

Розділ 1.

**РОЗВІДКИ З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА
І ПРАКТИКИ КОМПОЗИЦІЇ**

УДК 784.9(072):78.071.2(450)

DOI 10.34064/khnum1-6601

Твердова Ганна Євгенівна

Національна музична академія ім. П. І. Чайковського (Київ),
аспірантка творчої аспірантури,
викладач кафедри оперного співу, солістка Київської опери
e-mail: annatverdova24@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5511-7466

**Збірка *solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі):
художня вершина методичної літератури *bel canto***

Практичні аспекти періоду становлення вокальної техніки bel canto досі залишаються поза увагою дослідників. Специфічні методики навчання та виконавські практики на початку – в середині XVIII століття забезпечили появу нових вокальних якостей і технічних можливостей, призвели до оформлення нової естетики співу. Розвідку присвячено аналізу збірки вокальних вправ видатного співака-кастрата Фарінееллі з точки зору реконструкції практики постановки та вдосконалення співацького голосу. Вперше розглянуто збірку з 10 Solfeggi Фарінееллі в аспекті їх приналежності до системи музичної освіти в неаполітанських консерваторіях XVIII століття. Під час процедур виконавського аналізу нами реконструйовано практичний зміст вправ Фарінееллі. Методичний зміст збірки визначено як вершинну точку довгої лінії традиційних методичних розробок італійських педагогів-співаків, направлених на формування виконавської

й технічної майстерності, художнього смаку в нормативних параметрах «галантного» стилю.

Ключові слова: *bel canto; solfeggi; вокальні вправи; canto figurato; вокальні орнаментальні фігури; неаполітанські консерваторії; «галантний» стиль.*

Постановка проблеми.

Сучасне музикознавство в царині вокального мистецтва оперує знаннями, сформульованими в багатьох працях, які трактують проблему стилю опери XVIII – початку XIX століття як процес розквіту співу *bel canto*. Вокальна педагогіка звертається до методичних матеріалів, які містять «Школи співу» кінця XVIII – першої половини XIX століття. Натомість, практичні аспекти періоду зародження і становлення вокальної техніки *bel canto* залишаються поза увагою дослідників. Ця робота спрямована на вивчення маловідомих документальних свідчень існування та побутування методики постановки і вдосконалення співацького голосу, на яку спиралися не лише пересічні учні неаполітанських консерваторій, а й видатні співаки, справжні зірки своєї епохи.

В історії мистецтва є чимало постатей, які впродовж століть привертають до себе увагу, викликають захоплення, спонукають до досліджень. Таким, безумовно, є Карло Броскі (1704–1782), італійський співак-кастрат, відомий як Фарінееллі. Попри його загальнопоширену славу як 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 формування вокального апарату, окрему цікавість викликають вокальні вправи Броскі, направлені на відновлення та поліпшення професійних якостей співака.

Останні дослідження і публікації. Про схильність Карло Броскі до композиції, його твори та орнаментальні аранжування власного репертуару ще у 1920 роках повідомляв австрійський дослідник іта-

лійського вокалу Франц Хабек, однак цей музикант і вчений жодним словом не згадує про вправи славетного співака (Haböck, 1923; 1927). І це не дивно, з огляду на історію нещодавно віднайденого манускрипту, що зберіг для нас ці твори. Відомі дослідження Патрика Барб'є щодо історії кастратів (Barbier, 1989), життя й творчості Фарініеллі (Barbier, 1994) містять згадки про композиції переважно в пов'язанні з творчістю його старшого брата Рікардо Броскі – випускника неаполітанської консерваторії Санта Марія ді Лорето.

Загальні питання жанру вокальних вправ розглядаються у фахових роботах, зокрема у праці Валентини Антонюк (2007). В публікаціях вітчизняних дослідників стилю «прекрасного співу» Анни Бойко (2015) і Олександра Стахевича (2013) впроваджено думку, що формуванням своїх характерних рис техніка *bel canto* завдячує вимогам оперних постановок, розквіту жанру опери як такої, попри той факт, що жанри музичного театру до того часу існували вже достатньо довго без очевидних зсувів в естетиці та техніці співу. Проблематику методики музичної освіти та способів навчання співу хлопчиків у неаполітанських консерваторіях висвітлюють дослідження Роберта Гьєрдінгена (Gjerdingen, 2007; 2020), Джорджо Сангвінетті (Sanguinetti, 2005), Ніколаса Барагваната (Baragwanath, 2015; 2020), але жодна з праць не є результатом практичної проробки вокальних вправ та не містить висновків щодо результатів навчання співу саме за типовими вправами для кожного етапу навчання.

Вперше в музикознавчій літературі до збірки *solfeggi* Фарініеллі звернувся італійський музикознавець Луїджі Верді (Verdi, 2018); вчений опублікував також тексти цих вокальних вправ у сучасній нотації. Список з ймовірно втраченого рукопису самого Фарініеллі було знайдено в колекції артефактів та манускриптів Вітторіо Франческо де Белліса, яка наразі перебуває в архівах університету Сан-Франциско (США). Ця знахідка привернула увагу музикознавчої спільноти передусім як важливий факт музично-історичної науки та джерелознавства. Натомість нас буде цікавити практичний зміст вправ Фарініеллі, який можна реконструювати під час процедур виконавського аналізу.

Метою дослідження є з'ясування художнього та методичного потенціалу вправ Фарініеллі у процесі практичного засвоєння та ви-

конання матеріалу задля реконструкції визначальних аспектів його вокальної школи в контексті історичного становлення співацького стилю *bel canto*.

Методологія дослідження. Застосовано комплексний підхід до вивчення матеріалу: для визначення достовірності та характеристики джерела використано історико-критичний метод; порівняльно-описовий метод ужито для підкреслення образно-художньої значущості методичних мініатюр Фаріnellі; виконавський аналіз – для дослідження методичного змісту його вокальних вправ – *solfeggi*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

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, чия методика подарувала світові кращих співаків того часу, серед яких, зокрема, були Гаetano Майорано (Каффареллі), Феліче Салімбені, Антоніо Уберті (Порпоріно), Реджина Мін(г)отті (Монтені), Катерина Габріеллі та навіть Йоганн Адольф Гассе. Система, за якою Порпора навчав своїх учнів, була загальною для всіх неаполітанських консерваторій. В ній музична освіта починалася з «розмовного» сольфеджіо (іт. *solfeggio parlato*), роками продовжувалася на уроках «проспіваного» сольфеджіо (іт. *solfeggio cantanto*), де завдання з суто вокальної точки зору ставали дедалі складнішими. В їх основі, як і в «розмовному» сольфеджіо, лежали навички сольмізації, але додавалися вимоги, пов'язані з грамотним вокальним інтонуванням. Відповідно, ця частина курсу безпосередньо сприяла розвитку слуху, чистоти інтонування і формуванню вокальної майстерності. Вправи були спрямовані на практичне засвоєння мелодичних моделей-кліше, що поліпшувало навички читання з листа і вокальну техніку (власне вокалізацію). Особливістю всіх вправ був обов'язковий гармонічний супровід. На початкових етапах супровід виконував викладач, а пізніше учні долучалися до гри та komponування партій – *partimento*, що було окремою обов'язковою дисципліною; згодом додавалися уроки контрапункту, й тільки потім відбувався розподіл учнів по інструментальних класах, відповідно до схильностей та природних обдарувань.

До необхідних навичок, що розвивалися на заняттях сольфеджіо та вокалу, належало вміння віртуозного прикрашання мелодії. Воно було невід'ємною частиною універсальної підготовки вихованців, яка передбачала володіння вмінням імпровізувати. Кінцевий результат роботи над «фігуруванням» мелодії можна уявити завдяки збереженим та опублікованим збіркам вправ, записаних з двома варіантами вокальної партії, один з яких фактично являв собою записану імпровізацію (її відрізняла велика кількість мелізматика та віртуозний ритм). Саме такий вершинний зразок подібної методичної літератури ми вбачаємо у віднайдених вправах Фарінееллі. Насправді перед нами твори, які за своїми художніми якостями можна було б порівняти з шедеврами «галантного»¹, стилю отримай вони всі відсутні елементи запису повної партитури.

Історичний документ, детальний опис якого ми знаходимо у Л. Верді, є недатованим рукописним текстом, який озаглавлений як «Сольфеджіо [саме так – Г. Т.] пана Карло Броскі, названого Фарінееллі». Усі 12 сторінок зошиту написані одним почерком. На останній сторінці зазначений автор останньої 11-ї вправи – пан Антоніо Корні П'яченціно. З цього ми, слідом за Л. Верді, робимо припущення, що власником всієї збірки був саме Джованні Антоніо Корні (1739–1791). Ймовірно також, що й зошит був написаний рукою цього вшанованого випускника коледжу Альбероні в П'яченці (Верді, 2018)².

Манускрипт має вигляд неповної копії з оригіналу, зробленої похапцем, для власних потреб людини, яка захоплювалася музикою, зокрема співом, та не володіла всіма професійними навичками, у тому числі грою *partimento* на клавесині (імпровізованої розгорнутої фактури акомпанементу по запису басового голосу). Саме на такий

¹ Одним з проявів якого дослідники вважають мистецтво *bel canto* (Dahms & Baker, 1925).

² Про контакти Фарінееллі і Корні можна висловлювати певні припущення. Їх знайомство цілком правдоподібно, адже Корні викладав філософію у Пармському університеті у 1776–1778 рр., у той час, коли Фарінееллі завершив свою кар'єру та мешкав у своїй садибі в передмісті Болоньї, в домі, наповненому колекціями музичних інструментів, партитур, живописних полотен.

висновок повертає 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. Отже, для адекватної характеристики художніх якостей збірки вправ слід реконструювати басову лінію.

Дозволимо собі ще одне припущення: видається, що, коли автор нотного списку починав записувати першу вправу, він ще не був упевнений, що матиме можливість записати весь вміст зошиту – на першій сторінці він написав слово «сольфеджіо» 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 20 не виправлених помилок, які переважно стосуються пропущених випадкових знаків альтерації та описок, які легко з'ясовуються на слух. Всі 10 записаних вправ не нумеровані та практично не відокремлені одна від одної, що також вказує на випадковий характер створення рукопису. Загальна тривалість всієї збірки вправ має становити близько 40 хвилин, у середньому чотири хвилини для кожної. Три з них написані в Ля-мажорі, два – у Фа-мажорі, по одній в До, Ре, Соль і Сі-бемоль мажорі. Лише одна вправа написана в мі-мінорі. Безсумнівно, вправи Фарінееллі, як і будь-які *solfeggi*, призначені для вокалізації на голосних «А», «Е» та «О».

Кожна з вправ містить дві частини, контрастні за характером і темпом (Адажіо та Аллегро³). Всі вправи написані для діапазону, типовому для жіночого сопрано, а не для голосу кастрата. Вірогідно, що, як і інші вчителі співу, Фарінееллі komponував *solfeggi* для своїх учнів та учениць, хоча ми і не можемо з упевненістю назвати ім'я учениці, для якої Фарінееллі міг створити такі складні, і, водночас, прекрасні з художньої точки зору вправи.

Зазначимо, що Фарінееллі все життя підтримував стосунки з Пармським двором, з яким був пов'язаний ще з часів драматичної

³ Точніше, «ададжо», від італійського «*adagio*» – «як зручно», тобто *Adagio* – повільно, спокійно, комфортно; італійське *Allegro* – означення темпу і характеру – жваво, рухливо, життєрадісно.

боротьби за владу молодій Єлизаветі Фарнезе. Біографічні документи повідомляють, що 1776 року Фарінееллі був гостем при дворі герцога Пармського Фердінанда, онука Єлизавети Фарнезе і сина Філіпа I Пармського. Дружина Фердінанда, герцогиня Марія Амалія, була прекрасною співачкою. Не виключено, що *solfeggi* з манускрипту Корні Фарінееллі написав для герцогині Пармської.

Підкреслимо: щоб опанувати матеріал цих сольфеджіо, треба бути дуже вправним співаком. У порівнянні з початковими та розвиваючими, і навіть досить складними вправами, які знайомі нам по збіркам *solfeggi* носіїв неаполітанських традицій музичної освіти – Ф. Дуранте, Л. Лео, Н. Порпори, Й. А. Гассе, Ф. Фенароллі та інших композиторів-співаків, вправи Фарінееллі є надзвичайно складними 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 гортані, чистоту інтонації, чарівну манеру винаходу та виконання прикрас (*messa di voce*⁴, 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 Фарінееллі зазначали його вдячні слухачі, зокрема Й. Й. Кванц, який вперше почув знаменитого кастрата в Неаполі в 1725 році (Quantz, 1754: 233–234).

Звісно, фізіологічні особливості голосового апарату кастратів у поєднанні з музичною обдарованістю та чоловічим психічним налаштуванням на подолання труднощів створювали передумови для розвитку перелічених якостей. Вальтер Марціллі у своєму дослідженні співацької культури кастратів зазначає: «голосові зв'язки, коротші й тонші, ніж у чоловіка, надавали кастратам спритності не лише у фразуванні, а й у самому звучанні ... Основний факт полягав у тому, що їхні голосові зв'язки були активні по всій довжині і по всій ширині, залучаючи до вібрації навіть усю слизову оболон-

⁴ Прийом керування динамікою під час утримання одного звуку, – від дуже тихо-го, з поступовим посиленням до умовної часової серединної точки, та поступовим затиханням під кінець його звучання.

ку *conus elasticus*. Завдяки дуже значному тиску повітря, який підтримується особливо великою ємністю легенів (внаслідок інтенсивного вокально-м'язового тренування) та, перш за все (знову ж таки внаслідок тренування), значній еластичності діафрагми, голос ставав повним, довгим, проникливим, привабливим і тривожним ... Надзвичайно довгі фрази, про які ми іноді читаємо, лише частково зумовлені дисбалансом між голосовими зв'язками, такими маленькими, як у дитини, та грудьми, такими ж великими, як у чоловіка (хоча й більш еластичними, оскільки хрящі, що з'єднують ребра та грудину, не скостеніли). Решту було спричинено величезною кількістю вправ і тренувань, які виконував кастрат, щоб підтримувати себе на найвищому з можливих мистецькому рівні, який від нього вимагали» (Marzilli, 2006: 220).

Отже, ми бачимо, що сама по собі фізіологія не гарантувала, та й у 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. Звідси, досвідчені вчителі розуміли, що за наявності бажання та обдарувань вправи на формування необхідних тілесних навичок могли принести результати і в розвитку надзвичайних характеристик будь-якого співака. Сформовані в середовищі музичного виховання хлопчиків і кастратів художні та естетичні норми також екстраполювалися на будь-який вокал, зокрема й на вимоги до жіночого співу.

Найкращий спосіб дослідити методичний потенціал вправ Фарінееллі – це спробувати практикувати їх, вдосконалюватися в їх виконанні, та проаналізувати їх вплив на якості жіночого сопранового вокалу. Розглянемо збірку вокальних вправ Фарінееллі з точки зору реконструкції практики постановки та вдосконалення співацького голосу.

Співакам всіх рівнів підготовки, як початківцям, так і вже досить досвідченим виконавцям, необхідний розігрів голосового апарату. Саме «інструментальний» аспект голосу відповідає за його виразність, яка повинна зберігатись і тоді, коли співак вимовляє слова. Розспіви та вправи готують вокальний апарат і, врешті, дають нам

змогу оцінити темброву природу голосу, як і будь-якого іншого музичного інструменту.

Матеріал вправ Фаріnellі (що характерно й для інших збірок вправ для учнів неаполітанських консерваторій) дозволяє розділити роботу на етапи та обмежити завдання на кожному з них. Музичні побудови легко розділяються на фрагменти, даючи можливість концентрувати увагу на розучуванні окремих фраз. Такий підхід до вивчення вправ допомагає стежити за вокальною стороною виконання і унеможливує засвоєння на початковому етапі неправильної координації в роботі голосового апарату.

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 у збірці Фаріnellі матеріал, на якому можна вирішувати ці завдання.

Всі десять вправ, як зазначалося вище, призначені для вокалізації на звуках «А», «Е», «О» із застосуванням різних видів вокальної техніки, як, наприклад, «легато» (відпрацювання кантилени). Це стосується, передусім, перших частин кожної вправи. Кантилена, іншими словами, плавний зв'язний спів, у поєднанні з гарною рухливістю співацького апарату – чи не найважливіша якість вокальної техніки *bel canto*. Кантиленність, співучість є результатом правильної техніки звуковедення та голосоутворення. Розвиток цієї здібності потребує добре розвинутого співацького дихання. Його цілеспрямоване тренування на затримання видиху сприяє плавності, зв'язаності звуковедення. Досягається кантилена рівною та максимальною за тривалістю вимовою голосних та чіткою дикцією приголосних, з утриманням апарату в одній позиції. Отже, вправи на *legato*, в яких музичні фрази поступово подовжуються, є основою відпрацювання кантилени.

Другі частини кожної вправи – «Аллегро» – є прекрасним матеріалом для відпрацювання віртуозної техніки співу. Спів різними штрихами та їх комбінаціями є важливою частиною технічного розвитку, адже готує співака до професійного виконання будь-якого твору.

Техніка співу на *staccato*, тобто прийом, який відокремлює один звук від іншого, артикулює кожний з них окремою атакою, є дуже важ-

ливим для всіх типів голосів. Як ми знаємо завдяки безперервній лінії передачі мистецтва *bel canto*, народження співочого звуку на *staccato* має бути легким. Спів на *staccato* за допомогою масивних поштовхів дихання неприпустимий. Вокальний видих повинен здійснюватися безперервно, спокійно, як під час співу на *legato*. Сила звуку повинна бути невеликою. Співати стакатні пасажі масивним звуком неможливо і не потрібно. Високий регістр, особливо у сопрано, мимоволі забезпечить гарну «летючість» голосу та його акустичну «проекцію» у великій залі на будь-якому нюансі звучності. Покращити виконання подібних фрагментів вправ Фаріnellі допомагає ще один прийом, а саме, фіксування уваги на голосових зв'язках заради контролю їх швидкого та чіткого змикання. Це робить звук більш чітким та близьким до зубів.

Треба зауважити, що кожна вправа розвиває кілька видів вокальної техніки одночасно, зокрема й принаймні один спосіб вокального дихання. Узагальнюючи завдання, які ставлять перед співаком вправи Фаріnellі, можна стверджувати, що вони розвивають всі можливі способи використання дихання.

У першій частині п'ятого *solfeggio* маємо вправу для розвитку так званого «довгого дихання». Це наступний етап після відпрацювання кантиленного дихання, коли співак вміє «взяти дихання глибше». На цій вправі відпрацьовується «заощаджування дихання» з рідкими перервами між вдихами та правильне його розподілення. Водночас зазначимо, що більшість вправ Фаріnellі розвиває коротке дихання, тобто вміння робити короткі маленькі вдихи або декілька частих маленьких вдихів протягом тривалого часу, іншими словами, вчать «перехоплювати» дихання. Цю техніку вживають для виконання фразування, характерного саме для музики «галантного стилю».

Проаналізуємо детальніше третю вправу. *Solfeggio* Фа-мажор, як і решта, складається з двох частин. Характер зосередженої думки, глибокого роздуму, яким сповнена музика першого фрагменту, підкреслено завдяки розміру 12/8. Як відомо, сопрано мають робочий діапазон «до» першої – «до» третьої октави, а перехідні (незручні для поєднання) ноти, які потребують перелаштування апарату для зміни регістру – «мі», «фа», «фа-діез» другої октави. Діапазон,

задіяний в повільній частині вправи – «мі» першої октави – «ля» другої октави. Перша частина починається з тоніки («фа» першої октави) із задіянням середньої частини діапазону. Вихідна інтонація змушує співака застосувати навичку «підняття куполу», відтворити відчуття, характерне для позіхання. Правильно пророблений, цей прийом забезпечить необхідний для співу тонус м'язів та напевне створить необхідну акустичну «проекцію» нашому звуку, викличе потрібний резонанс. Мелодичний малюнок, з якого починається «Адажіо», повторюється у 7–8-му та у 15 тактах.

Ця частина *solfeggio* корисна й для відпрацювання ритмічної точності. У 2, 16 та 17 тактах зустрічаються прості одинарні морденти. Доданням прикрас на звуках у зручній частині діапазону Фарінееллі посилює музичну виразність без зайвих технічних обтяжень.

У 4-му такті взяття звуку «ля-бемоль» другої октави передбачає застосування прийому «позіхання» та навички зупинки дихання на довготривалій ноті з точкою без добирання повітря (те саме в 4–6 тактах на звуках «ре-бемоль», «до», «сі-бемоль» відповідно). Тільки так довгу фразу можна заспівати цілісно та якісно.

У 9-му такті Фарінееллі додає скачок на широкий інтервал («соль» першої – «ля» другої октави), для точного інтонування та якісного озвучування якого необхідно заздалегідь уявити його звучання, а також заспівати перший звук вже в позиції верхньої ноти, тримаючи це відчуття позиції до кінця фрази.

В «Адажіо» декілька разів зустрічається запис низхідної секунди (інтонації зітхання) у вигляді аподжіатури⁵. 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.

В другій, жвавій, частині вправи використовується діапазон «до» першої – «ля» другої октави у фактурі, що вочевидь направлена на вироблення рухливості голосу. Ритмоінтонаційний характер вправи

⁵ Італійське позначення *appoggiatura* – приблизно те ж саме, що німецьке *Vorschlag*.

свідчить про те, що її треба виконувати чітко та енергійно. Ця частина вокалізу корисна для розширення діапазону, для відпрацювання вміння правильно розподілити дихання, вдосконалення його тривалості – адже гама (такти 28, 30, 41, 62–63, 84, 87) вимагають саме таких якостей. Коли гама іде вниз (такти 41, 62, 63), естетичні критерії оцінки звукових якостей голосу спонукатимуть кожного співака уважно слідкувати, щоби тембр голосу не ставав тьмяним, неоформленим, а голосовий апарат 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. Ці фігури, виконані у швидкому темпі, також добре готують трель.

Характерною проблемою для нерозігрітого, нерозспіваного вокального апарату є утрудненість виконання великої кількості гам на одному диханні. Тоді, щоб уникнути деформації звуку наприкінці фрази, краще спочатку обмежитися меншою кількістю фігур на одному диханні і поступово тренувати добір дихання у віртуозних пасажах. Можна засвідчити, що спів цієї частини вправи Фаріnellі допоможе навчитися зменшувати кількість добору дихання.

Висновки.

Під час процедури виконавського аналізу нами реконструйовано практичний зміст вправ Фаріnellі як матеріалу для розвитку та вдосконалення голосових можливостей. Всі вони спрямовані на відпрацювання довгого керованого та короткого «перехопленого» дихання, точної інтонації (особливо у стрибках на широкі інтервали), формування співацьких позицій, необхідних для досконалого звуку тощо. З огляду на високий художній рівень вправ, вочевидь, Фаріnellі прагнув поєднати вирішення технічних завдань з отриманням естетичної насолоди від процесу занять, творчою радості від співу, відомої всім обдарованим вокалістам, та відчуттям задоволення від точності передачі власних творчих ідей. Отже, вправи Фаріnellі, за умови реконструкції партії акомпанементу, можуть сприйматися як повноцінні художні твори та увійти до репертуару вокалістів.

Методичний зміст збірки з десяти *solfeggi* Фарінееллі має бути визначено як вершинну точку довгої лінії традиційних методичних розробок неаполітанських педагогів-співаків, направленої на формування художнього смаку в нормативних параметрах «галантного стилю», відпрацювання й тренування прийомів вокальної техніки, розвиток музичної винахідливості та образного різнобарв'я, виняткової виконавської виразності, тобто всього, що складало сутність концепції віртуоза *bel canto*. Названі аспекти вокальної майстерності були визначними і для самого Фарінееллі – одного з найяскравіших митців епохи, у творчості якого відбулося справжнє становлення техніки *bel canto*. Такі риси, як рівність діапазону голосу, особливі якості звуку (енергійність та легкість подання і, водночас, темброва насиченість, об'ємність та м'якість), рухливість і пластичність голосового апарату, володіння різноманітними прийомами дихання, здатність продукувати кантіленне звучання, яке ллється без перешкод, майстерне керування різними штрихами та їх комбінаціями, віртуозність в орнаментальних подрібненнях основних мелодичних побудов (тірати, трелі, аподжіатури, морденти тощо), були характерними ознаками не лише індивідуальної манери, стилю співу Фарінееллі, а й властивостями неаполітанської вокальної школи.

Перспективи дослідження. Безумовно, подібні процедури практичних розвідок варто провести з найкращими збірками *solfeggi* неаполітанських композиторів кінця XVII – першої половини XVIII століття (Л. Лео, Ф. Дуранте, Н. Порпори та ін.) задля висновків щодо можливості та доцільності залучення їх в якості методичних матеріалів для навчання та вдосконалення майстерності співаків різних вікових груп та різних рівнів володіння голосом.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонюк, В. Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Київ: ЗАТ Віпол.
- Бойко, А. (2015). Вокальний стиль *bel canto* як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*, 139, 221–224.
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Вінниця: Нова книга.

- Baragwanath, N. (2015). How to solfeggiare the eighteenth-century way: A summary guide in ten lessons, <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-asummary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf>
- Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- Barbier, P. (1989). *Histoire des Castrats*. Paris: Grasset.
- Barbier, P. (1994). *Farinelli, le castrat des lumières*. Paris: Grasset.
- Dahms, W., & Baker, T. (1925). The “Gallant” Style of Music. *The Musical Quarterly*, 11 (3), 356–372, <http://www.jstor.org/stable/738626>
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, R. (2020). *Child composers in the old conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Haböck, F. (1923). *Die Gesangkunst der Kastraten: Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli*. Wien: Universal Edition.
- Haböck, F. (1927). *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*. Stuttgart, Berlin & Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Marzilli, W. (2006). A truly lost voice? *Polifonie*, VI, 3, 207–222.
- Quantz, J. J. (1754). Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen. Im Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band 1 (3), S. 197–250. Berlin: Joh. Jacob Schutzens. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP570031-PMLP918671-quantz_autobiography_marpurg_Historisch-kritische_Beyträge_1.3.pdf
- Sanguinetti, G. (2005). Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento. *Studi Musicali*, 34 (2), 451–502.
- Verdi, L. (2018). Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli». Atti della Giornata di studio “Geminiano Giacomelli: dalla Piacenza dei Farnese alla scena internazionale” (Piacenza, 20 maggio 2016), p. 181–198. *Quaderni del Conservatorio Nicolini di Piacenza*. Pisa: ETS. URL: https://www.academia.edu/40743305/Il_manoscritto_del_Solfeggio_di_Carlo_Broschi_detto_Farinelli_da_Piacenza_a_San_Francisco

REFERENCES

- Antoniuk, V. H. (2007). *Vocal pedagogy (solo singing)*. Kyiv: ZAT Vipol [in Ukrainian].
- Baragwanath, N. (2015). How to solfeggiare the eighteenth-century way: A summary guide in ten lessons, <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-asummary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf> [in English].
- Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press [in English].
- Barbier, P. (1989). *Histoire des Castrats*. Paris: Grasset [in French].
- Barbier, P. (1994). *Farinelli, le castrat des lumières*. Paris: Grasset [in French].
- Boiko, A. (2015). Bel canto vocal style as a leading method of modern education. *Scientific Notes [Kirovohrad Volodymyr Vinnichenko State Pedagogical University]*, 139, 221–224 [in Ukrainian].
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press [in English].
- Gjerdingen, R. (2020). *Child composers in the old conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press [in English].
- Haböck, F. (1923). *Die Gesangkunst der Kastraten: Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli [The Castrati's Art of Singing: The Art of Cavaliere Carlo Broschi Farinelli]*. Vienna: Universal Edition [in German].
- Haböck, F. (1927). *Die Kastraten und ihre Gesangkunst [The castrati and their art of singing]*. Stuttgart, Berlin & Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt [in German].
- Marzilli, W. (2006). A truly lost voice? *Polifonie*, VI, 3, 207–222 [in English].
- Quantz, J. J. (1754). Mr. Johann Joachim Quantzen's curriculum vitae, drafted by himself [Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen]. In *Friedrich Wilhelm Marpurg, Historical-Critical Contributions to the Recording of Music*, Vol. 1 (3), pp. 197–250. Berlin: Joh. Jacob Schutzens. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP570031-PMLP918671-quantz_autobiography_marpurg_Historisch-critical_Beyträge_1.3.pdf [in German].
- Sanguinetti, G. (2005). Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento. *Studi Musicali*, 34 (2), 451–502 [in English].

- Stakhevych, O. H. (2013). *From the history of vocal performance styles and vocal pedagogy*. Vinnytsia: New book [in Ukrainian].
- Verdi, L. (2018). The manuscript of «Solfeggio by Carlo Broschi known as Farinelli» [Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»]. Proceedings of the study day “Geminiano Giacomelli: from Piacenza of the Farnese family to the international scene” (Piacenza, 20 May 2016), pp. 181–198. *Notebooks of the Nicolini Conservatory of Piacenza [Quaderni del Conservatorio Nicolini di Piacenza]*. Pisa: ETS. URL: https://www.academia.edu/40743305/Il_manoscritto_del_Solfeggio_di_Carlo_Broschi_detto_Farinelli_da_Piacenza_a_San_Francisco [in Italian].

Hanna Tverdova

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),
postgraduate student, teacher at the Opera Singing Department,
soloist of the Kiev Opera
e-mail: annatverdova24@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5511-7466

Collection of *solfeggi* by Carlo Broschi (Farinelli): the artistic top of *bel canto*' methodical literature

Statement of the problem.

In the history of art, there are many figures that over the centuries arouse admiration and encourage research. Carlo Broschi (1704–1782), the Italian opera castrato singer known as Farinelli, is certainly one of them. Despite his widespread fame as an brilliant artist and social figure, Brosky's own achievements in the field of musical composition, including the arrangement and ornamentation of the works of other celebrated musicians of the era, have not yet received the appropriate scientific understanding. In addition, the practical aspects of the initial period of shaping the bel canto vocal technique are mostly left out of the attention of researchers.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to analyze the artistic and methodical value of the collection of Farinelli's vocal exercises in aspect of reconstructing the practice of

set and improvement of the singing voice. For the first time, Farinelli's collection of 10 solfeggi is considered in terms of its belonging to the system of musical education in the Neapolitan conservatories of the 18th century. A comprehensive approach to the study of the material is applied: the historical-critical method is used to determine the reliability and characteristics of the sources; the comparative-descriptive method is employed to define the artistic significance of Farinelli's methodical miniatures; the performance analysis is aimed at studying the methodical content of his vocal exercises.

The study is related to the works of Ukrainian musicologists on general issues of the genre of vocal exercises (Antoniuk, 2007), the bel canto style (Boiko, 2015; Stakhevych, 2013), as well as on the publications of leading foreign scholars, devoted to the art of castrato singers, the work of Farinelli and problems of singer education in Neapolitan conservatories (Haböck, 1923, 1927; Barbier, 1989, 1994; Gjerdingen, 2007, 2010; Sanguinetti, 2005; Baragwanath, 2015, 2020). For the first time, the Italian musicologist Luigi Verdi (2018) turned to Farinelli's collection of solfeggi; he published the texts of the vocal exercises in modern notation. However, none of the mentioned scientific sources is the result of practical training on the exercises, which interests us in the first place.

Research results.

Each of the exercises contains two parts contrasting in character and tempo (Adagio and Allegro). All exercises are written for the range typical of a female soprano, not for a castrato voice. Probably, like other singing teachers, Farinelli was composing exercises for his students (it is possible that he wrote solfeggi for the Duchess of Parma Maria Amalia).

The best way to explore the methodological potential of Farinelli's exercises is to try practicing them. Farinelli's exercises are extremely difficult for a vocalist. These vocalizations bring up namely the extraordinary qualities of the singer – extreme endurance and full breath control, lightness, mobility, dexterity of the larynx, purity of intonation, a magical way of inventing and performing ornamentation (messa di voce, trills, all kinds of combined embellishments), the ability to easily perform not only coloratura passages, but also leaps to wide intervals.

Given the high artistic level of the exercises, it is obvious that Farinelli sought to combine the solution of technical problems with the aesthetic enjoyment of the process of classes, the creative joy of singing. So, Farinelli's exercises, provided

the accompaniment part is reconstructed, can be perceived as full-fledged works of art and become the part of vocal repertoire.

Conclusion.

The methodical content of Farinelli's collection of 10 solfeggi should be defined as the high point of a long line of traditional methodical developments of Neapolitan vocal teachers, aimed at the formation of artistic taste within the normative parameters of the «gallant style», at the practical mastering and improvement of vocal technique, development of musical ingenuity, imaginative variety and exceptional expressiveness of performance – that is, of everything that made up the essence of the concept of a bel canto' virtuoso.

Keywords: *bel canto; solfeggi; vocal exercises; canto figurato; vocal ornamental figures; Neapolitan conservatories; “gallant” style.*

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2023 року