу з лінійками діатонічні та хроматичні гами, висхідні та низхідні, інтервали терції, кварта, квінти тощо, щоб навчити його брати їх. зі свободою і підтримувати звуки разом із трелями, групами, апподжатурами та пасажами різного роду вокалізації.

Протягом шести років вони працювали лише над цією єдиною сторінкою. Майстер демонстрував практичні приклади, а учень наслідував його приклад. На останньому курсі Порпора додав до нього кілька уроків артикуляції, вимови та декламації. Учень, який вважав, що він ще вивчає елементи, був дуже здивований, коли його вчитель нарешті оголосив йому,

що йому більше немає чого вчитися і він насправді найкращий співак у всій Італії, а отже, й у світі. Він говорив правду, бо цей співак був Каффареллі.

Часто повторюваний міф може бути правдою, а може й ні. Немає способу перевірити. У кращому випадку це здається великим перебільшенням, неймовірною казкою, придуманою, щоб вихвалити переваги співу щоденних гам і інтервалів. У гіршому випадку це суперечить здоровому глузду. Як однієї сторінки уроків могло вистачити, щоб створити одного з найвидатніших співаків вісімнадцятого століття, який славився своїми імпровізаційними здібностями?

Проте Фетіс стояв на своєму. У пізнішому переказі він навіть додав коментар, який підкреслював історичну реальність «односторінкового» методу Порпори, протиставляючи його сучасній тенденції вчитися співу лише з заданих партитур... Я стверджую, що малоімовірна байка Фетіса є поетично стислим, але принципово точним описом неаполітанського методу навчання сольфеджіо XVIII століття. Згідно зі свідченнями рукописних джерел, його анекдот розповідає, що співу навчали шляхом практичного прикладу, що він починався з гам і стрибків, які пізніше були посилені всілякими прикрасами, і, як випливає з його зауважень про останній рік, що він прогресував від сольмізації через вокалізацію до фактичного тексту.

Цей триступеневий процес був нормою базової музичної підготовки протягом століть. Незліченні джерела вказують, що студенти повинні спочатку добре опанувати сольмізацію, перш ніж переходити до простих голосних. Лише після засвоєння вокалізації прикрас і орнаментів допускати їх до виконання мелодії з текстом» [37, с. 128-129].

Тож Н. Барагванат, переказуючи епізод з професійного життя Н. Порпори та рефлексії на тему системного навчання мистецтву співу в неаполітанських консерваторій одного з найвизначніших істориків музики

XIX століття Ф. Фетіса, викладає подробиці та методичний зміст цієї системи. Узагальнюючи результати його дослідження, спробуємо скласти опис методичних підходів до музичної освіти та з'ясувати місце в ній занять співом.

Отже, перші кілька років навчання розподілу на спеціалізації серед учнів не було. Найважливіший комплекс навичок і умінь засвоювався з перших днів навчання на уроках сольфеджіо і співу, партіменто і контрапункту. Тільки за умов успішного опанування цих дисциплін учні могли вчитися грі на різних музичних інструментах. Саме в такій послідовності додавалися предмети у хлопчиків чотирьох консерваторій Неаполя.

Зберіглася велика кількість зошитів з вправами, за якими учні тренувались та набували навички на уроках з усіх перерахованих предметів. Такі зошити називались *zibaldoni*. Сьогодні ми можемо досліджувати матеріали уроків сольфеджіо завдяки записам вправ, які датуються XVIII ст. Достатня кількість матеріалів є свідченнями аналізованого нами періоду, хоча більшість рукописних збірок висвітлює наступний етап розвитку освітньої системи і документують стан справи в другій половині століття.

Як ми можемо з'ясувати з наявних архівних матеріалів, більшість збірок *solfeggi* створювалася з розрахунком на високий голос (традиційно вокальна партія в них записана в ключі До), і це не дивно, бо навчальні заклади були зорієнтовані в першу чергу на хлопчиків та кастратів. В запису вокальних вправ як правило фіксувалася партія басу (особливістю всіх вправ був обов'язковий басовий чи навіть гармонічний супровід). Вчитель, а згодом і досвідчені учні мали підтримувати спів розгорнутою (в той чи іншій мірі) партією акомпанементу.

Аналіз збірок *solfeggi* пересвідчують нас в тому, що в методиці навчання був наявний поетапний підхід. На початковому етапі учні

повинні були опанувати навички сольмізації. Спочатку вихованцям належало не проспівувати мелодії, а «прочитувати» їх голосно, називаючи ноти відповідними складами. У цьому полягала суть так званого «розмовного сольфеджіо» яким учні зазвичай займалися до одного року. Важливою навичкою, що закладалася на даному етапі було вміння орієнтуватися в системі гексахордів, адже у I пол. XVIII ст. тональне мислення ще не зайняло панівного місця в музичній теорії.

Пізніше учні займалися «проспівуванням» вправ (*solfeggio cantanto*) та водночас звикали до типових мелодійних зворотів. В основі занять, як і раніше, були навички сольмізації, водночас додавалися вимоги, пов'язані з її грамотним вокальним виконанням. Учні могли вдаватися до іншого варіанту виспівування, а саме до вокалізації на відкритих голосних, але лише тоді, коли працювали спеціально над інтонацією або вдосконаленням вокальної техніки. Відповідно наступна частина курсу – *canto figurato* – була направлена безпосередньо на розвиток слуху, чистоти інтонування, вправного дихання, вокальної майстерності орнаментування простих інтонацій тощо. Вправи були спрямовані на практичне засвоєння мелодійних кліше-моделей, на читання з листа і вокальну техніку (власне вокалізацію).

До необхідних навичок, що розвивалися на заняттях сольфеджіо-вокалу відносилось вміння віртуозного прикрашання мелодії. Це було невід'ємною частиною універсальної підготовки вихованців, розвивало їхні імпровізаційні навички. Про кінцевий результат роботи над «фігуруванням» мелодії можна уявити по збіркам вправ сольфеджіо, записаних з двома варіантами вокальної партії, один з яких фактично являв собою записану імпровізацію (її відрізняла велика кількість мелізматика та віртуозний ритм). Приклади знаходимо у рукописі 1740 р. «Solfeggi Del Sig.r Pietro Pulli» з колекції Ф. Сантіні. Для позначення такого роду вправ,

дослідник *partimenti* та контрапункту Петер ван Тур ввів термін *solfeggi diminuiti* (за аналогією розповсюдженим типом *partimenti diminuiti*).

Вже на середньому етапі оволодіння музичною грамотою та вокальною технікою учні починали займатися іншими предметами. Схоже, що всі без винятку проходили хоча б початковий етап курсу *partimento* – проробки моделей музичної композиції в процесі додавання голосів до записаних вчителем басових побудов. Ці заняття проводились за клавішними інструментами, і були практикою гри одночасно з розвитком музичного мислення. Як і в заняттях співом, підопічні майстрів вчилися реалізовувати кліше-моделі поєднань басу і верхніх голосів, серед яких основними були так звані «Правила октави», типи каденційних зворотів та розповсюджені басові ходи-побудови, відомі як Романеска, Бергамаска, Фолія та ін. Учні вчилися розпізнавати в басових лініях ті незанотовані, але знайомі їм на слух та багаторічно «вспівані» інтонації та мелодичні фактури, які незмінно мали відповідати тій чи іншій басовій побудові, грати це на інструменті та нашаровувати голоси. Тобто, в реалізації *partimento* логіка була не в поєднанні гармонічним вертикалей, а в розгортанні та нашаруванні мелодичних горизонталей.

Ті, хто виділявся особливими обдарування та схильністю до композиції продовжували займатися контрапунктом та долучались до гри на інших інструментах. Дехто продовжував заняття лише в класах струнних, щипкових чи духових інструментах. І завжди знаходилися хлопчики, чий голос, музичний слух та артистизм привертав особливу увагу вчителів. З такими учнями ректор проводив спеціальну роботу, і в разі погодження, за спеціальною процедурою з'ясовував їх стан здоров'я, родинні обставини та пропонував особливу операцію – кастрацію. Всім було відомо, що сама по собі операція не гарантувала збереження чудових вокальних якостей хлопців. Але це був шлях до можливої слави та багатства, певної елітної гілки музичної спільноти.

Гнучкість голосу культивувалась як серед кастратів, так і серед решти співаків, і зрозуміло, сама ця риса була запорукою успішного розвитку вокальної техніки. Питання полягає в тому, чи міг будь-який співак розвиватися таким же чином, чи тіло кастрата дозволило їм володіти надзвичайно пластичним голосом. Дослідник феномену співу кастратів Н. Клептон спромігся дати наукову відповідь на це питання: «Здатність видавати такі блискучі звуки значною мірою була пов'язана з аномальною анатомією кастрата: недолік тестостерону в тілі підлітку-кастрата, що підростає, перешкоджає затвердінню епіфізів (кісткових суглобів); таким чином грудна клітка продовжувала зростати, і це, у поєднанні з суворю підготовкою, яку молоді кастрати проходили приблизно з восьми років, виробляло звук, не схожий на будь-який інший» [57, р. 325]. Вірогідно також, що дивовижні здатності кастратів підштовхнули ентузіазм в заняттях вокальною технікою у решти їх колег та товаришів по навчанню.

Підкреслимо, що вправлятися в співі на матеріалі цих сольфеджіо, треба бути дуже вправним співаком. З іншого боку, саме вокалізи виховують такі надзвичайні якості і вправності співака чи то співачки – неабияку витривалість та контроль дихання, легкість, рухливість, спритність горла, чистоту інтонації, чарівну манеру винаходу та виконання прикрас (*messa di voce*, трелей, всіляких комбінованих оздоб), здатність легко виконувати не лише колоратурні пасажі, а й стрибки на широкі інтервали (*cantar di sbalzo*). Звісно, фізіологічні особливості голосового апарату кастратів в поєднанні з музичною обдарованістю та чоловічим психічним налаштуванням на подолання труднощів створювали передумови для розвитку перелічених якостей. В. Марціллі в своєму дослідженні співацької культури кастратів зазначає: «Голосові зв'язки, коротші й тонші, ніж у дорослої людини, надавали кастратам спритності не лише у їх фразуванні, а й у самому звучанні... Основний факт полягав у тому, що їх голосові зв'язки були активні по всій довжині і по всій ширині,

залучаючи до вібрації навіть всю слизову оболонку *conus elasticus*. Завдяки підтримці дуже значного тиску повітря, який підтримується особливо великою ємністю легенів (завдяки інтенсивному вокально-м'язовому тренуванню) та, перш за все (знову ж таки завдяки тренуванню), значній еластичності діафрагми, голос ставав повним, довгим, проникливим, привабливим і тривожним... Надзвичайно довгі фрази, про які ми іноді читаємо, були лише частково спричинені дисбалансом між голосовими зв'язками, такими маленькими, як у дитини, та грудьми, такими ж великими, як у зрілого чоловіка (хоча й більш еластичними, оскільки хрящі, що з'єднують ребра до грудини не скостеніли). Решта було викликано величезною кількістю вправ і тренувань, яким піддавався кастрат, щоб підтримувати себе на найвищому можливому мистецькому рівні, який від нього вимагається» [86].

Тож ми бачимо, що сама по собі фізіологія не гарантувала, та й в принципі не забезпечувала бажаних якостей голосу і співу. Лише специфіка професійної скерованості життя кастратів, яка заставляла їх роками вправлятися і формувати своє тіло для виконання творчих завдань, приводила до певних результатів. Тож, досвідчені вчителі зрозуміли, що за бажанням та наявності обдарувань, вправи та формування тілесних навичок могли принести результати і в розвитку надзвичайних характеристик будь-якого співака. Сформовані в середовищі музичного виховання хлопчиків і кастратів нові художні та естетичні норми, також екстраполювалися на будь-який вокал, зокрема на вимоги до жіночого співу.

Ми знаємо історичні приклади занять видатних педагогів неаполітанських шкіл на приватній основі з дівчатами, які вирости і стали знаменитими оперними зірками тієї доби. Що важливо, методика навчання, перевірена десятиліттями в консерваторіях на хлопчиках так само ефективно працювала і в випадках з жіночими голосами. Так,

Порпора довів до блиску вокал Реджини Мін(г)отті та Катаріни Фатта (Габріеллі). Традиції триступеневої системи засвоєння сольфеджіо та спів численних вправ – *solfeggi* – зберігалися довго і продовжували давати розкішні результати. Маємо свідчення змісту занять вокалом сто років пізніше, залишені Джузеппе Бодзеллі, який вчився в Неаполі в 1850-х рр. Він зазначив: «Вокальна мелодика [у XVIII ст.] була прогресивним і методичним курсом навчання. Починалося з попередньої технічної теорії [розмовне *сольфеджіо*]. Звідти треба було переходити до правильних способів поводження з голосом шляхом співу різноманітних вправ в гамах, стрибках і різноманітних комбінаціях — діатонічних і хроматичних — двох, трьох або чотирьох нот тощо, із широким диханням, підтриманням гарного тону, щоб отримати чисте, рівне та інтенсивне звучання; потім завдання об'єднати голосові регістри, набувати тривалого і розслабленого видиху, регулювати і проводити [звуки] при правильному виконанні. . . . Потім, після вищезгаданої попередньої теорії та так званих підготовчих практичних вправ, слідував інший практичний шлях (найважливіший), який називався *співане сольфеджіо*: вправи, які дають запам'ятовувати звучання нот, що також допомагає з самого початку набути того гострого акценту (за допомогою артикуляції голосних), який відкриває учневі шлях, яким слідувати, щоб потім мати змогу співати зі словами» (цит. за монографією Г'єрдінгена) [74].

1.3. Історичні документи існування комплексної вокальної методики в неаполітанських збірках *solfeggi*.

Рух історичного виконавства, як найбільш продуктивний підхід до реконструкції музики минулих часів підштовхує своїх прихильників до занурення у матеріали й документи епохи. Архівні матеріали розкривають нам невідомі сторінки в історії вокальних класів консерваторій Неаполя. Доступні нам нотні джерела вивчення цієї історії – це нотні робочі зошити (*zibaldoni*) з записаними *solfeggi*, серед яких вправи А. Скарлатті, А. Бернаккі, Л. Лео, Дж. Априле, Н. Сала, Н. Порпори, Й. А. Хассе, К. Броскі (Фарінееллі), П. Кафаро, Каффареллі (Гаetano Майорано), К. Котумаччі, Ф. Дуранте, Р. Джанетті, П. Пуллі, Ф. Фалько, А. Катена, Дж. Крещентіні, Ф. Фенаролі, Н. Дзінгареллі та багатьох інших. Ці історичні документи збереглися насамперед завдяки славі найвідоміших з учнів та викладачів консерваторій, а також в силу традиційної передачі знань і секретів майстерності учням наступних генерацій. Більшість з *solfeggi* за формою та тривалістю витримують порівняння з невеликими аріями або їх частинами (розділами), мають занотований супровід *basso continuo / partimento*. Ці системні вправи, призначені для «проспівування» сольмізації та вокалізування на голосних звуках, були частиною комплексу взаємопов'язаних предметів, якими займалися учні. Видається, що на початку курсу навчання лише вчителі компонували вправи для учнів, а згодом учні поступово могли долучатись до творчого процесу, розкриваючи свої таланти в комплексі – музична фантазія допомагала виявляти можливості голосів та вдосконалювати свою майстерність.

В значущому для історії вокального мистецтва виданні (1-ше вид. 1768 р.), яке підготували як збірник вправ для навчання П'єр Левек (Levesque) та Жан Луї Бек/Беш (Bêche), знаходимо чудову колекцію з вокальними вправами *solfeggi* неаполітанських вчителів співу та їхніх

учнів, серед яких фрагменти методичних розробок А. Скарлатті, Лео, Порпори, Хассе, Каффареллі, Мадзоні, Дуранте. Укладачі чотиритомної антології це відомі у Франції придворні музиканти, керівники вокальних класів капели в Версалі. Тож, ці публікації є підтвердженням широкого розповсюдження методики постановки та вдосконалення вокальної техніки, застосованої неаполітанськими майстрами вже в I пол. XVIII ст.

Видатними пам'ятками цього періоду становлення нової техніки співу є оригінальні збірки Леонардо Лео (1694-1744). Л. Лео, учень Ніколо Фаго, – один з ведучих оперних композиторів Неаполя, який викладав з 1741 р. в консерваторіях «Pietà dei Turchini» і «Sant'Onofrio a Porta Caruana». Як зазначає Г'єрдіngen, «його успіх на цій складній арені частково був пов'язаний з його володінням мелодією... він складав елегантні мелодії, які потім вплітав у чудові гобелени звуку. Його контрапункт поважав старі італійські традиції, що сягають аж до Палестрини, але він міг сформувати потік голосів у чітко окреслені фрази нового Галантного стилю» [74, р. 39]. Зошит з 12 вправ з колекції Сантіні (Мюнстер) по суті збірка з 24 невеликих аріозо в повільному та швидкому темпі, об'єднаних попарно тональностями. Порядок розташування вправ – від простого до складного.

Leo, Solfeggi a voce sola di soprano (c. 1734–37), no. 1, fol. 161v

The image shows a musical score for a vocal exercise. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Breath marks (a vertical line with a horizontal bar) are placed above the vocal line. The first system has four measures, the second has five, and the third has five. The piece concludes with a double bar line.

Як вже зазначалося, У *solfeggi* фінального етапу навчання, коли консерваторці вже активно вивчали і практикували і партіменто, і контрапункт, і інструментальне виконавство, відбувався поступ в бік ще більшої віртуозності, Такі вправи вочевидь були доступні лише тим учням, хто мав прекрасні природні вокальні дані та/або пережив вдалу операцію кастрації. Їх відрізняє перенасиченість різноманітними прикрасами, ще більш ускладнена інтонаційна побудова, ритміка і колоратури. Прикладом збірки даного рівня складності є «Dizionario Del. Sig. Leonardo Leo Napoletano» Л. Лео. Ті, хто міг майстерно виконувати та komponувати подібні вправи гарантовано попадав до еліти музичного світу XVIII ст. й у власній творчій практиці міг розвивати стиль «прекрасного співу», втілювати його в чудових зразках музично-театрального (оперного) мистецтва.

Важко перебільшити значення ще одного документу, який був віднайдений в архівах нещодавно. Це манускрипт, детальний опис якого ми знаходимо в роботі Луїджі Верді є недатованим рукописним текстом, який озаглавлений як «Сольфеджіо пана Карло Броскі, названого Фарінееллі». Всі дванадцять сторінок зошиту заповнені одним почерком. На останній сторінці перед черговою вправою зазначений автор останнього одинадцятого *solfeggi* - пан Антоніо Корні Піяченціно. З цього ми слідом за Л. Верді робимо припущення, що власником всієї збірки був саме Джованні Антоніо Корні (1739-1791) [106]. Ймовірно також, що зошит був написаний рукою цього вшанованого випускника коледжу Альбероні в Пьяченці .

Манускрипт виглядає як неповна копія з оригіналу Карло Броскі (Фарінееллі), зроблена похапцем, або для власних потреб людини, яка захоплювалася музикою, зокрема прекрасним співом, та не володіла всіма професійними навичками, зокрема грою *partimento* на клавесині (імпровізованої розгорнутої фактури акомпанементу по запису басового

голосу). Саме на такий висновок наводить той факт, що в жодній вправі не занотовано партії басу, адже *partimento* було характерною складовою всіх зошитів (*zibaldoni*) з вокальними вправами, які створювали для учнів неаполітанських консерваторій їхні знамениті вчителі-композитори, зокрема Н. Порпора. Тож для адекватної характеристики художніх якостей збірки вправ слід реконструювати басову лінію. Пізніше ми повернемося до детального виконавського аналізу цих вправ.

Особливої уваги потребує процес переходу від розмовного сольфеджіо, де учні вивчали правила сольмізації, до проспіваного сольфеджіо, яке поступово все більше і більше переводило акцент занять на старанно контрольовану вокалізацію.

Унікальні свідчення епохи розповідають про додаткові деталі початкового етапу занять учнів консерваторії. Як ми вже знаємо, з самого початку учні консерваторії повинні були навчитися читати та писати ноти. Це було важливо, якщо вони хотіли заробляти на життя, беручи участь у церковних службах. Кожна дитина отримала для цієї мети невелику прямокутну табличку під назвою *cartella*,— білого кольору й укладену в дерев'яну раму. Одна сторона була позбавлена будь-якого маркування; інший містив кілька рядів лінійок нотного стану. Через непомірно високу вартість паперу до промислової революції такі «планшети», придатні до багаторазового використання, зазвичай використовувалися в консерваторіях. Існувало багато різновидів. Деякі були маленькими та портативними, тоді як інші були величезними та використовувалися як дошка. Нормальний розмір картелі для учнів-музикантів був розміром від 23 до 30 см на 15 см. Зазвичай їх виготовляли з дерева, хоча також можна було використовувати щільний папір, шкіру або камінь. Поверхню для письма обробляли штукатуркою для освітлення її кольору перед обробкою воском або лаком. Писали простим стилусом, змоченим в сажі чи будь-чому, що траплялося під рукою, щоб приготувати щось схоже на чорнило.

Йоганн Вальтер залишив опис однієї з цих табличок, яку він назвав палімпсестом, після подорожі до Італії в 1732 р. Запис у Словнику Ж.-Ж. Руссо (1768) містить додаткові відомості про «картелі», виготовлені в Римі та Неаполі:

«Картелі – великі аркуші ослиної шкіри, підготовлені для цієї мети, на яких накреслені лінії нотного стану, щоб позначити на ньому все, що необхідно для композиції, і за бажанням потерти це губкою : інша сторона, яка не має спеціального покриття, може служити для нанесення каракулів, і витирається таким же чином, за умови, що чорнило не залишають висихати. Завдяки картелю, старанний композитор може бути забезпечений назавжди і заощадити багато листів паперу; але є така незручність, що ручка, яка постійно проходить по вигравіруваних лініях, легко зношується і розм'якшується» [92].

Перший урок, викарбуваний на картелі, вчив, як читати шість нот гексахорду на музичному нотному стані. Щоб закріпити навички читання з тексту, учні вправлялися в простих мелодіях, читаючи ноти складами – назвами щаблів гексахорда. Наведемо приклад з автографа зошиту під назвою «Правила співу», написаного у вересні 1759 р. Джакомо Трітто. Трітто був прийнятий до консерваторії Туркіні у віці десяти чи одинадцяти років 1743 р. і залишався там на різних посадах до кінця свого життя. Вже в часи пізнього підліткового віку він почав викладацьку кар'єру. За свідченням цього зошита, одним із його обов'язків на 1759 р. було навчання основ початківців.



Верхній рядок – виклад сучасною нотацією оригінального запису, наведеного в нижньому рядку.

Звісно, учні вивчали правила мутації гексахордів, правила додавання акциденцій (*musica ficta*) та інші специфічні правила інтонаційної реалізації нотного запису, який мали знати всі освічені музиканти того часу.

Всім відома середньовічна традиція розспівувати юбіляції на кінцевому слові хоралу, на складах Алілуї. В монографії, присвяченій традиції навчання в класах сольфеджіо, Баравагнат прояснює, що в неапольських консерваторіях на певному етапі, після найпростіших вправ з назвою складів, якими означались щаблі того чи іншого гексахорду, розспівували вправи вокалізації на голосних звуках, які нерідко починались з «Амен» (Амінь). Наведемо нотний приклад подібних вправ:

Re. Fa. Re. Fa.

Natural. With movement.
Amen. A - men.

За словами автора школи співу, маестро Коррі, навіть Порпора змушував своїх студентів співати Амінь для вокалізацій. І лиш за подібними вправами, де основні ноти мелодійних ходів означались сольмізаційними складами, а димінуційні орнаменти та фігури вокалізувалися, учні переходили до *вокалізів (vocalizzo)*.

Durante, Solfeggi a due Voci (I-Mc, O-48-21), no. 11, mm. 33–46

3
[Re fa la fa mi; / do mi sol mi re; re
[Re re do; fa fa mi;
6
sol fa fa sol la fa la, sol fa sol la fa
/ do re mi fa sol do, re mi fa sol

В французькому виданні Бека в інструкціях зазначається, що складні вправи співаються без назв складів (сольмізації).

Інколи навіть ці загальні правила корегувалися вчителями. «Початківці також могли бути звільнені від обов'язку сольмізації, якщо маестро вважав, що це заважає їм співати інтонаційно чисто. Манчіні (1777) стверджував, що Г. Греко, який вчителював в консерваторії Повері в Неаполі до 1728 року, відмовлявся від складів, коли вони заважали інтонації. Для аматорських уроків традиційна сольмізація завжди замінювалася якоюсь простішою схемою. Наприклад, коли Кароліна Лукреція Гершель (1750–1848) вперше взяла уроки співу в Баті в 1772 р., щоб приєднатися до свого брата-органіста як виконавця в церкві, вона співала свої «*solfeggi*» на придуманий італійський текст «це дає мені спокій» (*pace mi dà*), який містив зручні для вокалізації голосні» [37, с. 241].

Узагальнюючи, відзначимо, що в неаполітанських консерваторіях практикували наступні типи *solfeggi*:

1. Прості мелодійні побудови, які промовлялися, називаючи склади (сольмізація). Такі вправи виконувалися без акомпанементу.
2. Більш розвинуті короткі мелодії, прикрашені нескладними найпростішими димінуційними фігурами, які проспівувалися, називаючи опорні сольмізаційні шаблі (склади), також без акомпанементу.
3. Від простих до складних вправ для сольного та ансамблевого виконання (дуети та тріо) з акомпанементом.
4. Комбінація дидактичних мелодій для двох або більше голосів, що промовляються, вокалізуються або співаються у вигляді проспіваних складів і супроводжуються (а) нефігурованим басом, (б) фігурованим басом або (в) розвинутою партією клавіру. Це найменш поширений

тип. Зазвичай він охоплював вокальні дуети та ансамблі, які скомпоновані в імітаційному або кантабельному стилі.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ В І ПОЛ. XVIII СТ.: ВІД МЕТОДИЧНОГО МАТЕРІАЛУ ДО ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ.

Сучасне музикознавство в царині вокального мистецтва оперує знаннями, сформульованими в багатьох працях, які зокрема вивчають проблему стилю опери XVIII – початку XIX століття як процес розквіту співу *bel canto*. Вокальна педагогіка аналізує та користується методичним матеріалом, який міститься в Школах співу кінця XVIII – I пол. XIX ст. Натомість, практичні аспекти періоду зародження і становлення вокальної техніки прекрасного співу залишається поза увагою дослідників.

2.1. Визначальні риси раннього *bel canto* в світі практики систематичного виконання вправ.

В світі завдань даної роботи, її аналітична частина спрямована на вивчення маловідомих документальних свідчень існування та розповсюдження методики постановки та вдосконалення співацького голосу, на яку спиралися не лише пересічні учні неаполітанських консерваторій в своєму навчанні, а й видатні співаки, справжні зірки своєї епохи. Лише останнім часом музикознавці почали вивчати зміст зошитів з вправами учнів неаполітанських консерваторій (*zibbaldoni*), за якими в епоху Бароко опрацьовувались основні предмети, а саме *сольфеджіо*, *партіменто* та *контрапункт*. Таким чином музична наукова думка тільки зараз починає усвідомлювати витoki деяких специфічних стильових формних процесів в мистецтві кінця XVII - початку XVIII ст. Прикро, але об'ємне бачення цих процесів гальмується з тієї причини, що всі історичні навчальні матеріали названих дисциплін розглядаються в науковій аналітиці без узгодження між собою, до того ж більшість авторів

досліджень підходять до теми суто в теоретичній площині. Для нас важливо здійснити практичне дослідження, в якому би процес народження та становлення вокальної техніки *bel canto* було проаналізовано з позицій професійного досвіду співака, в комплексному дослідженні методики навчання співаків-композиторів в найстаріших італійських музичних навчальних закладах – неаполітанських консерваторіях.

Термін бельканто існує вже більше століття, але його значення довго залишалося неясним. Джеймс Старк так визначає риси цього мистецтва співу: «Бельканто — це концепція, яка дає назви окремим але пов'язаним явищам. По-перше, це високо досконалий метод використання співочого голосу, у якому гортань, голосовий тракт і дихальна система взаємодіють таким чином, щоб втілити якості світлотіні (*chiaroscuro*), користуючись опорою дихання, досягти вирівнювання регістрів, податливості звуковисотних характеристик, інтенсивності і приємного вібрато. Ідіоматичне використання цього голосу включає різні форми вокальної атаки, *legato*, *portamento*, голосову артикуляцію, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, фігури прикрас і трелі, а також *tempo rubato*.

По-друге, бельканто відноситься до будь-якого стилю музики, який використовує цей тип співу зі смаком і виразністю. Історично склалося так, що композитори та співаки створили категорії речитативу, пісні та арії, які використовували переваги цих прийомів і використовували різні типи вокального вираження. Бельканто продемонструвало свою силу дивувати, зачаровувати, розважати і особливо зворушувати слухача. Зі зміною музичних епох і стилів елементи бельканто адаптувалися до нових музичних вимог, забезпечуючи тим самим продовження бельканто в наш час» [98].

В I пол. XVIII ст. співаки-віртуози вперше завоювали популярність завдяки новому виду сольного репертуару, який демонстрував їхні надзвичайні вокальні здібності. Ці події ознаменували створення «старої

італійської школи», розвій першої з багатьох так званих золотих епох співу – епохи *раннього бельканто*.

Ми вже згадували матеріали занять зі співу Л. Лео, важливі для історії питання. Копії його зошитів з вправами-*solfeggi* зберіглися в архівах Неаполя, Мілана, Рима, Болоньї, Парижа та інших європейських міст. *Solfeggi* Лео вистроєні системно. Можна спостерігати, як маєстро поступово підвищує «планку» технічного завдання. Розглянемо невеличку збірку Лео з дванадцяти вправ для сопрано і *basso continuo* (редукований тип запису акомпанементу) з колекції Ф. Сантіні, яка зберігається в Мюнстері.

В зошиті всі вправи розділені на пари «Повільна-Рухлива», тобто ми маємо не дванадцять, а двадцять чотири вокалізи, написані в різних ладах, з різноманітними завданнями за характером, інтонаційними моделями та типом розвитку. Чим далі, тим все більше складнощі тексту вимагають майстерності, гнучкості, пластичності голосу, вправного керування диханням. Зазначимо, що навіть найлегші приклади з цієї збірки не можуть бути використані як вправи для початківців. Ці вправи вочевидь є вправами з вокалізацією голосних. Лео впроваджує різні типи складнощів: наявні ритмічна рухливість, велика кількість стрибків в мелодії, в тому числі на інтервали ширше октави, велика кількість альтерацій; також присутня виписана мелізматика та швидкі пасажі, логіка гармонічного супроводу досить розвинута [27].

Розглянемо для прикладу вправу (записана в Соль мажорі) з цієї збірки, першу з другої пари (Grave-Allegro), представлену в сучасній нотації. Це вокаліз середньої складності для сопрано або контратенора. Діапазон, задіяний в цьому *solfeggio* – «до» першої октави – «соль» другої октави. Верхній регістр сопранового діапазону тут не використовується, тож можемо одразу зробити висновок, що ця вправа має на меті опрацювання середнього (мікстового) регістру. Уважний аналіз та

неоднократне виконання вправи дозволяє також зазначити наступні завдання, які ставляться перед співаком: 1) вирівнювання тембру та якості голосу; 2) налаштування вокального апарату направлене на поєднання регістрів; 3) розвиток дихання (необхідно слідкувати за рівномірним видихом для виспівування довгої фрази); 4) відпрацювання перехідних нот (мі, фа, фа дієз другої октави); 5) оволодіння прийомами легато та динамічного фразування, тобто елементами кантилени.

No. 2, Allegro

(Gj 5004)

В перших дев'яти тактах інтонаційна модель вправи направлена на утримання єдиного положення ротової порожнини. Основну увагу треба приділити рівності звучання, економному розподіленню дихання. Співаючи початок цієї вправи треба контролювати відчуття, – вони не повинні змінюватися, тобто до кінця 9 т. треба зберігати позицію верхнього тону. Піднебіння не повинно опускатися, а має залишатися в одній площині. Хоча немає вказівок на яку саме голосну треба співати цю

вправу, на наш погляд, з початку та включно до 9 т. вправа направлена на роботу з гортанню, тому краще почати співати на голосну *A*, – це буде правильно і зручно, якщо з першої ноти опустити гортань, а далі залишити її в тому ж положенні. Також голосна *A* надає звуку повноту та заокругленість.

З 10-го такту пасажі охоплюють все більший діапазон. Ця частина *solfeggio* зосереджена на розвитку вокального слуху та гнучкості (пластичності) голосу та вмінні співати більш ширші інтервали. Від 10-го такту і далі важливо, проспівуючи кварту *re1-соль2*, задалегідь зробити зівок, поставити перший звук на хорошу опору дихання і спускаючись вниз залишатися в позиції верхньої ноти. І вже саме з 10 такту є ймовірність небажаного затискання голосового апарату, через появу стрибків. Існує ймовірність неправильного розподілу дихання, що може автоматично переходити у затиснення щелепи та внутрішніх тканин ротової порожнини. Але напружувати апарат таким чином категорично не можна, натомість треба залишатися «в позиції». При низхідному русі (20 т.) необхідно слідкувати за інтонацією, адже за при неналежному утриманні верхньої позиції виникає велика ймовірність появи фальші. З 28-го т. співаємо початковий матеріал – поступове заповнення квінти, але проведене на квінту нижче. Тут також необхідно вокалізувати голосну *A*. Якщо на початку цього епізоду *solfeggio* мелодія збудована так, що починається з самої нижньої ноти та йде до середини типового голосового діапазону, то далі мелодія поступово підіймається вгору і тут вже співаку необхідно зосередитись на відпрацюванні більшої рухливості верхнього регістру голосу.

Разом з тим, саме вміння рухливо й інтонаційно точно співати стрибки та їх комбінації (як в тт. 30-37; 40-48) також є вимогою до співака, який прагне співати та сцені. Цю техніку описує Манчіні в своєму методичному трактаті, і називає її *cantar di sbalzo*. Ця вправа частково

спрямована на отримання такої вправності. Піднімаючись на широкий інтервал необхідно зосередити увагу на збереженні якості звуку під час переходу з однієї ноти в іншу, уникнувши «стрибків» гортані, зберегти високу позицію у головних резонаторах. У таких випадках коли підйом на синкопований звук відбувається стрибком на відстань достатньо широкого інтервалу (т. 42, *мі 2*; т. 57, *соль 2*) необхідний щільний рівномірний видих. Саме він допоможе співаку без «під'їзду» точно потрапити в верхню ноту, яка повинна зазвучати як «крапелька, що падає зверху». Після кожного «скидання» (перехоплення) дихання важливо стежити за правильним формуванням кожного наступного звуку. Задля естетичного звучання перша нота повинна бути проспівана «на тембрі», як кажуть практики, це є заporукою рівномірного співу кожної фрази на гарній опорі.

Окремо необхідно пам'ятати всі процеси «напруги» та «послаблення» інтонаційних та гармонійних тяжінь, під впливом яких голос змінює динамічні відтінки, «живе» у додатковому полі виразної зміни тембру. Дуже важливим є відчуття фрази, яке формується завдяки логіці і гармонійним послідовностям акомпанементу навіть без пов'язання з вербальним текстом, в результаті чого співак починає реалізовувати динамічні відтінки, в першу чергу, відомий прийом *messa di voce*, в усіх його модифікаціях, описаних в трактатах XVIII ст. Ця характерна риса стилю *bel canto* суттєво посилює пластичність музичної мови, призводить до цілого ряду наслідків та закономірностей в комплексі вокального апарату і художнього мислення співака.

В історії мистецтва є чимало постатей, які впродовж століть привертають до себе увагу, викликають захоплення, спонукають до досліджень. Таким є безумовно Карло Броскі, відомий як кастрат Фарінееллі. Попри загальнопоширену славу співака, артиста, світського та мистецького діяча, власні напрацювання Броскі в царині музичної композиції, включно з виконавським аранжуванням та орнаментуванням

творів інших уславлених музикантів епохи, досі не отримали відповідної уваги та теоретичного осмислення. З огляду на важливість для сучасного виконавського мистецтва знання про історичні методики побудови вокального апарату, особливу цікавість викликають його вокальні вправи, направлені на відновлення та поліпшення професійних якостей співака.

Про схильність до композиції, твори Карло Броскі та орнаментальні аранжування власного репертуару розповідає ще в кінці 1920-х років австрійський дослідник італійського вокалу Франц Хабек, однак музикант і вчений жодним словом не згадує про вправи славетного кастрата (Хабек, 1927). І це не дивно з огляду на історію нещодавно віднайденого манускрипту, що зберіг для нас ці твори. Відомі дослідження Патрика Барб'є про історію кастратів (Барб'є, 1989) та про життя й творчість Фаріnellі (Барб'є, 1994) містять згадки про композиції переважно в пов'язанні з творчістю його старшого брата Рікардо Броскі – випускника неаполітанської консерваторії Санта Марія ді Лорето.

Вперше в музикознавчій літературі про збірку вокальних вправ Фаріnellі розповідає італійський музикознавець Луїджі Верді [106]. В тій самій праці вчений опублікував також нотні тексти цих *solfeggi* в сучасному нотному друку. Список з ймовірно втраченого рукопису самого Фаріnellі було знайдено в колекції артефактів та манускриптів Вітторіо Франческо де Белліс, яка наразі перебуває в архівах університету Сан Франциско (США). Утім, ця знахідка привернула увагу музикознавчої спільноти передусім як важливий факт музично-історичної науки та джерелознавства. Натомість нас буде цікавити практичний зміст вправ Фаріnellі, який можна реконструювати під час процедур виконавського аналізу.

Кожен талант має отримати гарний вишкіл та певну огранку для того, щоб засяяти в усій своїй красі. Юному Карло Броскі пощастило стати учнем Ніколо Порпори, композитора і вокального педагога,

методика якого подарувала світові кращих співаків того часу, серед яких зокрема були Гаetano Майорано (Каффареллі), Феліче Салімбені, Антоніо Уберті (Порпоріно), Реджина Мін(г)отті (Монтені), Катеріна Габріеллі та навіть Йоганн Адольф Хассе.

Дозволимо собі ще одне припущення: видається, що коли автор нотного списку починав записувати першу вправу, він ще не був впевнений, що матиме можливість записати кілька прикладів (вправ), тож на першій сторінці він написав слово «*Solfeggio*» (назву на початку рукопису) в однині. Переписана вокальна строчка вправ занотована в сопрановому ключі та містить одну виправлену помилку (скрипковий ключ замість сопранового на початку третьої вправи) та близько двадцяти не виправлених помилок, які переважно стосуються пропущених знаків акциденцій та описок, які легко з'ясовуються на слух). Всі десять записаних вправ нумеровані, та практично невідокремлені одна від одної, що також вказує на випадковий характер створення рукопису. Загальна тривалість всієї збірки вправ повинна становити близько сорока хвилин, в середньому чотири хвилини для кожної. Три з них записані в Ля мажорі, два – в Фа мажорі, по одному в До, Ре, Соль і Сі-бемоль мажорі. Лише один написаний в мі мінорі. Безсумнівно, вправи Фаріеллі, як і будь-які *solfeggi*, призначені для вокалізування.

Кожна з вправ містить дві частини, контрастні за характером і темпом (*Adagio* та *Allegro*). Всі вправи написані для діапазону, типовому для жіночого сопрано, а не для голосу кастрата. Вірогідно, що, як і інші вчителі співу, Фаріеллі komponував *solfeggi* для своїх учнів та учениць, хоча ми і не можемо з впевненістю назвати ім'я учениці, для якої Фаріеллі міг створювати такі складні, і водночас прекрасні з художньої точки зору вправи.

Зазначимо, що Фаріеллі все життя підтримував стосунки з пармським двором, з яким був пов'язаний ще з часів драматичної боротьби

за владу молодії Єлизавети Фарнезе¹. Біографічні документи повідомляють, що в 1776 р. Фаріеллі відвідав Парму й був гостем при дворі герцога Пармського Фердінанда (онука Єлизавети Фарнезе і сина Філіпа Першого Пармського). Герцогиня Марія Амалія – дружина Фердінанда – була прекрасною співачкою. Не виключено, що *solfeggi* з манускрипту Корні були написані Фаріеллі в дар герцогині Пармській [28].

Підкреслимо, щоб вправлятися в співі на матеріалі цих *solfeggi*, треба бути дуже вправним співаком. Порівнюючи з початковими та розвиваючими, і навіть досить складними вправами, які знайомі нам по збіркам *solfeggi* представників певної традиції музичної освіти – Ф. Дуранте, Л. Лео, Н. Порпори, Й. А. Хассе, Ф. Фенаролі та інших композиторів-співаків, збірка Фаріеллі є зразком надзвичайної складності для вокаліста. З іншого боку, ці вокалізи виховують саме надзвичайні якості і вправності співака чи то співачки – неабияку витривалість та контроль дихання, легкість, рухливість, спритність голосового апарату, чистоту інтонації, чарівну манеру винаходу та виконання прикрас (*messa di voce*, трелей, всіляких комбінованих оздоб), здатність легко виконувати не лише колоратурні пасажі, а й стрибки на широкі інтервали. Це не дивно, адже саме такі принади співацького генія Фаріеллі зазначали його вдячні слухачі, зокрема Й. Й. Кванц, який вперше почув знаменитого кастрата в Неаполі в 1725 р. [88].

Для будь-якого співака першорядне значення має тренування правильної вокальної позиції, а також розуміння того, як резонуючі порожнини голови «утворюють» звук, що допомагає уникнути напруження в голосі. Спробуємо знайти в збірці Фаріеллі матеріал, на якому можна вирішувати ці завдання.

¹ Єлизавета Пармська

Розглянемо збірку вокальних вправ кастрата Фарінеїлі з точки зору реконструкції практики постановки та вдосконалення співацького голосу. Розігрів голосового апарату необхідний співакам всіх рівнів підготовки. Тобто, як початківцям так і вже досить досвідченим співакам. Адже саме такі вправи дають нам змогу оцінити природу людського голосу, як будь-який інший музичний інструмент. Саме інструментальний аспект голосу відповідає за його виразність, яка повинна зберігатись і тоді, коли співак вимовляє слова. Як вже нам відомо, складність *solfeggi* справді надзвичайна. Адже, щоб голос звучав найпрофесійніше, він має бути дуже старанно опрацьований та сформований. І саме ці *solfeggi* є яскравим прикладом для досягнення мети.

Всі десять вправ, як зазначалося вище, призначені для вокалізуваннн на звуках *A*, *E* та *O*, з різними видами вокальної техніки, наприклад для співу на легато задля відпрацювання кантилени. Це стосується майже всіх перших частин кожної вправи в темпі *Adagio*. Кантилена, іншими словами плавне, зв'язане, наспівне звучання, у поєднанні з гарною рухливістю голосу, є чи не найважливішою властивістю та принадою вокальної техніки. Результатом засвоєння цієї техніки є здатність співака досягти злитого звукоутворення та фонації на широкому диханні – це і є кантиленність, співучість. Розвиток кантилени потребує добре розвинутого співочого дихання. Досягається кантилена рівною та максимальною довгою по тривалості вимовою голосних та чіткою вимовою приголосних. При виконанні вправ необхідно контролювати звук залишаючи його в одній позиції. Вправи на легато, плавний перехід від одного звуку до іншого, є основою вироблення кантилени. Такі вправи з поступово подовженими фразами добре розвивають співоче дихання. Так само, як і цілеспрямоване тренування співочого дихання на затримання видиху сприяє плавності, зв'язаності звуковедення.

Другі частини кожної вправи (*Allegro*) є дуже гарним прикладом відпрацювання техніки співу на *staccato*, і це важлива частина технічного розвитку, адже саме вміння виконати правильно потрібний штрих готує співака до професійного виконання твору.

Техніка співу на стакато, тобто відривчастим коротким звуком, є дуже важливим для всіх типів голосів. Вимова співочого звуку на стакато повинна бути легкою. Спів на стакато за допомогою масивних поштовхів дихання неприпустимий. Вокальний видих повинен здійснюватися безперервно, спокійно, як під час співу на легато. Сила звуку повинна бути невеликою. Співати стакатні пасажі великим масивним звуком неможливо і не потрібно. Така теситура, особливо у високих сопрано, мимовільно забезпечить гарну польотність і чутливість його у великій залі на будь-якому нюансі звучності. Ще один прийом покращення техніки стакато – це є фіксування уваги на голосових складках, на дуже короткому та чіткому змиканні. Цей прийом як раз допомагає співаку оминати важкий, надто великий та об'ємний звук, а зробити його чітким та близьким до зубів. Матеріалом для досягнення цих завдань прекрасно слугують названі фрагменти вправ Фарініеллі.

Треба зауважити, що кожна вправа розвиває, якщо і не весь комплекс вокальної техніки одразу, то принаймні кілька її видів одночасно, у тому ж числі як мінімум хоч один засіб вокального дихання. Узагальнюючи завдання, які ставлять перед співаком вправи Фарініеллі можна твердити, що вони розвивають різноманітні можливості використання дихання. Наприклад, у першій частині п'ятого *solfeggio* (*Adagio*) знаходимо яскравий матеріал для розвитку так званого «довгого дихання». Цей прийом забезпечує дуже рідкі перерви між вдихами. Для цього вже треба вміти взяти дихання «глибше» та відпрацьовувати заощаджування дихання, а також правильне його розподілення.

Більшість з вправ Фаріnellі розвивають коротке дихання, тобто вміння робити короткі маленькі вдихи, або декілька частих маленьких вдихів протягом тривалого часу, іншими словами вчать «перехоплювати» дихання.

Зупинимось та детальніше проаналізуємо третю вправу, *solfeggio* Фа мажор, котре, як і решта вокалізів Фаріnellі, складається з двох частин – Adagio та Allegro. Характер зосередженої думки, глибокого роздуму, яким сповнена музика першого розділу, в записі має деталізований вигляд завдяки розміру 12/8.

The image shows a musical score for a vocal exercise. It is titled 'Adagio' and 'III'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a time signature of 12/8. The score is divided into two parts, I and III. Part I consists of four staves of music, starting with a treble clef and a key signature of one flat. Part III is indicated by a Roman numeral III above the first staff of the second section.

Задіяний в цій частині (Adagio) діапазон – мі першої октави - ля другої октави. На початку вправи необхідно застосувати навичку «підняття куполу», відтворюючи відчуття, характерне для позіхання. Правильно пророблений такий прийом забезпечить необхідний для співу тонус м'язів та напевне дасть можливість нашому звуку відбитися від резонуючих поверхонь без заглушування.

Традиційно для неаполітанських *solfeggi*, матеріал вправ Фаріnellі дозволяє розділити роботу на етапи та обмежити завдання на кожному з них. Побудови легко розділяються на фрагменти, даючи сконцентрувати увагу на розучуванні окремих фраз. Такий підхід до вивчення допомагає

стежити за вокальною стороною виконання і унеможливило засвоєння на початковому рівні неправильної координації в роботі голосового апарату.

Сопрано мають робочий діапазон від до першої октави (до 1) до до третьої октави (до 3), перехідні ноти – мі 2 / фа 2 / фа-дієз 2. Перша частина (Adagio) починається з тоніки фа 1, з середньої частини діапазону. Мелодійний малюнок, з якого починається Adagio одразу ставить завдання майстерного поєднання регістрів. Ця частина *solfeggio* корисна також для відпрацюванні ритмічної точності. У 2-му, 16 та 17 му тактах позначено мелізми (позначка трелі), які можна виконати в різний спосіб, тобто заспівати коротку, або довгу трель з закінченням. Додаючи прикраси на нотах в зручній частині діапазону, Фарінееллі дозволяє собі посилити музичну виразність без зайвих технічних обтяжень.

У 4-му такті взяття відповідної висоти (ля-бемоль другої октави) передбачає використання прийому «позіхання» та навичку зупинки дихання на довготривалих нотах з точками (те саме 4-й т. ре-бемоль, 5-й т. до, 6-й такт сі-бемоль) без добирання повітря. Тільки так довгу фразу можна заспівати цілісно та якісно.

У 9-му такті Фарінееллі додає скачок на нону (соль 1 – ля 2), для точного інтонування та якісного озвучування якого необхідно заздалегідь уявити звучання цього інтервалу, а також заспівати перший звук вже в позиції верхньої ноти, тримаючи це відчуття позиції до кінця фрази.

Протягом частини (Adagio) декілька разів зустрічається запис низхідної секунди (інтонації зітхання) в вигляді апподжіатури (*arroggiatura* італ., те саме, що *Vorschlag* німецьк.). Такий запис передбачає вивірену динаміку, від більш голосного та насиченого першого звуку, який припадає, ніби спирається на сильну долю, до послабленого та стихаючого другого звуку. Таким чином, в запис вправ інтегровані й вказівки на динамічні виразні ефекти.

Рухлива частина вправи – Allegro – використовує діапазон від 1 – до 2 та вочевидь направлена на вироблення рухливості голосу. Фактура та інтонаційний характер вправи говорить про те, що її треба виконувати чітко та енергійно. Також *solfeggio* корисне для розширення діапазону, для відпрацювання вміння правильно розподілити дихання та вдосконалити його тривалість, адже гами (такти 28, 30, 41, 62-63, 84, 87) вимагають саме таких якостей. Коли гама іде вниз (такти 41, 62, 63) – треба уважно слідкувати, щоб «звук» низхідної гами не ставав тьмяним, неоформленим, а натомість залишався в позиції верхньої ноти.

Такі фігури як групи дрібних тривалостей, об'єднаних однією гармонічною функцією (такти – 24, 26, 34 і т.п.) за правилами *canto figurato* треба співати з акцентами, артикулювати, відокремлювати одну групу нот від наступної та слідкувати за точністю виспівування інтервалів, що чергуються. Дрібні мелодичні звороти, які заповнюють терцію, а також багаторазові повтори секундової інтонації, виконані у швидкому темпі дуже добре готують трель.

33

39

47

53

59

Рухлива частина фа-мажорної вправи допоможе навчитися зменшувати кількість добору дихання, добитися виконання більшої кількості гам на одному диханні. Типові проблеми вокалістів

проявляються в подібних випадках, коли на початку освоєння вправи не вдається досягти необхідного результату, адже дихання не вистачає в потрібній мірі. Художній смак і музичний слух застереже від спроб використати дихання до кінця, не дозволить залишитись зовсім без опори у кінці фрази, бо це деформує звук. Першим етапом стане обмеження меншою кількістю фігур, які треба заспівати на одному диханні. Поступово тренування подовжать здатність виспівувати все більше дрібних мелодичних зворотів без взяття дихання.

Під час процедур виконавського аналізу нами реконструйовано практичний зміст вправ Фаріеллі як матеріал для розвитку та вдосконалення голосових можливостей. Вочевидь, з огляду на високий художній рівень вправ, відпрацювання довгого керованого та короткого «перехопленого» дихання, точної інтонації (особливо при скачках на широкі інтервали), формування співацьких позицій, необхідних для досконалого звуку тощо, Фаріеллі прагнув поєднати з отриманням естетичної насолоди від процесу занять, творчою радістю від співу, відомої всім обдарованим вокалістам, та відчуттям задоволення від точності передачі своїх емоцій та почуттів.

Вправи Фаріеллі, за умови реконструкції партії акомпанементу можуть сприйматися як повноцінні художні твори та увійти до репертуару вокалістів.

2.2. Партія Клеопатри з серенати Й. А. Хассе: реконструкція шляху підготовки концертного втілення.

Серената «Марк'Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе це один з найблискучіших творів Галантної опери, написаний автором на початку своєї кар'єри, в Неаполі 1725 р. Прем'єра твору відбулася 15 червня 1725 р. Неаполітанець Карло Броскі (Фарінеллі) співав партію Клеопатри та флорентійка Вітторія Тезі (Трамонтіні) – Марк'Антонія, Хассе грав на клавесині та диригував. Н. Сікорська в роботі «Таємниці успіху театру *alla moda* : історико-політичний підтекст першої музичної драми Йоганна Адольфа Хассе» пише: «чужинець для місцевої знаті, але ж підтримуваний як наслідувач стилю і учень А. Скарлатті, Й. А. Хассе тоді вже був досвідченим співаком і придворним музикантом, чиє обдарування, збагачене досвідом декількох поколінь органістів, канторів, композиторів з північнонімецьких земель, отримувало чергову огранку в італійських містах і князівствах, – Венеції, Болоньї, Флоренції, Римі і, нарешті, Неаполі. Для молодого саксонця то були часи нових надій на розквіт кар'єри композитора. Хассе уважно вивчав та переробляв знамениті арії да Саро А. Скарлатті з його опер *seria* та «Aria opera» задля створення власних версій. Не менше композитор цікавився буфонним стилем так званих *intermezzi*. Він був під впливом італійської опери, смаків італійського аристократичного товариства, знайомився з «рецептами» модного музичного театру. Безумовно, увагу Хассе мав привернути іронічний та сповнений професійного досвіду нарис Б. Марчелло «Модний театр» (*Il teatro alla moda*), виданий в 1720 році. Блискуча сатира, направлена на нові смаки в оперному жанрі тільки підкреслила незворотність змін, що відбувались просто на очах. В ці роки вже стало зрозумілим, що самим модним стає неаполітанський оперний стиль, зрощений на ниві традицій італійського та іспанського театру... Безумовно, якщо не вибір сюжету твору, то спосіб розробки лібрето можна

віднести до впливу нелінійного мислення патриція Карміньяно (замовник партитури, *Г. Твердова*) та королівського видавця Річхардо (лібретист, *Г. Твердова*) в умовах надскладних політичних подій. Використання фрагменту з життєписів героїв античності цілком вписується в модні тенденції кінця XVII – початку XVIII століть. Історія Клеопатри, її сходження до слави і правління великою державою Птолемеїв, а також фатальні для героїв стосунки між Марк'Антонієм і царицею Єгипту відомі ще з текстів Плутарха, Светонія, Йосифа Флавія, що ними зачитувались освічені італійські аристократи². Пригадаємо, що в 1623 році драматична історія любові та смерті Клеопатри була використана Шекспіром для розробки теми конфлікту влади і честі, любові і обов'язку, пристрасті і фатального року. Подивимся, які акценти зроблені в лібрето дона Річхардо.

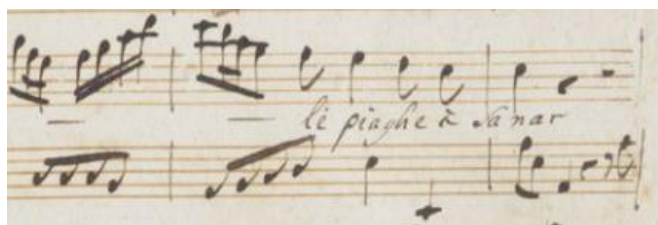
Дія (скоріш, сцена, на якій зосереджена вся дія), що зображує історичний епізод 30 року до н. е., починається в момент зустрічі Антоніо і Клеопатри після поразки в битві при Акціумі. Клеопатра розвернула свої кораблі і без бою покинула свого союзника і коханця розбиратися з римською флотилією самостійно. Антоній не став опиратися долі й також пішов з бою. Всі монологи і діалоги серенати ведуться навколо питань влади, честолюбства, порівняння цінностей життя і свободи, життя і славного володарювання. Багаторазово в речитативах з'являються емфатичні фігури на словах «Африка і Азія», в контексті ідеї об'єднання земель. Любов героїв тлумачиться як розрада і захист від зовнішніх загроз. І, нарешті, жадана смерть виступає як спасіння і антитеза безчестю. «Влада або смерть», – так можна викласти головну тезу п'єси» [24, с. 165].

Партія Клеопатри написана для голосу кастрата. Тепер її співають ліричні сопрано з повним діапазоном та відпрацьованою вокальною технікою. Як зазначає Сікорська, «Власний талант співака і актора, досвід роботи в оперних постановках допомагав Хассе створювати опуси

² Імена цих авторів, назви і роль їх праць обговорюються в трактаті про італійську літературу, опублікованого Ф. Річхардо в Неаполі в 1736 році.

неймовірної краси та продуманої драматургії. Вокальні партії в партитурах Хасе максимально пристосовані до співацької природи, завдяки чому високооплачуваний авангард вокальної еліти першої половини XVIII століття – в першу чергу сопрано і кастрати – мав змогу найповніше розкривати віртуозний і виразний потенціал своїх голосів» [24, с. 164]. Ми знаємо, що Хасе уважно придивлявся до матеріалів, за якими займались *maestri* з учнями в Неаполі, сам складав *solfeggi* для себе, своєї дружини Фаустіни Бордоні, своїх учнів. Тож ми шукаємо в неаполітанських *solfeggi* і в цій партитурі мелодичні звороти, які Г'єрдінген назвав музичними ідіомами, з метою виявити збіг та реконструювати роль співу вправ для подальшої проробки партій в сценічному творі. І такі збіги ми знаходимо скрізь.

Наведемо кілька прикладів. Подивімося на мелодичний хід з другої арії Клеопатри «Un sol tuo sospiro, un guardo d'amore» (25-26 такти, оригінальний запис сольної партії в ключі До):



Той самий зворот бачимо в останній арії «Quel candido armellino» (68-69 такти, сучасне видання в скрипковому ключі)



Аналізуючи *solfeggi* Фарінееллі, знаходимо подібну інтонаційну модель, хоча і без виписаного низхідного *portamento*, яке пов'язує у Хасе спуск на сексту (типове для *canto figurato* ускладнення-орнаментация

мелодичного малюнку). Ось бачимо, як ця фігура опрацьована у Фарінееллі в восьмому *solfeggi*, у його другій - рухливій частині (25-26 такти).

20 **Allegro**

24

28

31

35

39

42

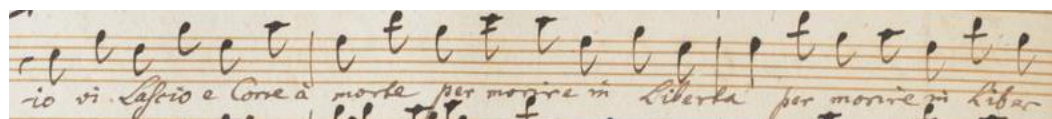
Для представників інструментального виконавства такий мелодичний зворот може видаватися простим для виконання. Але не все так легко для співаків. В співі дуже важливе дихання. Усе починається з вдиху. Саме вдих має бути обов'язково спокійним, ніяких ривків. Вправа корисна високим голосам для отримання гнучкості звучання. Потрібно звернути увагу на чіткість виконання всіх звуків дрібних тривалостей. Не має сумніву, що тренування таких зворотів в контексті оперної партії це не найкраще рішення. Оптимальним буде відпрацювання подібних завдань на матеріалі коротких вправ – *solfeggi*. Як тільки закінчується природній вдих,

фіксується цей стан і головна задача не зрушити з місця гортань, а залишити її в положенні, яке ви відчули після вдиху (на цьому завжди концентрує увагу мій творчий керівник, професор Дяченко). Необхідним є економне розподілення дихання та збереження позиції верхнього тону до кінця вправи.

Підйом на сексту верх відбувається в рухливому темпі (шістнадцятими тривалостями). Ця частина інтонаційної моделі допомагає розширити діапазон і формує високу позицію. В розглянутій мелодичній фігурі дуже гарно відпрацьовується перехідний регістр голосу (у кастратів, сопрано). Щоб перехід був непомітним, згладженим треба пам'ятати про спокійний подих. Що важливо – при переході гортань повинна зберегти своє положення та залишитися в тій самій позиції, як на початку співу. Тобто, положення гортані після переходу в верхній регістр голосу не має відрізнятися від середніх тонів. Найголовніше завдання в навчанні співу – сформувати єдину позицію на всьому діапазоні. Саме це є основою у присвоєнні правильної манери співу в нашому вокальному класі. Досягти це можна з'єднанням обидвох регістрів – грудного і головного. Поступово піднімаючись наверх здійснюємо прикриття сформувавши в середині відчуття голосних *У* та *І*. В більш швидкому темпі верхні звуки в співака вдаються легше, ніж у повільному. Саме більш рухливий темп в ході наверх допомагає нам без перешкод перейти до головного звучання і позбавляє нас страху співати у верхньому регістрі.

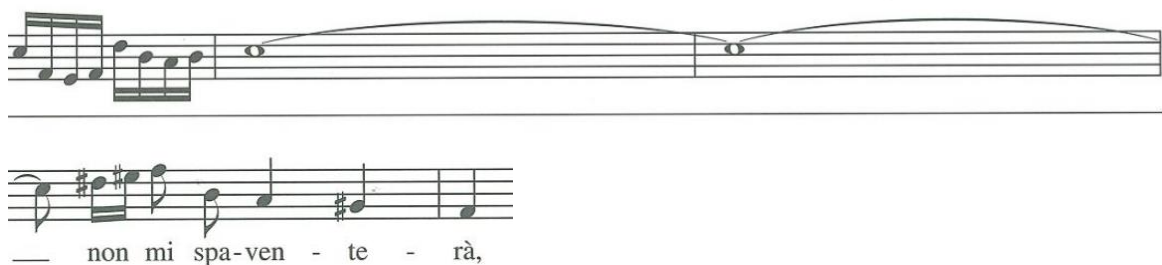
Закінченням цього прикладу є спуск на октаву. Це застосування вже більш ширших звукорядів, які допомагають нам розвинути чистоту інтонування та також розвивають рівність діапазону, вокальне дихання, що сприяє згладжуванню регістрів голосу. При русі в нижній частині діапазону слід зберігати позицію верхнього тону. Також звернути увагу на закінчення звороту, який потребує хорошої опори дихання. Слід розподілити дихання таким чином, щоб закінчити спів на опорі. Важливо відчувати ритмічну пульсацію.

Розглядаючи вправи з зошитів Л. Лео та К. Броскі ми зазначали, скільки уваги приділялося у вправах відпрацюванню техніки *cantar di sbalzo*, описаній в трактаті Манчіні [84]. Ця техніка – частина віртуозних прийомів співу, але не лише рухливого виконання близько сусідніх тонів в гамоподібних або в групетто-подібних зворотах (оспівування тонів). Тут перед співаком ставиться завдання вправно співати стрибкоподібну фактуру. Такі складнощі зустрічаємо і в партитурі Хассе (Марк'Антоніо та Клеопатра), і в більшості вправ А. Скарлатті, ФаріNELІ, самого Хассе та інших композиторів, вихідців з класів неаполітанських консерваторій. І звичайно, підготовку сольних партій в оперних виставах суттєво полегшує та пришвидшує регулярні проспівування вправ з таким типом складнощів. Тоді Арії з опер, подібні до Арії Клеопатри «Morte...» будуть «вспівуватися» досить швидко.

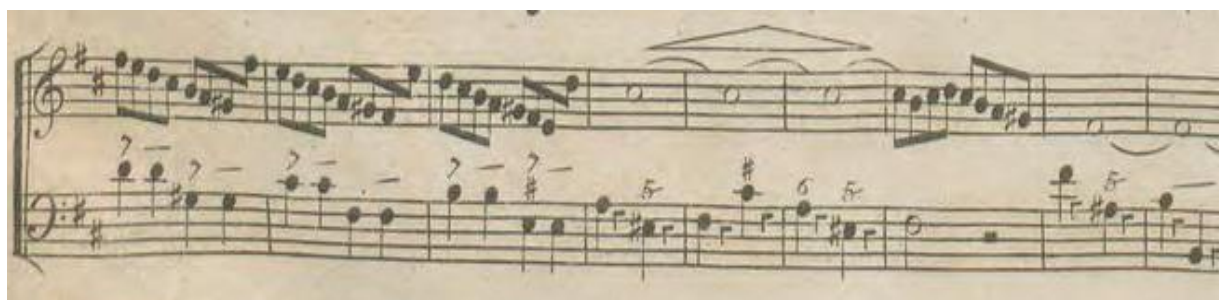


Інший приклад, з особливим завданням знаходимо в Арії Клеопатри «Quel candido armellino». У 76-79 тактах ми бачимо дуже виразний зразок

застосування прийому вокальної техніки «*messa di voce*». *Messa di voce* (італ.) – прийом керування динамічними градаціями на витриманих звуках.



Подібне завдання ми знайшли, аналізуючи *solfeggi* композитора Мадзоні у збірнику «*Solfeges D'Italie*», виданому в Парижі (укладачі П'єр Левек та Жан-Луї Бек) вже в 1779 р. (№92). Як ми бачимо, у вправі специфічний динамічний прийом (76-80 такти) позначений відповідною ремаркою.



Відомо, що Фарінееллі, як і більшість кастратів, мав неабияку витривалість дихання завдяки подовженому корпусу та великому об'єму легенів. Та навичка затримки та керування розподілом дихання набувалася лише під час спеціальних вправ. При виконанні цього фрагмента необхідно слідкувати за високою співочою позицією до закінчення фрази, за співом «на тембрі» (застосуємо тут професійний жаргонізм) і обов'язково контролювати розподіл дихання. Тут необхідно освоїти прийом філірування звуку, також розвивати гнучкість голосу. Перед довгою нотою ми маємо достатньо велику та прикрашену фразу на одному слові (голосній), яке не можна розривати, але у випадку недостатці дихання, ми можемо прихопити його безпосередньо перед останньою групою

шістнадцятих. Ноту До другої октави, на якій ми будемо використовувати технічний прийом *messa di voce* беремо м'якою атакою, але на пружній опорі. Потім переходимо від тихого звуку до гучного, і знов до тихого, зберігаючи позицію. Перед філіруванням робимо позіхання, на ріано звук так би мовити «відводимо назад», шукаємо відчуття, нібито «пар іде з рота». Необхідно утримувати щільне дихання, адже на піано дихання повинно бути більш пружним.

Приклади можна розгортати і далі, але всі вони доводять очевидну прикладну цінність регулярних вправ, якими займались співаки – зокрема учні та випускники неаполітанських консерваторій. Ми спробували пройти їхнім шляхом і пересвідчилися, що попередні заняття вокалом на матеріалі *solfeggi*, за умов виконання поставлених перед співаком високопрофесійних вимог, згодом створювали ґрунт для швидкого і якісного вивчення партій для участі в виставах.

Як ми бачимо, Галантна опера I пол. XVIII ст. висувала перед солістами дуже непрості завдання, – і в плані якості та стилістики виконання вокальних партій, і з точки зору володіння співацькою технікою. Можемо засвідчити, що задля реалізації творчих та технічних досягнень треба тривалий час розвивати і вдосконалювати фізичні параметри співацького апарату за певними алгоритмами, в продуманій послідовності, в сталому режимі. Неаполітанські *solfeggi* I пол. XVIII ст. безумовно були методичним інструментом формування вокальної техніки раннього *bel canto*, який забезпечував бажану поступовість, послідовність, регулярність занять, поетапне засвоєння основних музичних ідіом та засобів їх виконання.

ВИСНОВКИ

В ході дослідження простудіювано основний корпус української та іноземної музикознавчої літератури, присвяченої мистецтву «прекрасного співу» та оперному вокальному мистецтву означеного історичного періоду, а також історичні матеріали та документи, в яких наявні відомості про систему навчання в італійських, зокрема неаполітанських музичних навчальних закладах в I пол. XVIII ст. Осмислення змісту цих джерел спонукав до пошуку освітнього осередку, в якому в результаті систематичних практичних занять могли сформуватися прийоми постановки голосу та вдосконалення техніки співу, що врешті стали визначальними рисами мистецтва *bel canto*.

Нам вдалося не лише систематизувати та узагальнити знання про визначальні риси, притаманні співу раннього *bel canto* (гнучкість голосу, точна інтонація в різноманітних мелодійних зворотах та стрибках, вирівняний діапазон та окультурене формування тембру голосу, пластичні переходи між регістрами, майстерність керування диханням, вправність у застосуванні динамічних градацій, рухливість в виконанні колоратур), але й з'ясувати, що в розвитку мистецтва раннього *bel canto* велику роль відіграли методики навчання, за якими учні неаполітанських консерваторій набували своїх видатних здібностей.

В процесі практичного засвоєння та опанування матеріалу збірок *solfeggi*, за якими навчались учні неаполітанських консерваторій, було розібрано та реконструйовано підходи до формування професійних навичок співаків. Завдання, які ставили перед учнями запропоновані їм вокальні вправи, були свідомими засобами постановки та вдосконалення співацького голосу через послідовну систематичну практику.

Всі комплекси вправ, відомі нам з нотних зошитів (*zibbaldoni*) побудовані з явним розумінням методичних завдань і розроблені з метою поступового надбання співацьких якостей, які пізніше стали відомі як характерні риси стилю *bel canto*. Метод дослідження – практичне опанування та аналітичний розбір прикладів *solfeggi* підводить нас до більш точного розуміння занять, на яких музично обдаровані хлопчики та юнаки впродовж багаторічних системних занять вчилися komponувати вокальну музику та вдосконалювали свій співацький апарат, і врешті набували неабияких естетичних якостей звучання голосів.

В ході практичного опанування вправ, нам поступово стають зрозумілими завдання та цілі, які ставили собі викладачі, створюючи їх. Приклади зі збірок *solfeggi* неаполітанських *maestri* відкривають шлях до розуміння цих завдань. Це по-перше, вироблення необхідної якості звуку, досягнення єдиної манери звукоутворення, вироблення і зміцнення співочого дихання, а також розширення діапазону. По-друге, безумовно випрацьовувалась спеціальна увага до підготовки міцної опори дихання перед взяттям першого звука, на позиційне вирівнювання всіх наступних звуків і висоту позиції повторюваних. Таким чином зауважимо, що в системі навчання неаполітанських консерваторій *solfeggi* слугували «художньою гімнастикою», яка виробляла еластичність голосу та була найкоротшим шляхом до відпрацювання майстерності. По-третє, основою навчання учнів була єдність музичного та вокально-технічного розвитку. Жанр занотованих *solfeggi* є для нас унаочненням методичної системи вокальних вправ, за якими відточували свою майстерність музичної інтонації, мелодичної фрази та їх співацького виконання кілька генерацій співаків і композиторів, уславлених згодом в історії італійської опери.

На нашу думку саме поєднання практики співу зі слуховим сприйняттям гармонійної структури (з її тяжіннями, спрямованими до певних опор, з інтонаційними зв'язками, які обумовлені логікою розвитку

гармонічних послідовностей) заклали основи нової естетики музичної виразності.

Було помічено наявність у вокальних вправах певних музичних ідіом – інтонаційних та фактурних моделей чи фігур або кліше, які з'являлися в різних контекстах в оригінальних композиціях авторів творів Галантної опери. Так ці музичні ідіоми ставали звичними для виконання та спрощували швидко підготовку оперних партій для постановки опер.

У вправах зі збірок *solfeggi*, найбільш близьких по часу створення, музичному стилю та колу творчих взаємодій їх авторів з Й. А. Хассе було виявлено численні музичні ідіоми (фігури), які зустрічаються також і в сольних партіях серенати «Марк'Антоніо та Клеопатра». Нами помічено, що попереднє виконання вправ з вокалізації таких інтонаційних та фактурних моделей в невеликих за тривалістю *solfeggi* значно поліпшує та полегшує їх подальше використання в сценічній практиці, де перед співаком постають надскладні комплексні завдання з втілення образу, виразного та якісного озвучування тексту та майстерного віртуозного вокалу.

Таким чином, перед нами розкрилась цінність історичних навчальних методик опанування вокальної майстерності, не лише доречних, а й бажаних для подальшого використання в сучасній виконавській практиці. Навчання та підготовка вокального апарату до виконання оперних партій в Галантній опері XVIII ст. і сьогодні варто здійснюватися на матеріалі *solfeggi*, записаних для учнів неаполітанських консерваторій.

На останок зазначимо, що саме методичний зміст збірки з десяти *solfeggi* Фарінееллі визначено як вершинну точку довгої лінії традиційних методичних розробок неаполітанських педагогів - співаків, направлених на формування художнього смаку в нормативних параметрах Галантного

стилю, відпрацювання та тренування технічної майстерності, розвиток музичної винахідливості та образного різнобарв'я, виняткової виконавської виразності, тобто всього, що складало сутність концепції віртуоза *bel canto*. Означені аспекти вокального стилю були визначними і для самого Фарініеллі – одного з найяскравіших митців епохи, в творчості якого відбулося справжнє становлення техніки *bel canto*. Такі риси як вирівняність діапазону голосу, особливі якості звуку та тембру (насиченість, об'ємність, енергійність, і водночас м'якість тембру, не перевантаженість та легкість), рухливість і пластичність голосового апарату, володіння різноманітними прийомами дихання, здатність продукувати кантиленийний звук, який ллється без перешкод, майстерне керування різними штрихами та їх комбінаціями, віртуозність в стрибках (*cantar di sbalzo*) орнаментальних подрібненнях основних мелодійних побудов (тірати, трелі, апподжатури, морденти тощо) – були характерними ознаками не лише індивідуальної манери та стилю співу Фарініеллі, а й властивостями неаполітанської вокальної школи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Постановка голосу : навч. посібник. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
3. Барбье П. История кастратов / пер. с франц. Елены Рабинович. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.
4. Барбье П. Празднества в Неаполе. Театр, музыка и кастраты в XVIII веке / пер. с франц. Сергея Райского, Ирины Морозовой. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 416 с.
5. Бойко А. Вокальний стиль belcanto як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Харків:, 2015. Вип. 139. С. 221–225.
6. Ващенко Н. М. Взаємодія італійської і національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. Київ : ТОВ ВД «ЕКМО», 2013. Вип. 3. Ч. 2. С. 248–257.
7. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ, 2001. 272 с.
8. Гарсиа М. Советы по пению : уч. пособие / пер. Н. А. Александровой. Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. 104 с.
9. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
10. Голубєв П. Поради молодим педагогам-вокалістам. Київ : Музична Україна, 1983. 62 с.
11. Драч И. С. Классическое бельканто как вокальный стиль и как компонент музыкального мышления эпохи. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования*. Київ : КГК, 1988. С.87-92.

12. Драч И. С. Художественная выразительность итальянского бельканто как системы музыкального интонирования. *Из истории национальных оперных школ*. Київ : КГК, 1988. С. 64-76.
13. Драч І. С. Феномен класичного бельканто в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. Вип.17, 2006. С. 166–176.
14. Иванова І. П., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
15. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Часть III: Поэтика и стилистика. Москва: Композитор, 2007. 376 с.
16. Ковбасюк А. Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник львівського університету / за ред. І. Безгін, М. Гарбузюк та ін. Сер. : Мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. Випуск 11. С. 117-121.
17. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. Т. 1. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1983. 696 с.
18. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Москва, 1998. Ч.1: Под знаком Аркадии. 440 с.
19. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Москва, Классика-XXI, 2004. Ч. 2: Эпоха Метастазіо. 768 с.; ил., нот.
20. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Музична Україна, 1985. 80 с.
21. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
22. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков: хрестоматія / *под ред. В. П. Шестакова*. Москва : Музыка, 1967. 574 с.
23. Симонова Э. Р. Итальянская школа bel canto XVII – XVIII веков. *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Сб. 65, 2010. Вып. 2. С. 53-88.

24. Сікорська Н. В. Таємниці успіху театру alla moda: історико-політичний підтекст першої музичної драми Йоганна Адольфа Хассе. *Науковий вісник Національна музична академія України імені П Чайковського*, 2020. Вип. 128. С. 161-174.
25. Стахевич А. Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
26. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
27. Твердова Г. Є. Solfeggi в навчальній практиці неаполітанських консерваторій XVIII ст. як чинник становлення стилю bel canto. *Fine Art and Culture Studies* Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Гельветика, 2022. Вип. 1. С. 188–195.
28. Твердова Г. Є. Збірка Solfeggi Карло Броскі (Фарінееллі): художня вершина методичної літератури bel canto. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2023. Вип. 6. С. 9-25.
29. Цебрій І. В. Особливості розвитку італійської опери XVII–XVIII століття. *Вісник Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. 2018. Вип. 22. С. 80–83.
30. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Ч. I. Івано-Франківськ, 2014. 352 с.
31. Allaire G. G. The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System: A Practical Approach. Musicological Studies and Documents. Stuttgart: Hänssler, 1972. 165 p. URL: https://books.google.ro/books/about/The_Theory_of_Hexachords_Solmization_and.html?id=fIXiAAAAMAAJ&redir_esc=y
32. Antolini B. M., Friedrich L., Wolfgang W. Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Florence: Olschki, 1993. 450 p.
33. Apel W. The Notation of Polyphonic Music, 900 – 1600. Cambridge, Massachusetts: Mediaeval Academy of America, 1942. 462 p. + appendix.

34. Apollonio M. L'Opera buffa II Storia del teatro italiano, Sansoni. Torino. 1954. Vol. III. Capitolo VI. P. 226 -252.
35. Baragwanath N. Giovanni Battista de Vecchis and the Theory of Melodic Accent from Zarlino to Zingarelli. *Music & Letters*, vol. 95 (2). 2014. P. 157–82.
36. Baragwanath N. How to solfeggiare the eighteenth-century way: A summary guide in ten lessons. Nottingham, 2017. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-asummary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf>
37. Baragwanath N. The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century. New York, Oxford University Press. 410 p.
38. Barbier P. Farinelli: le castrat des lumières. Paris: Grasset, 1995. 276 p.
39. Bianconi L., Renato B., eds. Musica e cultura a Napoli del XV al XIX secolo. Florence: Olschki, 1983. 384 p.
40. Bloem-Hubatka D. The Old Italian School of Singing: A Theoretical and Practical Guide. Jefferson, NC: McFarland, 2012. 220 p.
41. Blombach A. Phrase and Cadence: A Study of Terminology and Definition. *Journal of Music Theory Pedagogy*. 1987. P. 225– 251.
42. Boris F. Il Farinello: la villa perduta. *Il Carrobbio*, 1998. Bologna. Vol. XXIV. P. 157–172.
43. Brown C. Classical and Romantic Performing Practice, 1750–1900. Oxford: Oxford University Press, 1999. 662 p.
44. Burney C. Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio / ed. by J. Robinson. London, 1796. URL: [https://imslp.org/wiki/Memoirs_of_the_Life_and_Writings_of_the_Abate_Metastasio_\(Burney%2C_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Memoirs_of_the_Life_and_Writings_of_the_Abate_Metastasio_(Burney%2C_Charles))
45. Burney C. Music, Men, and Manners in France and Italy 1770. London: Folio Society, 1969. 245 p.
46. Burney C. The Present State of Music in France and Italy / ed. by T. Becket, J. Ronson, & G. Robinson. 2nd ed. London, 1773. URL:

[https://imslp.org/wiki/The_Present_State_of_Music_in_France_and_Italy_\(Burney%2C_Charles\)](https://imslp.org/wiki/The_Present_State_of_Music_in_France_and_Italy_(Burney%2C_Charles))

47. Burney C. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* / ed. by T. Becket. 2d ed. London, 1775. URL: [https://imslp.org/wiki/The_Present_State_of_Music_in_Germany%2C_the_Netherlands%2C_and_United_Provinces_\(Burney%2C_Charles\)](https://imslp.org/wiki/The_Present_State_of_Music_in_Germany%2C_the_Netherlands%2C_and_United_Provinces_(Burney%2C_Charles))

48. Caccini G. *Le nuove musiche*. Florence: Giulio Marescotti, 1602. URL: [https://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_\(Caccini,_Giulio\)](https://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_(Caccini,_Giulio))

49. Cafiero R. Il Collegio di musica di Napoli nel 1812: Un bilancio. *Analecta Musicologica*, 1998. Vol. 30 (2). P. 631–659.

50. Cafiero R. La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: Note sulla fortuna delle ‘Regole’ di Carlo Cotumacci. *Gli affetti convenienti all’idee*. Edited By Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, and Angela Romagnoli. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993. P. 549–579.

51. Cafiero R. La formazione del musicista nel XVIII secolo: Il ‘modello’ dei Conservatori napolitani. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 2009. Vol. 15 (1). P. 5–25.

52. Cafiero R. Metodi, progetti e riforme dell’insegnamento della ‘scienza armonica’ nel real collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell’Ottocento. *Studi musicali*. 1999. V. 28. P. 425–481.

53. Cafiero R. Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell’Ottocento: Cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi. *In Atti del convegno Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell’aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII, Reggio Calabria, 12–14 ottobre 1999, a cura di Gaetano Pitarresi*. Reggio Calabria: Laruffa, 2001. P. 171–198.

54. Cappelletto S. *La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore*. Torino: EDT, 1995. URL: https://books.google.ro/books?id=YhTNg7o1uFoC&pg=PA225&hl=fr&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

55. Celletti R. A History of Bel Canto. Oxford: Oxford University Press, 1991. 224 p.
56. Christensen T. The Improvisatory Moment. *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti* / ed. by Massimiliano Guido. London: Routledge, 2017. 252 p.
57. Clapton N. Carlo Broschi Farinelli: Aspects of his Technique and Performance. *Journal for Eighteenth-Century Studies*. 2005. V. 28. P. 323-338.
58. Colas D. Melody and Ornamentation / trans. by Cormac Newark. *The Cambridge Companion to Rossini* / ed. by Emanuele Senici. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 104–123.
59. Corri D. The Singers Preceptor, or Corri's Treatise on Vocal Music. London, 1810. URL: [https://imslp.org/wiki/The_Singer's_Preceptor_\(Corri%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/The_Singer's_Preceptor_(Corri%2C_Domenico))
60. Curtice S. Music pedagogy in eighteenth-century Naples: Theory, sources and reception Università di Milano and Hochschule der Künste Bern, 25–27 January 2017. *Eighteenth-Century Music*, 2017. V. 14 (2). P. 345-348.
61. Del Prete R. Musical Education and the Job Market: The Employment of Children and Young People in the Neapolitan Music Industry with Particular Reference to the Period 1650–1806. *Entertaining Children: The Participation of Youth in the Entertainment Industry* / ed. by Gillian A. and Victor E. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 251 p.
62. DelDonna A.R. Opera in Naples: The Cambridge Companion To Eighteenth-Century Opera. 2009. P. 214-232.
63. Delia C. A., Pier F.T., Giovanni B. Canto e bel canto. Torino : Paravia, 1933. 274 p.
64. Dent E.J. Leonardo Leo. *Proceedings of the Musical Association*, 1905–1906. V. 32. P. 59–71.
65. Di Giacomo S. Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto. Palermo: Sandron, 1928. 341 p.

66. Duey P.A. *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of Its Teaching Concepts*. New York: Oxford University Press, 1951. Reprint, New York: Read Books, 2007. 236 p.
67. Durante F. *Regole di partimenti numerati e diminuiti del maestro Francesco Durante*. 1730. URL: [https://imslp.org/wiki/Partimenti_numerati_e_diminuiti_e_Fughe_Del_M.o_Francesco_Durante_\(Durante,_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Partimenti_numerati_e_diminuiti_e_Fughe_Del_M.o_Francesco_Durante_(Durante,_Francesco))
68. Fabris D. *Music in Seventeenth- Century Naples: Francesco Provenzale, 1624 – 1704*. Aldershot, UK: Ashgate. 2007. 310 p.
69. Fétis François-Joseph. *The history of Music, or How to Understand and Enjoy its Performance*. London: G. Routledge, 1846. 300 p.
70. Fétis François-Joseph. *Curiosités historiques de la Musique, complément nécessaire de la musique mise a la portée de tout le monde*. Paris: Janet et Cotelle, 1830. 454 p. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9801331n>
71. Florimo F. *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*. 4 vols. Naples: Morano. 1881– 83. 484 p. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=ZixGAQAAMAAJ&pg=GBS.PP1&hl=ru>
72. Gianturco C. *Naples: A City of Entertainment. In The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740 / ed. by George J. Buelow*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993. P. 94-128.
73. Gjerdingen, R. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 514 p.
74. Gjerdingen R.O. *Child Composers in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*. Oxford University Press, 2020. 368 p.
75. Gjerdingen R.O. *The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatoires. Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 2009. V. 15 (1). P. 26– 49.
76. Haböck F. *Die Gesangskunst der Kastraten: Erster Notenband. A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli. B. Farinellis berühmte Arien, eine Stimmbiographie in Beispielen*. Wien, 1923. 225 p.

77. Haböck F. Die Kastraten und ihre Gesangkunst. Stuttgart, 1927. 510 p.
78. Hertz D. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720– 1780. New York: Norton, 2003. 1062 p.
79. Jander O. Solfeggio. *New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. 23 vol. P. 639.
80. Kimbell D. Italian Opera. Cambridge University Press. Sidney, 1995. 684 p.
81. Lamperti F. The Art of Singing According to Ancient Tradition and Personal Experience / trans. by W. Jekyll. London: G. Ricordi, 1884. 67 p.
82. Lamperti G. B. The Technics of Bel Canto / trans. by Theodore Baker. New York: G. Schirmer, 1905. 36 p.
83. Lee V. Studies of the Eighteenth Century in Italy. 2nd ed. New York: Da Capo press, 1978. 450 p.
84. Mancini G. A. Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Vienna: Ghelen, 1774. 194 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Pensieri_e_riflessioni_pratiche_sopra_il_canto_figurato_\(Mancini%2C_Giovanni_Battista\)](https://imslp.org/wiki/Pensieri_e_riflessioni_pratiche_sopra_il_canto_figurato_(Mancini%2C_Giovanni_Battista))
85. Marcello B. Il teatro alla moda. Milan: Ricordi, 1883. 68 p.
86. Marzilli W. Is the voice really lost? *International Choral Magazine*. URL: https://issuu.com/icbulletin/docs/e-icb_2012-1
87. Pilotti K. The Road to Bel Canto. On my re-training to chiaroscuro. 61 p.
88. Quantz J. J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen. *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts: Mit Einleitungen und Anmerkungen*. Köln: Staufem-Verlag, 1948. P. 104–157.
89. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752 / trans. by Edward R. Reilly. London: Faber & Faber, 2011. URL: [https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim))

90. Ricci V. *Il bel canto: Florilegio di pensieri, consigli, e precetti sul canto*. Milan: Ulrico Hoepli, 1923. 362 p.
91. Robinson M.F. *Naples and Neapolitan Opera*. London: Oxford Univ. Press, 1972. 281 p.
92. Rousseau J.J. *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. 548 p. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b.image>
93. Ruta M. Considerazioni sulla frase musicale nella pedagogia del canto. *La Musica*. 1884. Milano, V. 5 (3). P. 1– 2.
94. Sanguinetti G. Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento. *Studi Musicali*. 2005. Vol. 2 (34). P. 451-502.
95. Sanguinetti G. Partimento and incomplete notations in eighteenth-century keyboard music. *Studies in Historical Improvisation* / ed. by M. Guido. New York: Routledge, 2017. P. 149-171.
96. Sanguinetti G. *The Art of Partimento*. New York: Oxford University Press, 2012. 385 p.
97. Sigismondo G. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transunti Secoli / ed. by Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani, and Raffaele Mellace / trans. by Beatrice Scaldini. Rome: Società Editrice di Musicologia, 2016. 334 p.
98. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. 325 p.
99. Strohm R. The Eighteenth- Century Diaspora of Italian Music and Musicians. Turnhout, Belgium: Brepols, 2001. 356 p.
100. Strohm R. The Neapolitans in Venice. *In Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580–1740* / ed. by I. Fenlon and T. Carter. Oxford: Oxford University Press, 1995, P. 249– 274.
101. Sullo P. I solfeggi di Alessandro Scarlatti e la tradizione didattica napoletana. In *Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma*

barocca / ed. by Luca Della Libera and Paologiovanni Maione. Naples: Turchini Edizioni, 2014. P. 323– 355.

102. Sullo P. I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* . 2009. V. 15. P. 97– 115.

103. Sullo P. Lo studio del solfeggio nella scuola napoletana del Settecento. *Ars Sacra 2012: Cappelle Musicali, Suoni di Fede; Storia, Contesto e Liturgia / ed. by Luciano Rossi*. Rome, UniversItalia, 2013. P. 37– 54.

104. Tour Peter van. Some Reflections About ‘il metodo di Cotumacci. *Pergolesi Studies*, 2019. Vol. 11. P. 371– 382.

105. Tour Peter van. The lost art of Partimento. *Early music*, 2013. P. 340-341.

106. Verdi L. Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»: da Piacenza a San Francisco. 2018. P. 181-198.

107. Vial S.D. *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century : Punctuating the Classical «Period»* (Eastman Studies in Music). Rochester: University of Rochester Press, 2008. 378 p.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ:

1. Твердова Г. Є. *Solfeggi* в навчальній практиці неаполітанських консерваторій XVIII ст. як чинник становлення стилю *bel canto* // Науковий журнал «*Fine Art and Culture Studies*» Вип. 1 / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 188–195.

2. Твердова Г. Є. Збірка *Solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі): художня вершина методичної літератури *bel canto* // *Збірник наукових статей «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти»* Вип. 6 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023. С. 9-25.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ:

Кваліфікаційну наукову працю (обґрунтування творчого мистецького проєкту) обговорено на засіданнях кафедри оперного співу. Матеріали дослідження викладено в доповідях на трьох міжнародних та одній всеукраїнській науково-практичних конференціях:

1. Твердова Г. Є. Неаполітанські *solfeggi* першої третини XVIII сторіччя в сучасній інтерпретації західно-європейських дослідників: до визначення поняття: доповідь. XX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Механізми новацій у музичній творчості XX сторіччя : проблеми інтерпретації» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (30 жовтня – 1 листопада 2020 року, Київ). Київ, 2020.

2. Твердова Г.Є. Система вокальних вправ неаполітанських *maestro di capella* I пол. XVIII ст.: від сольмізації до вокалізації: доповідь. IV Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Сучасні аспекти

теорії та практики оперного співу. Україна-Китай: музичний діалог» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (25 - 26 листопада 2021 року, Київ). Київ, 2021.

3. Твердова Г. Є. Десять *solfeggi* Карло Броскі (Фарінелли): хроніки розквіту бельканто: доповідь. Міжнародні герасимовські читання – 2021 : ЗВУК І ЗНАК. Науково-практична онлайн конференція / НМАУ ім. П. І. Чайковського (16 – 18 квітня 2021 року, Київ). Київ, 2021.

4. Твердова Г. Є. *Solfeggi* Карло Броскі як творча лабораторія зірки оперної сцени XVIII ст.: доповідь. Міжнародна науково – практична конференція «Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки» / НМАУ ім. П. І. Чайковського (21 – 23 лютого 2022 року, Київ). Київ, 2022.

АПРОБАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ

5. Проєкт Каунаського державного музичного театру та Естонського концертного закладу «PromFest»: постановка опери Дж. Россіні «Турок в Італії», виконання партії Фіорілли. Симфонічний оркестр Каунаського державного музичного театру, диригент Е. Пекх (Естонія, м. Пярну 15.09.21).

6. Творчий-мистецький проєкт «Роль неаполітанських *solfeggi* у формуванні техніки *bel canto* в Галантній опері I пол. XVIII ст. (на прикладі «Марк`Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хассе). Концертне виконання опери-серенати Й. А. Хассе «Марк`Антоніо та Клеопатра»: солісти Ольга Табуліна, Ганна Твердова. Національний камерний ансамбль «Київські солісти», диригент та *basso continuo* на клавесині Н. Сікорська (Київ, Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної Філармонії України, 17.02.22). – Концерт-іспит на здобуття ступеня «доктор мистецтва».

7. Концерт – майстер-клас професора НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Дяченка. Програма : Г. Ф. Гендель, арія «Rejoice» з ораторії Мессія;

Г. Ф. Гендель, арія Клеопатри «Piangero» з опери «Юлій Цезар»;
Й. Гайдн, арія Фламінії з опери «Місячне сяйво»; А. Вівальді, дует для
двох сопрано «Laudamus te» «Gloria RV 589». Концертмейстер
Н. Королько. (м. Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний
університет ім. І. Франка, 27.03.23).

8. Постановка комічної опери «Viva la Mamma або Театральні порядки та безлад» Г. Доницетті, виконання партії Примадонни. Київський академічний театр опери и балету для дітей та юнацтва, диригент С. Голубничий (Київ, 09.06.23).

ДОДАТОК Б

Леонардо Лео. Вправа зі збірки «12 Solfeggi для сопрано соло та басу»

No. 2, Grave

(Gj 5003)

7

13

19

25

33

41

49

55

ДОДАТОК В

Збірка вправ К. Броскі (Фарінеллі), за виданням Л. Верді

Trascrizione
e revisione
di Luigi Verdi

Adagio **I**

6

9

12

16

20

Allegro

24

31

38

46

53



60



66



II

1 Adagio



5



9



14



21 Allegro



25



29



33



13



16



19 **Allegro**



27



33



39



47



53



59



67



75



84

88

1 **Adagio** IV

4

7

10

12

15

17

Allegro

23

26  Musical notation for measures 26-27, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

28  Musical notation for measures 28-29, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. Measure 29 contains a whole rest.

32  Musical notation for measures 32-33, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

35  Musical notation for measures 35-36, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

37  Musical notation for measures 37-38, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes.

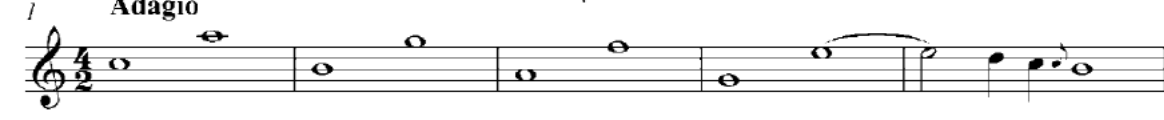
42  Musical notation for measures 42-43, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. Measure 43 ends with a fermata over a whole note.

46  Musical notation for measures 46-47, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

48  Musical notation for measures 48-49, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. Measure 48 includes a grace note.

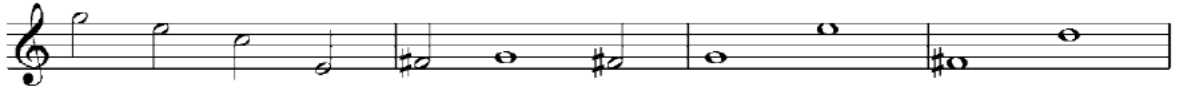
50  Musical notation for measures 50-51, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

52  Musical notation for measures 52-53, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. Measure 53 ends with a fermata over a whole note.

1 **Adagio**  Musical notation for measures 1-5, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes. A dynamic marking 'V' is present above measure 5.

6  Musical notation for measures 6-10, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes.

11



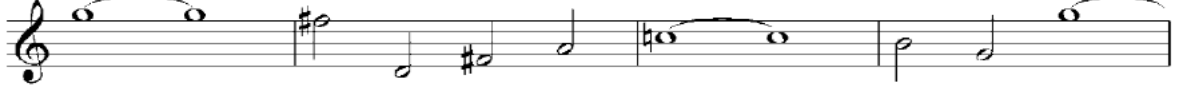
15



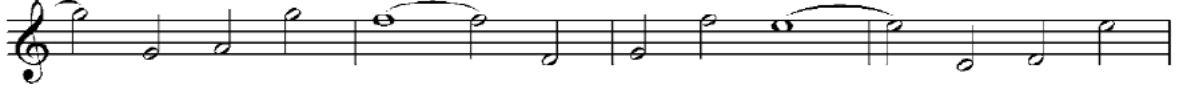
19



23



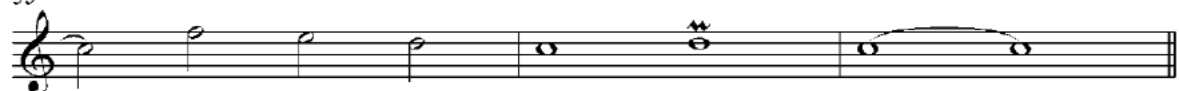
27



31



35



Allegro

38



41



43



46



48

51

54

57

60

63

66

68

70

1 Adagio VI

4

Musical notation for measures 7-9. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth notes with accents.

Musical notation for measures 10-12. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with accents and triplets.

Musical notation for measures 13-15. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with triplets.

Musical notation for measures 16-17. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with accents.

Musical notation for measures 18-20. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 18 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with triplets and accents.

Musical notation for measures 21-29. Treble clef, key signature of one sharp, 3/8 time signature. Measure 21 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. The tempo marking "Allegro" is placed above the first measure. The music features eighth notes with accents.

Musical notation for measures 30-38. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with accents.

Musical notation for measures 39-47. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 39 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with accents.

Musical notation for measures 48-56. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 48 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with accents.

Musical notation for measures 57-64. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 57 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with accents.

Musical notation for measures 65-72. Treble clef, key signature of one sharp. Measure 65 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth notes with accents.

73

82

88

96

1 Adagio VII

7

15

22

28 Allegro

36

45

55

66

75

83

1 Adagio VIII

4

8

11

13

15

20 Allegro

24



Musical staff 24-27: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 4/4 time signature. Measures 24-27 show a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 27.

28



Musical staff 28-30: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measures 28-30 feature a more active melodic line with sixteenth and thirty-second notes.

31



Musical staff 31-34: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measures 31-34 include a melodic line with some rests and a key signature change to one flat (F major) in measure 34.

35



Musical staff 35-38: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Measures 35-38 show a melodic line with a trill in measure 36 and a whole note in measure 38.

39



Musical staff 39-41: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Measures 39-41 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes.

42



Musical staff 42-45: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Measures 42-45 show a melodic line with a trill in measure 44 and a whole note in measure 45.

1 Adagio IX



Musical staff 1-10: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The tempo is marked 'Adagio' and the section is labeled 'IX'. Measures 1-10 show a melodic line with eighth notes.

11



Musical staff 11-21: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. Measures 11-21 include a melodic line with a triplet in measure 11 and a fermata in measure 12.

22



Musical staff 22-31: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. Measures 22-31 show a melodic line with eighth notes and a fermata in measure 22.

32



Musical staff 32-41: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. Measures 32-41 include a melodic line with triplets in measures 32, 34, and 36, and a trill in measure 36.

42 Allegro



Musical staff 42-45: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. Measures 42-45 feature a melodic line with multiple triplets.

49

55

63

71

79

87

96

101

107

1 **Adagio** X

5

8

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with triplets and accents.

11

Musical staff 11: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs.

14

Musical staff 14: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with triplets and accents.

17 **Allegro**

Musical staff 17: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs.

24

Musical staff 24: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs.

30

Musical staff 30: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs.

38

Musical staff 38: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs.

47

Musical staff 47: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs.

55

Musical staff 55: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

ДОДАТОК Г

Вправа М. Мадзоні зі збірки «Solfeges D'Italie»

(укладачі П'єр Левек та Жан-Луї Бек)

N.º 92. *Allegro.*

The image shows a handwritten musical score for exercise N.º 92, titled «Allegro». The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The music is a continuous exercise with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5. The first system includes a 'tr' (trill) marking. The second system ends with a double bar line and repeat dots.

ДОДАТОК Д

Й. А. Хассе. Арія Клеопатри з серенати «Марк'Антоніо та Клеопатра»

Handwritten musical score for the first system of the aria. The score is written on ten staves, including vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro*. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line begins with the lyrics "Viva il tuo sospiro".

Handwritten musical score for the second system of the aria. The score continues on ten staves. The vocal line includes the lyrics "non dolce ch'artiro giun". The piano accompaniment continues with dense sixteenth-note patterns. The tempo remains *Allegro*. The key signature remains one sharp (F#).

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The lyrics include: "del tuo sacro... in questo d' amore d' amore... con dal... ce mar... hro... con dal... ce mar... ti", "In questa al mio core le pioghe a sanar", and "In questa al mio core le pioghe a sanar". The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *rit.*

Continuation of the handwritten musical score on aged paper. The lyrics include: "le pia", "che le pioghe a sanar", and "De quale de via que l' anima adda". The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *rit.*

Handwritten musical score for a vocal and instrumental piece. The score consists of approximately 12 staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Italian. The lower staves represent instrumental accompaniment, likely for a string ensemble or orchestra. The music is written in a historical style, with various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are: *è allor sì dica sì Caro ben mio Caro ben mio te sol voglio amar*. The score concludes with a double bar line and the word *Emb.* (Embouchure) written below the final staff.