

УДК 784.94-784.95

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-26>

Ганна ТВЕРДОВА

аспірант творчої аспірантури, здобувач ступеня доктора мистецтва,
викладач кафедри оперного співу

Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького 1-3/11,
м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0001-5511-7466

Бібліографічний опис статті: Твердова Г. (2022). Solfeggi в навчальній практиці неаполітанських консерваторій XVIII ст. як чинник становлення стилю *bel canto*. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 188–195, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-26>

**SOLFEGGI В НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ НЕАПОЛІТАНСЬКИХ КОНСЕРВАТОРІЙ
XVIII СТ. ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ СТИЛЮ *BEL CANTO***

Мета роботи. Роботу присвячено проблемі становлення вокальної техніки *bel canto* та нової естетики співу, які породили феномен опери XVIII ст. Розглянуто зміст збірок вокальних вправ – *solfeggi* – як основи комплексної практики вдосконалення співацьких голосів під час навчання в класах неаполітанських консерваторій XVIII ст.

Методологія. Використано комплексний підхід до вивчення матеріалу. Оглянуто історико-теоретичні дослідження Галантного стилю, оперного мистецтва XVIII ст., академічної діяльності музичних класів неаполітанських консерваторій, викладання сольфеджіо, партіменто та контрапункту в цих впливових навчальних закладах епохи. Метод виконавського аналізу застосовано для дослідження вокальних вправ – *solfeggi*.

Наукова новизна. Зазначено, що час, місце та умови виникнення методики оволодіння технікою «прекрасного голосу» досі залишаються невизначеними в спеціальній літературі. Досліджено систему музичної освіти в класах неаполітанських консерваторій у XVIII ст. Визначено, що освіта хлопчиків базувалась на системному викладанні дисциплін сольфеджіо, партіменто, контрапункту та інструментального виконавства. Проаналізовано певні механізми виховання голосового апарату, закладені в систему барокових вокальних вправ. Розглянуто збережені в архівах учбові матеріали, задокументовані в учнівських нотних зошитах – *zibaldoni*. Вивчено роль кастратів в становленні нової естетики співу, розвитку віртуозних та пластичних можливостей співаків, посиленні атмосфери професійної конкуренції.

Висновки. Розкрито, що всі відомі комплекси вправ побудовані з фаховим розумінням методичних завдань і розроблені з метою поступового надбання співацьких якостей, які пізніше стали відомі як характерні риси стилю *bel canto*.

На основі практичного опанування музичних творів неаполітанських викладачів-співаків і композиторів – *solfeggi*, встановлено, що тренування виконання *canto figurato* було направлено безпосередньо на досконалу організацію співацького апарату, розвиток слуху, навичок точного інтонування, вправного дихання, майстерності вокального орнаментування простих інтонацій та імпровізації. Обґрунтовано, що всі процеси «напруги» та «послаблення» інтонаційних та гармонічних тяжінь, впливають на відпрацювання змін в динамічних та тембральних відтінках звучання голосу.

Ключові слова: сольний спів, *canto figurato*, *bel canto*, *solfeggi*, *zibaldoni*, неаполітанські консерваторії, типові мелодійні звороти, Галантний стиль.

Ganna TVERDOVA

creative postgraduate student of Opera Singing Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, a teacher at the Opera Singing Department, a candidate for the degree of Doctor of Arts

ORCID: 0000-0001-5511-7466

To cite this article: Tverdova, G. *Solfeggi v navchalnii praktytsi neapolitanskykh konservatorii XVIII st. yak chynnyk stanovlennia styliu bel canto* [*Solfeggi in the educational practice of the Neapolitan conservatories of the eighteenth century as a factor in the formation of the style of bel canto*]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 188–195, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-26>

**SOLFEGGI IN THE EDUCATIONAL PRACTICE OF THE NEAPOLITAN
CONSERVATORIES OF THE EIGHTEENTH CENTURY AS A FACTOR IN THE
FORMATION OF THE STYLE OF *BEL CANTO***

The purpose of the work. The work is devoted to the problem of formation of *bel canto* vocal technique and new aesthetics of singing, which gave rise to the phenomenon of opera of the XVIII century. The content of collections of vocal exercises – *solfeggi* – are considered as the basis of a comprehensive practice of improving singing voices while studying in the classes of the Neapolitan conservatories of the XVIII century.

Methodology. An integrated approach to the study of the material is used. Historical and theoretical researches of Gallant style, opera art of the XVIII century, academic activity of music classes of Neapolitan conservatories, teaching of solfeggio, partimento and counterpoint in these influential educational institutions of the epoch are considered. The method of performance analysis is used to study vocal exercises – solfeggi.

Scientific originality. It is noted that the time, place and conditions of mastering the technique of "beautiful voice" still remain unclear in the literature. The system of music education in the classes of Neapolitan conservatories in the XVIII century were studied. It is determined that the boys' education was based on the systematic teaching of the disciplines of solfeggio, partimento, counterpoint and instrumental performance. Certain mechanisms of education of the vocal apparatus, embedded in the system of baroque vocal exercises, are analyzed. The educational materials preserved in the archives, documented in the student's notebooks – zibaldoni, are considered. The role of castrates in the formation of new aesthetics of singing, the development of virtuoso and plastic abilities of singers, strengthening the atmosphere of professional competition were studied.

Conclusions. It is revealed that all known sets of exercises are built with a professional understanding of methodological tasks and developed with the aim of gradually acquiring singing qualities, which later became known as characteristic features of the bel canto style.

Based on the practical mastery of musical works of Neapolitan teachers-singers and composers – solfeggi, it was found that the practicing canto figurato was aimed directly at mastering vocal abilities of the singing apparatus, hearing development, skills of precise intonation, skillful breathing, vocal ornamentation` skills and simple intonations. It is substantiated that all the processes of "tension" and "weakening" of intonation and harmonic tendencies affect the development of changes in the dynamic and timbre shades of voice.

Key words: solo singing, canto figurato, bel canto, solfeggi, zibaldoni, Napoli conservatory, typical melodic schemata, Galant style.

Актуальність проблеми. Вокальна практика мистецтва bel canto досі визнається однією з самих складних та важкодоступних виконавських технік, яка дала назву і тому оперному стилю, в якому вона повноцінно втілюється. В основних музично-історичних аспектах цей стиль можна вважати достатньо вивченим. Чимало спеціальної літератури присвячено аналізу оперного репертуару XVIII – першої половини XIX ст. Естетичні засади співацького мистецтва bel canto також усвідомлюються в багатьох фахових працях. Натомість, час, місце та умови виникнення методики оволодіння технікою «прекрасного голосу» залишаються нез'ясованими.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Лише останнім часом музикознавці почали вивчати зміст зошитів з вправами учнів неаполітанських консерваторій (zibaldoni), за якими в епоху Бароко опрацьовувались основні предмети, а саме *сольфеджіо*, *партіменто* та *контрапункт*. Таким чином музична наукова думка тільки зараз починає усвідомлювати витоки 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. Можливо саме тому досі ми не

знаходимо праць, в яких би процес народження та становлення вокальної техніки bel canto було проаналізовано з позицій досвіду практика, в комплексному дослідженні методики навчання співаків-композиторів в найстаріших італійських музичних навчальних закладах – неаполітанських консерваторіях.

Найбільше історичних матеріалів стосовно освіти хлопчиків в неаполітанських консерваторіях містять дослідження П. Луцкера й І. Сусідко та Р. Гьєрдінгена. П. Барб'є змальовує історію становлення мистецтва bel canto крізь призму особливої культури співу кастратів. З його праці ми дізнаємось, що у відповідності до смаків і звичаїв того часу саме кастрати співали в папській капелі, куди не допускалися жінки, а в XVII ст. оперні партії також почали писати з розрахунку на голоси кастратів. Участь виконавців незвичного типу стала традиційною в італійських операх. В ролях героїв, полководців, юних коханців, як правило, виступали кастрати. Хоча офіційно здійснювати відповідну операцію заборонялося, в неаполітанських консерваторіях обходили заборону і найкращим співакам робили її ще в ранній юності, в результаті чого вони зберігали високий і гнучкий жіночоподібний голос, розвиваючи в той же час його велику силу (Барб'є, 2006).

Монографії Р. Гьєрдінгена, окрім висвітлення панорами персоналій та подій, якими були наповнені будні і свята в славетних учбових закладах,

глибоко вивчають логіку, за якою компонувались музичні вправи в класах *partimento* і контрапункту. Саме Гьєрдінгену належать дефініції та аналітичне впорядкування схем, за якими створювались музичні форми, і за якими учні тренувались в імпровізації та композиції. Так звані «Початковий гамбіт», «Пріннер», «Романеска», «Комма», «Монте», «Понте», «Фонте», «Каденція» та ін. – ось умовні назви елементів музичних побудов, які тепер відомі всім, хто цікавиться композицією Галантного стилю (Гьєрдінген, 2007).

Дж. Сангвінетті вивчає практику навчання в неаполітанських консерваторіях з точки зору дослідження вправ *partimenti* як джерела майстерності в музичній композиції та імпровізації (2005). Н. Барагванат розглядає італійську теорію музичного акценту, проявлену почасти також у властивостях мелодики *solfeggi*, при чому дослідник приділяє увагу композиційним принципам поєднання поезії та музики, викладеним різними теоретиками Бароко. В статтях, присвячених *solfeggio parlando* як частині навчального плану, науковець ясно і точно описує правила сольмізації, за якими називалися (виспівувалися) складові назви тонів (вокси).

В роботах вітчизняних дослідників стилю «прекрасного співу» А. Бойко й А. Стахевич поширена думка, що формування характерних рис техніки *bel canto* завдячує вимогам оперних постановок, розквіту жанру опери як такої, попри той факт, що жанри музичного театру до того періоду існували вже достатньо довго без очевидних зсувів в естетиці та техніці співу. Російські дослідниці Е. Симонова і З. Мітюкова найближче підходять до усвідомлення історичних шляхів відпрацювання нової системи постановки і вдосконалення техніки співу, роздивляються широкий контекст творчості та педагогічної діяльності композиторів-співаків, які викладали в неаполітанських консерваторіях за часів Бароко, визначають основні риси нового стилю співу, хоча їхні роботи також залишаються в історико-теоретичній площині і не містять важливих, на наш погляд, практичних спостережень.

Безсумнівно, неможливо адекватно з'ясувати та довести без практичного опанування неаполітанських *solfeggi* XVIII ст. ту закладену в систему навчання покрокову побудову технічного підґрунтя нових естетичних та стилістичних норм як їхнього неодмінного наслідку. Мусимо

засвідчити, що саме такої праці досі бракує нашому практичному музикознавству. Досі не вивчені в достатній мірі питання, пов'язані з методиками, за якими займалися учні неаполітанських консерваторій та набували свої унікальні професійні навички.

Мета дослідження. Головною метою цієї роботи є висвітлення певних механізмів вдосконалення різних аспектів мистецтва співу, закладених в систему барокових вокальних вправ, взуваючи на те, що *solfeggi* почали компонувати і виконувати на уроках співу в неаполітанських консерваторіях в часи, що визначені в історичному музикознавстві як період формування стилю *bel canto*.

Виклад основного матеріалу. 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 Л. Лео, Ф. Дуранте, Н. Порпори, Р. Джанетті, П. Пуллі, К. Броскі, Ф. Фалько, А. Скарлатті, Й.-А. Хассе, Каффаро та ін. 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*. Ці системні вправи, призначені для «розспівування» сольмізації та вокалізування на звуках *A*, *E* та *O*, 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.

Зауважимо, що 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, партименто 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: Conservatorio di Santa Maria di Loreto (заснована в 1537 р., лише в ній були окремі класи для дівчат з 1543 р.), Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana (1578), Conservatorio della Pietà dei Turchini (1583) і Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (1589). Саме в них поряд з іншими неаполітанськими притулками (іт. conservatorii) для навчання хлопчиків старше семи років (сиріт та дітей з бідних сімей) релігії, грамоті та якому-небудь ремеслу, в перші десятиліття XVII ст. стали спеціалізовано займатись музичною підготовкою вихованців. В результаті це призвело до трансформації цих притулків в музичні навчальні заклади професійного типу (в них згодом також могли займатися на платній основі діти з благополучних сімей).

Записувати вправи в зошити почали не одразу, тож ми не можемо документально прослідкувати початковий етап формування навчальних програм та зміст їхніх дисциплін. 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 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» (іт. *solfeggio parlato*), яким учні зазвичай займалися до одного року. Важливою навичкою, що закладалася на даному етапі було вміння орієнтуватися в системі гексахордів, адже у першій половині XVIII століття тональне мислення ще не зайняло панівного місця в музичній теорії.

Пізніше учні займалися «проспівуванням» вправ (*solfeggio cantato*) 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 (Барагванат Н. Забуте мистецтво). 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). Широко відома оповідка про Н. Порпора, який прагнув, щоб його учні повторювали одні й ті самі вправи під час багатогодинних щоденних занять протягом кількох років, і ця повторювана робота врешті забезпечувала чудову вокальну техніку.

До необхідних навичок, що розвивалися на заняттях сольфеджіо-вокалу відносилось вміння віртуозного прикрашання мелодії. Це було невід'ємною частиною універсальної підготовки вихованців, розвивало їхні імпрровізаційні 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 імпрровізацію (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*).

Гнучкість співу культивувалася 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 підлітка-кастрата, що підрастає, перешкоджає затвердінню епіфізів (кісткових суглобів); таким чином грудна клітка продовжувала зростати, і це, у поєднанні з суворою підготовкою, яку молоді кастрати проходили приблизно з восьми років, виробляло звук, не схожий на будь-який інший» (Clapton, 2005, р. 325). Вірогідно також, що дивовижні здатності кастратів підштовхнули ентузіазм в заняттях вокальною технікою у решти їх колег та товаришів по навчанню.

Видатними пам'ятками цього періоду становлення нової техніки співу є 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 Capuana*». Як зазначає Гьєрдіген, «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 сформувавати потік голосів у чітко окреслені фрази нового Галантного стилю» (Гьєрдіген, 2020, р. 39).

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 маестро 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 складності 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. 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.

Розглянемо для прикладу вправу соль мажор з цієї збірки, першу з другої пари (*Grave-Allegro*), представлена 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 (ми, фа, фа дієз другої октави); 5) оволодіння прийомами легато та динамічного фразування, тобто елементами кантилени.

В перших дев'яти тактах інтонаційна модель вправи направлена на утримання єдиного укладу (положення) ротової порожнини. Основну увагу треба приділити рівності звучання, економному розподіленню дихання. Співаючи початок цього *solfeggio* відчуття всередині не повинні змінюватися, тобто до кінця 9 т. треба зберігати позицію верхнього тону. Піднебіння не повинно опускатися, а повинно 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 гортанням, тому краще почати співати на голосну «А» – це буде правильно і зручно, якщо з першої ноти опустити гортань, а далі залишити її в тому ж положенні. Також голосна «А» придає звуку повноту та заокругленість звуку.

З 10-го т. 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 т. і далі важливо, проспівуючи кварту ре1-соль2, заздалегідь зробити зівок, поставити перший звук на хорошу опору дихання і спускаючись вниз залишатися в позиції верхньої ноти. І вже саме з 10 т.

є ймовірність небажаного затискання голосового апарату, через появу стрибків. Небезпека в неправильному розподілі дихання, що може автоматично переходити у затиснення щелепи та внутрішніх тканин ротової порожнини. Але навпаки напружувати апарат таким чином не можна, натомість треба залишатися «в позиції».

При низхідному русі (20 т.) необхідно слідкувати за інтонацією, адже за умови втрати (не належного утримання) верхньої позиції виникає велика ймовірність появи фальші. З 28-го т. співаємо початковий матеріал – поступове заповнення квінти, але проведене на квінту нижче. Тут також озвучувати необхідно голосну «А». Якщо на початку цього епізоду *solfeggio* мелодія вистроєна та починається з самої нижньої ноти голосового діапазону та йде до середини типового голосового діапазону, то далі мелодія поступово підіймається та співак зосереджується на відпрацюванні більшої рухливості верхнього регістру голосу.

Друга половина вправи спрямована на освоєння іншого технічного прийому, а саме стрибка на кварту. Піднімаючись на широкий інтервал необхідно приділяти увагу рівності звуку, уникаючи «стрибків» гортані, зберігати 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, що 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 запорука рівномірного співу кожної фрази на гарній опорі.

Окремо необхідно описувати всі процеси «напруги» та «послаблення» інтонаційних та гармонічних тяжінь, під впливом яких голос змінює динамічні відтінки, «живе» в додатковому полі виразної зміни тембру. Дуже важливим є відчуття фрази, яке формується завдяки логіці і гармонічним 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 моди-

фікаціях, 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.

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.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Всі комплекси вправ, відомі нам з нотних зошитів (*zibaldoni*) 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 вчилися komponувати вокальну музику та володіти своїм співацьким апаратом впродовж багаторічних системних занять, і врешті відпрацьовували неабиякі естетичні якості звучання голосів під час виконання певних інтонаційних моделей, мелодійних зворотів, побудов.

В ході практичного опанування вправ, нам поступово стають зрозумілими завдання та цілі, які ставили собі викладачі, створюючи їх. Приклади зі збірок *solfeggi* Леонардо Лео відкривають шлях до розуміння цих завдань. Це по-перше, вироблення необхідної якості звуку, досягнення єдиної манери звукоутворення, вироблення і зміцнення співоного дихання, а також розширення діапазону.

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. Основою навчання учнів була єдність музичного та вокально-технічного розвитку. Поняття *solfeggi* є для нас означенням методичної системи вокальних вправ, за якими відточували свою майстерність музичної інтонації,

мелодичної фрази та їх співацького виконання кілька генерацій неаполітанських співаків і композиторів, ушлякених згодом в історії італійської опери.

Також, на наш погляд, 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. Майбутні дослідження мають повніше висвітлити методіку, що виховала той пластичний і кантіленний стиль співу, який залишився в мистецтві під назвою стиль *bel canto*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбье П. История кастратов. Перевод с французского Елены Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.
2. Бойко А. Вокальний стиль *belcanto* як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. 2015. Сер.: Педагогічні науки. Вип. 139. С. 221-224.
3. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. 1998. М., Государственный институт искусствознания, 440 с.
4. Луцкер П. В., Сусидко И. П., Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазіо. М., Классика-XXI. 2004. 768 с., ил., нот.
5. Митюкова З. Сольфеджио и партименто в итальянской музыкальной педагогике XVIII века. 2018. *Журнал «Музыкальная академия»*. Вып. № 2 (762) С.167-174.
6. Симонова Э. Р. Итальянская школа *bel canto* XVII – XVIII веков. В сб. От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. 2010. *Научные труды Моск. гос. консерватория им П. И. Чайковского*. Сб. 65, вып. 2. С. 53-88.
7. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: исследование. 1997. Киев: Мрія-1 ЛТД. 272 с.
8. Baragwanath, N. How to solfeggiare the eighteenth-century way: A summary guide in ten lessons. 2017, Nottingham. <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-asummary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf>
9. Baragwanath Nicholas. The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century. *New York, Oxford University Press*. 410 p.
10. Clapton N. Carlo Broschi Farinelli: Aspects of his Technique and Performance. *Journal for Eighteenth-Century Studies*. 2005. V. 28. P. 323-338.
11. Gjerdingen Robert. Music in the galant style. 2007. *New York, Oxford University Press*. 514 p.
12. Gjerdingen, Robert. Child composers in the old conservatories. How Orphans Became Elite Musicians. 2020. *Oxford University Press*. 355 p.
13. Sanguinetti G. Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento. *Studi Musicali*. 2005. 2 (34). P. 451-502.

REFERENCES

1. Barbier, P. (2006). Ystoryia kastratov [History of castrati].. Sankt-Peterburg : Yzdatelstvo Yvana Lymbakha [in Russian]. 304
2. Boyko, A. (2015). Vokalnyi styl belcanto yak providnyi metod suchasnoi osvity. [The vocal style of belcanto is a good method of contemporary illumination]. *Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka* – Ser.: Pedahohichni nauky, 139, 221-224 [in Ukrainian].
3. Lutsker, P., & Susidko, I. (1998). Ytaliaskaia opera XVIII veka. Ch. 1: Pod znakom Arkadyu. [Italian opera of the 18th century. Part 1: Under the sign of Arcadia.] Moskva, Gosudarstvennyi ynstitut yskusstvoznaniya [in Russian].
4. Lutsker, P., & Susidko, I. (2004). Ytaliaskaia opera XVIII veka. Ch. 2.: Epokha Metastazyo. [Italian opera of the 18th century. Part 2: The Age of Metastasio] Moskva, Klassyka-XXI [in Russian].

5. Mityukova, Z. (2018). Solfedzhyo y partymeto v ytalianskoi muzykalnoi pedagogyke XVIII veka. [Solfeggio and partimento in Italian musical pedagogy of the 18th century]. *Zhurnal «Muzykalnaia akademyia»*, 2 (762) 167-174 [in Russian].
6. Simonova, E. R. (2010). Ytalianskaia shkola belcanto XVII – XVIII vekov. V sbornike. *Ot barokko k romantyzmu. Muzykalnye epokhy y stily: estetyka, poetyka, yspolnytelskaia ynterpretatsiya*. [Italian belcanto school of the 17th–18th centuries. On Sat. From baroque to romanticism. Musical eras and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation]. *Nauchnye trudy Mosk. gos. konservatoryia ym P. Y. Chaikovskoho* – Sb. 65, vyp. 2. (pp. 53-88) [in Russian].
7. Stakhevich, A. G. (1997). Vokalnoe yskusstvo Zapadnoi Evropy: tvorchestvo, yspolnytelstvo, pedagogyka: yssledovanye. [Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy: research]. Kiev: Mriia-1 LTD. [in Russian].