

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ  
РАДИ  
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»  
КАФЕДРА «МИСТЕЦТВО СПІВУ»

ЛИЧАК ЧЕСЛАВА ІВАНІВНА

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ В МУЗИЧНИХ  
ШКОЛАХ-ІНТЕРНАТАХ В ІТАЛІЇ 17-18СТ.

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»  
Освітньо-професійна програма «СПІВ»

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня  
бакалавр

Науковий керівник: Матюшенко  
Валентина Володимирівна  
Заслужена артистка України

Київ 2023

<b>ВСТУП</b> .....	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ІТАЛІЙСЬКІ ШКОЛИ-ІНТЕРНАТИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ</b> .....	<b>6</b>
1.1. Венеційські Ospedali.....	8
1.2. Консерваторії Неаполя .....	17
1.3. Консерваторії та Ospedali XVII-XVIII століть: організація навчання та побуту.....	23
<b>РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ІТАЛІЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ XVII- XVIII СТОЛІТЬ</b> .....	<b>29</b>
2.1. Мистецтво кастратів як соціальний та культурний феномен XVII-XVIII століть. ....	29
2.2. Трактат П.Ф. Тозі «Погляди давніх та сучасних співаків» та мистецтво <i>bel canto</i> .....	35
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>43</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	<b>47</b>

## ВСТУП

*Актуальність теми дослідження.* Історично поінформоване виконавство сьогодні є одним з домінуючих напрямів на світовій музичній сцені та набуває великої популярності у вітчизняних професійних музичних колах. В постійному репертуарі топових зірок сучасності (Чечилії Бартолі, Філіпа Жарусскі, Патрісії Петібон, Рене Флемінг та багатьох інших) перлини *bel canto*, його еталонні зразки посідають чільне місце. Ці твори ставлять перед виконавцями складні і багатопланові завдання, їх виконання є показником професіоналізму та зрілості музиканта, оскільки воно вимагає не лише володіння технічною майстерністю найвищого рівня, притаманною італійській школі, а й глибокого знання цього культурного пласту, його історичного контексту, стилістичних та виконавських особливостей. Своєї черги, це викликає стійкий інтерес до тогочасної системи навчання музики, яка забезпечувала такі високі результати.

Італійські музичні школи-інтернати XVII-XVIII століть сформували систему вокальної освіти, яка виховувала фахівців неймовірно високого рівня. Вона явилася основою для становлення еталонного співу – *bel canto*, що стало взірцем для вокалістів та вплинуло на всі наступні покоління музикантів і розвиток вокального мистецтва в цілому.

Вся освітня система італійських шкіл-інтернатів XVII-XVIII століть була фактично досконалою, вона мала на меті виховання висококласних конкурентноспроможних музикантів, готових до професійного життя. Безпосередньо школами та в подальшому їх випускниками було виховано плеяду зіркових вокалістів, серед яких: Гаetano Майорано (Каффареллі), Карло Броскі (Фарінееллі), Феліче Салімбені, Реджина Мінготті та багато інших.

Тож для правильного розуміння музики цього періоду, її виконання відповідно стильовим та естетичним засадам того часу, а також для всебічного розвитку вокальних здібностей нам варто ретельно вивчати як безпосередньо виконавську специфіку цієї вокальної школи, так і в цілому розроблену італійцями XVII-XVIII століть систему освіти. Вивчення досвіду старих майстрів стане важливою складовою формування сучасного академічного співака.

Всі означені аспекти і зумовлюють актуальність обраної теми дослідження.

**Об'єктом дослідження** стали італійські школи-інтернати XVII-XVIII століть – венеційські *ospedali* та неаполітанські консерваторії.

**Предметом дослідження** є специфіка музичного, зокрема вокального виховання учнів венеційських *ospedali* та неаполітанських консерваторій.

**Мета роботи** – розглянути історичні передумови та особливості формування вокального мистецтва *bel canto*, що склалося в середовищі італійських шкіл-інтернатів XVII-XVIII століть завдяки ретельно вибудованій системі музичної освіти.

Поставлена мета зумовлює необхідність рішення наступних **завдань**:

1. Вивчити історію італійських шкіл-інтернатів – венеційських *ospedali* та неаполітанських консерваторій, а також специфіку їх функціонування.
2. Розглянути особливості становлення в них музичної освіти в XVII-XVIII століттях.
3. Дослідити феномен співаків-кастратів як найяскравіших представників мистецтва *bel canto*.
4. Проаналізувати трактат П.Ф. Тозі «Погляди давніх та сучасних співаків» (1723 р.).
5. Визначити основні засади мистецтва *bel canto*.

**Методологічною основою** роботи є принцип історизма. Також в роботі використовується культурологічний метод аналізу.

**Літературні джерела**, що стали теоретичною базою даної роботи, можуть бути згруповані за такими напрямками:

1. Праці, в яких досліджуються різні аспекти діяльності італійських шкіл-інтернатів XVII-XVIII століть (П. Барб'є [5, 6, 7], К. Жірон-Панель [32], Ю. Чеқан [26]).

2. Дослідження, присвячені історії музики XVII-XVIII століть та історично поінформованому виконавству (Н. Арнонкур [4, 30], А. Бейшлаг [8], М. Букофцер [31], В. Жаркова [12], М. Лобанова [17, 18, 19], П. Луцкер [20], Н. Сікорська [24], О. Шадріна-Личак [28], С. Шабалтіна [27], В. Шестаков [22, 29]).

3. Роботи з вивчення вокальної виконавської специфіки (В. Антонюк [1, 2, 3], М. Микиша [21], П.А. Орчард [36]).

Також тема дослідження зумовила необхідність ознайомлення з трактатом П.Ф. Тозі «Погляди давніх та сучасних співаків» (1723) [37].

**Практична цінність** даної роботи полягає в можливості використання її матеріалів в курсах історії західноєвропейської музики, виконавського мистецтва, а також в процесі практичної підготовки академічних співаків.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох основних розділів (п'яти підрозділів), висновків та списку використаної літератури (38 позицій). Загальний обсяг роботи – 50 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ІТАЛІЙСЬКІ ШКОЛИ-ІНТЕРНАТИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Початок історії консерваторій сягає далекого XII століття, коли у 1182 році на Апеннінському півострові, в Венеції було відкрито госпіталь святого Лазаря Жебраків (*Ospedale San Lazzaro dei Mendicanti*, або просто Мендіканті), який приймав хворих на проказу та інші невиліковні хвороби, жебраків, старих. Наступним кроком стало започаткування там же у 1346 році (за іншими джерелами – у 1336 р.) притулку святої Марії Скорботної (*Ospedale Santa Maria della Pietá*, Пьета) для допомоги сиротам та покинутим дітям.

XVI століття, епоха великих географічних відкриттів, дала новий імпульс розвитку притулків, оскільки саме в цей час внаслідок численних соціальних та природних катаклізмів (війн, конфліктів, епідемій, землетрусів тощо) проблема наявності величезної кількості «неповносправних» членів суспільства (інвалідів, сиріт, немічних), яка завжди стояла перед ним, суттєво загострилася. Також важливу роль зіграв той факт, що Апеннінський півострів був крупним перехрестям морських шляхів, а так званий Колумбів обмін<sup>1</sup> мав не тільки позитивний, але й негативний бік, адже одночасно з кругообігом товарів, знань, рослин і тварин, дослідники поширювали між континентами нові хвороби. Тому в цей час різко зростає кількість притулків, сиротинців, які в Неаполі отримують назву *Conservatorio* (від *conservare* /лат./ – зберігати), а у Венеції *Ospedale* (іт. – госпіталь). Фінансове утримання та управління ними взяли на себе монастирські ордени та міська аристократія.

---

<sup>1</sup> Колумбів обмін (Великий обмін) — масштабне переміщення тварин, рослин, людських популяцій (у тому числі рабів), інфекційних захворювань, культурних надбань та ідей, масовий обмін якими відбувався між західною та східною півкулями після подорожі до Америки Христофора Колумба в 1492 році. Був дуже інтенсивним в добу великих географічних відкриттів. Термін вперше був вжитий у 1972 році американським істориком Альфредом Кробсі (Техаський Університет) [10].

Найбільша увага в них приділялася саме дітям як майбутнім членам суспільства, але яких вже сьогодні треба було рятувати від голоду, хвороб, проституції та інших численних небезпек життя на вулиці. Вихованці притулків не тільки забезпечувалися їжею та дахом над головою, але й мали можливість отримати навички ремісничої, господарської, ручної праці, що робило можливою їх подальшу успішну соціалізацію. Також їм надавалася загальна освіта: вони вивчали граматику, риторику, латину, літературу, географію, природничі науки, богослов'я і катехізис. Про музичну освіту на цьому етапі становлення консерваторій не йшлося.

Натомість сталося так, що з плином часу всі вони перетворилися на заклади, які спеціалізувалися на наданні професійної системної музичної освіти та грали провідну роль в формуванні фахівців в царині музики (виконавців, композиторів, теоретиків, педагогів) найвищого рівня, які в подальшому були надзвичайно затребувані та робили блискучі кар'єри в різних європейських країнах при монарших дворах протягом XVII-XIX століть.

Провідними центрами музичної освіти стали два італійських міста: Неаполь та Венеція. Слід наголосити, що притулки надавали захист дітям незалежно від статі, натомість отримати саме музичну безкоштовну підготовку в чотирьох неаполітанських консерваторіях могли винятково хлопчики, і зокрема кастрати, а чотири венеційські Ospedali приймали на навчання винятково дівчат. Низка наявних відмінностей, що існувала між консерваторіями та Ospedali, іноді навіть дуже суттєвих, не нівелювала їх функціональної спорідненості і ролі в історії сучасної музичної культури: вони явилися першими професійними музичними освітніми закладами.

## **1. 1. Венеційські Ospedali**

У столиці Венеційської республіки<sup>2</sup> Венеції в період між XII та XVI століттями відкрилося чотири притулки-госпіталі:

- 1182 р. – госпіталь святого Лазаря Жебраків (*Ospedale San Lazzaro dei Mendicanti*, Мендіканті), лепрозорій, призначений для хворих на проказу;
- 1336 або 1346 р. – госпіталь святої Марії Скорботної (*Ospedale Santa Maria della Pietá*, П'ета), призначений для сиріт;
- 1520-1522 рр. – госпіталь Невиліковних (*Ospedale degli Incurabili*, Інкурабілі), призначений для сифілітиків;
- 1527-1528 рр. – госпіталь святих Івана і Павла (*Ospedale Santi Giovanni e Paolo dei Derelitti /San Zanipolo* на венеційському діалекті/, пізніше відомий як *Ospedaletto*), початково призначений для допомоги населенню у випадку голоду.

Як було зазначено вище, саме XVI століття з його інтенсивним рухом, надало новий потужний поштовх розвитку притулків Апеннінського півострову: відбулася трансформація вже функціонуючих від середньовіччя венеційських Мендіканті та П'ета, були започатковані численні нові заклади. Перемога Контрреформації, а також перехід на рубежі XVI-XVII століть до барокового художнього стилю в мистецтві та подальший його розвиток призвів до впровадження музичної освіти та поступового виведення її на лідируючі позиції у всьому освітньому циклі притулків. Ці процеси відбувалися приблизно однаково в Неаполі та у Венеції.

Так, П'ета, фінансована Венеціанською республікою, була заснована для порятунку покинутих новонароджених, яких можна було залишити, поклавши у спеціально облаштоване місце в оточуючій стіні (саме таким

---

<sup>2</sup> Венеційська республіка — італійська морська держава із столицею в місті Венеція, яка існувала у 751—1797 роках. Також мала назву *Serenissima Repubblica di Venezia* – Найясніша Венеційська республіка, або навіть просто *Serenissima*. Розташовувалася в північно-східній частині території сучасної Італії, мала колонії на території держав в Адріатиці, басейнах Егейського, Мармурового і Чорного морів. Була класичним прикладом аристократичної республіки з різноманітною і запутаною структурою влади. На чолі республіки стояв дож, який обирався за складною процедурою і правив пожиттєво. Інститут дожів проіснував рівно 1100 років (697—1797 рр.) [10].

чином влаштовані сучасні «вікна життя»), далі про них вже піклувалися черниці. Приймали також сиріт, позашлюбних дітей, дітей із малозабезпечених сімей. Вихованки могли залишатися там скільки завгодно, зокрема давати обітницю, займатися господарськими справами притулку, але деякі з них отримували ґрунтовну музичну освіту як співачки та виконавиці на різноманітних музичних інструментах.

Молодих дівчат на венеційському діалекті називали *putte*. Склалася певна ієрархія відповідно до їхнього музичного таланту та професійного досвіду: прості вихованки називалися *figlie di coro* (хористки); талановитіші і досвідченіші солістки ставали *privilegiate di coro*, які отримували запрошення виступати поза стінами закладу (наприклад, в аристократичних салонах тощо). Трохи вище стояли *sotto maestre* (асистенти викладача), які у віці ближче до тридцяти років завдяки системі спадкоємності музичної освіти могли стати повноцінними викладачами (*maestre*). Насамкінець, вершиною музичною ієрархії в *ospedale* були *maestre di coro* (хормейстери), які не просто керували цими закладами, але й зробили їх епіцентрами музичного життя Венеції кінця XVII – XVIII століть. Також кожна школа мала органіста, викладача інструментів (*maestro di instrumenti*) та інших викладачів-спеціалістів.

Не слід забувати, що саме в цей період (протягом XVII-XVIII століть) як і Неаполь, Венеція була позначена справжнім театральним бумом – починаючи від моменту відкриття у 1637 році оперою Ф. Манеллі на лібретто Б. Феррарі «Андромеда» першого публічного оперного театру Сан-Кассіано<sup>3</sup>. Кількість венеційських оперних театрів швидко зростала, і

---

<sup>3</sup> Всі театри того часу були приватними та належали аристократичним родинам. Сан-Кассіано не був винятком і знаходився у власності сімейства венеційських патриціїв Троне. У всіх публічних театрах до 1637 р. ставили винятково театральні п'єси, оперне ж мистецтво залишалося елітарним, доступним лише аристократам та вінценосним особам. Вперше в історії доступ за плату на оперні вистави став відкритим для всіх бажаючих, а не тільки для обраних. Це нововведення явилось революційним та вирішальним для подальшого розвитку музичного мистецтва, зокрема оперного.

Також власниками був започаткований пост імпресаріо, в чій функції входила комунікація з власниками, акторами, публікою, організація всього постановочного процесу, вирішення фінансових питань, продаж місць на спектаклі тощо. Це стало основою для сучасної моделі управління оперним театром [7].

у 1652 році в місті успішно функціонував вже двадцять один (!) театр, не враховуючи різних антреприз, призначених для роботи лише на один або два сезони [32, с. 218]. Театральне мистецтво бурхливо розвивалося на всьому Апеннінському півострові, не були винятком і венеційські театри. Деякі з них обрали і успішно розвинули власну спеціалізацію. Наприклад, Сан-Самуеле в XVII столітті ставив лише театральні п'єси, але протягом XVIII століття перейшов до опери. Сан-Мойзе та Сан-Самуеле поступово сконцентрувалися на комічних операх, в той час як Сан-Кассіано і Сан-Джованні Грізостомо представляли, за деякими винятками, лише опери-seria. Венеція без перебільшення стала однією зі світових оперних столиць.

Президент діжонського парламенту Шарль де Бросс, який відвідав Італію у 1739-1740 роках, в своїх мемуарах зазначає, що Венеція взагалі надзвичайно багата на музичні події: в церквах відбуваються концерти, меса має пишну музичну складову, в театрах ставляться опери (комічні або опери-seria), музиканти супроводжують дожа під час урочистих бенкетів, мають місце численні приватні концерти та музичні салони (так звані «академії»), зрештою, при настанні ночі в місті повсюдно звучать серенади, пропоновані заможними кавалерами своїм дамам тощо [32, с. 198]. Тобто концентрація висококласних фахівців, подій, спеціалізованих закладів та інституцій була напрочуд високою, що, без жодних сумнівів, зумовлювало високу професійну конкуренцію. В таких умовах відбувалося функціонування венеційських ospedali, які достойно витримували цю конкуренцію і чий публічні платні концерти користувалися величезною популярністю серед досвідчених меломанів.

Вже з кінця XVII століття численні історичні документи свідчать про надзвичайний рівень та європейську славу венеційських співачок – вихованок притулків. Авторитетні, заможні й навіть венценосні мандрівники з різних країн (в їх числі Ж.-Ж. Руссо /1770 р./, Ш. де Бросс / 1739-40 pp./, Ч. Берні /1777 р./, П. А. Толстой /1697-99 pp./, Й. В. Гете та

багато інших) спеціально їдуть до Венеції послухати спів хористок, їхні мемуари сповнені щирого захоплення. Автори відзначають бездоганну гру на музичних інструментах, проте особливий акцент роблять саме на вокальному мистецтві вихованок, на їх співі, для характеристики якого не шкодують епітетів, зокрема, Гете пише: «Ніколи не міг навіть уявити подібних голосів» [5, с. 116].

Дослідники часто цитують широко відомі спогади Ш. де Бросса: «Найчарівніша музика тут – в госпіталях. Їх чотири, всі для позашлюбних доньок або сиріт, або для тих, чий батьки не в змозі їх утримувати. Вони отримують освіту на кошти Республіки та навчаються майже винятково музиці. Тож вони *співають, немов янголи* (курсив – Ч.Л.), а грають на скрипках, флейтах, гобоях, віолончелях, фаготах, органах – інакше кажучи, немає такого великого інструменту, який міг би їх налякати. Тримають їх під замком, як черниць. Вони, однак, виступають перед публікою; в кожному концерті беруть участь близько сорока дівчат. Запевняю вас, що немає нічого приємнішого, ніж бачити юну дівчину – миловидну монашку в білому одязі, з букетиком квітів граната за вухом, яка диригує оркестром та відбиває ритм з усією грацією і точністю, яку тільки можна собі уявити. Їхній спів захоплює чіткістю та легкістю, бо французька мода розтягувати та округляти звуки тут поки невідома» [5, с. 114]. Ці рядки, написані у 1739 році, лаконічно і повно характеризують діяльність ospedali.

Концерти вихованок відбувалися переважно безпосередньо в самих закладах, в церквах. Сама подія проходила в особливій атмосфері, зумовленій багатьма чинниками. Так, публіці, на відміну від оперних спектаклів, належало слухати музику мовчки й не аплодувати. Одягнені в білі сукні (а іноді й закутані в темні вуалі) виконавиці завжди були розташовані вище слухачів – на кліросі над головним вітварем, хори були закриті дерев'яними решітками, які, хоча й приховували співачок, все ж таки частково залишили їх видимими для публіки. Нижче, в так само

напівзакритих двох бічних нішах розташовувалися виконавиці-інструменталістки, що акомпанували співу або виконували суто інструментальні композиції. Така атмосфера таємничості в поєднанні з безперечно досконалим виконанням вражала навіть найвимогливіших сучасників, тому найрозповсюдженіше порівняння з *янгольським* співом було абсолютно не випадковим.

Вихованки вели досить закритий та регламентований адміністрацією закладів спосіб життя, ніколи не брали участь в театральних оперних спектаклях (це було заборонено) і навіть не відвідували їх. Тобто, фактично Ospedali з одного боку та театри з іншого представляли собою два умовні полюси музичного життя Венеції тієї епохи; їх представники ніколи не взаємодіяли і, так би мовити, не заходили на «чужу територію».

При цьому сучасники (затяті меломани й компетентні поціновувачі, які не пропускали жодних значущих музичних подій – отже, їхні свідчення варті повної довіри), порівнюючи вокальне мистецтво оперних примадон та вихованок ospedali, нерідко віддавали перевагу останнім. Своєї черги, оперні співачки нерідко приходили на концерти до ospedali, щоб послухати спів дівчат та «вдосконалити свій смак відповідно до цих блискучих зразків» – так стверджує Ж.-Ж. Руссо [5, с. 121].

Найвищий фаховий рівень вихованок не дивує, адже, потрапивши до притулку у віці від шести до десяти років, після десяти-п'ятнадцяти років щоденних кропітких занять зі співу та гри на інструментах дівчата ставали справжніми професіоналами. «Можна тільки припустити, – пише П. Барб'є, – до якого ступеня досконалості доходили в своєму мистецтві ці юні музикантки, відібрані maestro di coro в десятирічному віці, щоб співати або грати на тому чи іншому інструменті, які потім багато років навчалися кожна своєму мистецтву у кращих вчителів, яких могла надати їм Венеція» [5, с. 111]. Така ж сама система підготовки функціонувала і забезпечувала рівень хлопчиків в неаполітанських консерваторіях [6, 7].

В багатьох аспектах (зокрема таких, як історія створення та функціонування закладу, умови життя, організація побуту та навчання вихованців, зрештою, найвищий професійний музичний рівень вчителів та учнів тощо<sup>4</sup>) між неаполітанськими консерваторіями та венеційськими ospedali можна поставити умовний знак рівняння. Натомість поряд з усім цим існувала одна суттєва відмінність, зумовлена гендерною нерівністю, – подальша доля випускників.

Так, для вихованців неаполітанських консерваторій навчання було необхідною передумовою саме для подальшої професійної реалізації відповідно до реалій тогочасного музичного середовища, що включало як діяльність в ім'я Церкви (наприклад, спів в Сікстинській капелі), так і світську кар'єру (роботу в численних театрах, які постійно потребували нових вокалістів). Юні співаки сумлінно й дуже багато навчалися, терпіли побутові незручності (часом суттєві), а у випадку кастратів взагалі йшли на безповоротні жертви, свідомо приймаючи всі негаразди, знаючи, що вони – необхідні, тимчасові і є запорукою подальшої заслуженої винагороди – блискучої в усіх сенсах кар'єри. Звісно, стовідсоткових гарантій в тому вони не мали, натомість дорога в професійне майбуття була для них відкрита.

На відміну ж від них, для дівчат-вихованок венеційських ospedali повернення до світського життя по закінченні закладу було можливим лише за умови абсолютної відмови від музичної діяльності. З позицій сучасності це виглядає парадоксально, навіть безглуздо, оскільки таланти та зусилля вихователів, кошти, вкладені в освіту дівчат, були величезними, а їх виконавський рівень був настільки надзвичайним, що можна лише здогадуватися, яким би був музичний ландшафт епохи, якби вихованки ospedali по закінченню закладу продовжували активну музичну кар'єру.

---

<sup>4</sup> Ці аспекти є спільними як для венеційських ospedali, так і для неаполітанських консерваторій та розглядаються в підрозділі 1.3.

Натомість для них було передбачено лише два подальші шляхи: шлюб або чернецтво (в цьому випадку вони могли продовжувати перебування в *ospedale* в якості викладача та в такий спосіб не полишати музичну діяльність). В обох варіантах випускниці отримували від закладу щедрий посаг, який в кінці XVIII століття доходив до двохсот дукатів<sup>5</sup>. Мирська ж музична діяльність (публічний спів або гра на музичних інструментах) для них була суворо заборонена, гарантом чого виступав їх майбутній чоловік, який зі свого боку підписував під присягою зобов'язання жорстко дотримуватися цієї умови [5].

На жаль, історія не залишила нам імен тих численних вихованок венеційських притулків, які впродовж півтора століття вражали і зачаровували вдячних слухачів своїм співом та грою: в списках притулків (а відповідно й у спогадах сучасників) прізвища дівчат не вказано – ідентифікація відбувалася лише за іменем та спеціалізацією (типом голосу або інструментом). Наприклад, «Чечилія, контральто», «Анна-Марія, сопрано», «Кьяретта, скрипка, чембало», «Антуанетта, *viola d'amore*» тощо. Чи не єдиним винятком стала Магдалена Лаура Ломбардіні (1745-1818), донька бідних, але благородних венеційців, яка провела чотирнадцять років в Мендіканті, у двадцять один отримала диплом та дозвіл на продовження кар'єри скрипальки поза стінами закладу, і в результаті відбулася як блискуча виконавиця і композиторка.

Тим не менше, розглядаючи історію венеційських *ospedali*, на відміну від неаполітанських консерваторій, ми маємо можливість навести лише імена видатних вчителів, композиторів та хормейстерів, завдяки роботі яких постав цей культурний феномен.

---

<sup>5</sup> П. Барбьє пише, що тогочасні двісті дукатів були еквівалентом приблизно двадцяти тисяч сьгоднішніх євро [5, с. 105]. Аналогічна сума – двісті дукатів – представляла собою річну заробітну платню *maestre di sogo* в Пьета [5, с. 134]. Порівняємо це з річною вартістю навчання в неаполітанських консерваторіях, яка коливалася в межах від двадцяти до шістдесяти дукатів, або з вартістю вхідного квитка у венеційські оперні театри у 1678 році, яка складала 1/4 дуката.

Так, в стінах венеційських закладів в різні часи працювали такі видатні майстри, як: Ф. Гаспаріні, Н. Порпора, Дж. Порта, Г. Латілла (П'єта); Б. Галуппі, Н. Йомеллі, Й.А. Хассе, К. Паллавічіно (Інкурабілі); Д. Чімароза, П. Анфоссі (Оспедалетто); Дж. Легренці, Б. Галуппі, Дж. Тартіні (Мендіканті).

Але, безумовно, найвидатнішим майстром, пов'язаним своєю діяльністю з притулками Венеції, є Антоніо Лючіо Вівальді (1678-1741), який, починаючи з 1703 року, протягом майже всього свого життя (з незначними перервами) працював в П'єта – найпрестижнішому та найбільш населеному з притулків. Він не був хормейстером, а займався винятково оркестром, викладанням гри на скрипці та віолі, написанням творів, завдяки чому оркестр П'єта мав особливу славу і схвалення публіки, а адміністрація закладу створила спеціально для Вівальді пост *maestro dei concerti*. Також він обіймав пост головного композитора *ospedale*.

Також величезний успіх мали ораторії та численні мотети Вівальді. Їх яскраві, виразні і віртуозні вокальні партії створювалися з розрахунком на співачок притулку та вповні віддзеркалювали можливості та виконавський рівень його вихованок. Зокрема, за цими творами ми можемо робити висновки щодо величезного голосового діапазону співачок, а також наявності в закладах володарок низьких голосів – контральто, тенора і навіть басу (це підтверджується також реєстрами співачок, що зберігаються в архівах). Сучасні дослідники вважають, що всі чоловічі партії транспонувалися на октаву вгору, а інструменти, що супроводжували виконання, грали їх в реальній звуковисотності [5, с. 131-132]. Ім'я Антоніо Вівальді залишилося в історії музичного мистецтва назавжди пов'язаним з *Ospedale della Pietá*, і це абсолютно справедливо.

Незважаючи на тривалий успіх і популярність, наприкінці 18-го століття *ospedali* стикаються з серйозними фінансовими проблемами та

стають неплатоспроможними. У 1777 році першим збанкрутував Інкурабілі, за ним інші притулки. Адміністрації вдавалися до радикальних заходів, таких як скасування платні запрошеним викладачам та введення жорсткої економії, завдяки чому змогли протриматися ще певний час та зберегти музичні ансамблі.

Хоча списки творів, написаних на цьому останньому етапі, та спогади сучасників є свідченням збереження ролі та місця притулків на музичній сцені в цей період, їхня популярність змінюється залежно від вчителів і композиторів, які з ними співпрацюють. Були також інші причини. Наприклад, П'ета втрачає свою публіку частково через реконструкцію церкви: її новий орган був надто потужним, а занадто вузькі галереї для музикантів не вміщали весь ансамбль. У 1770 році Ч. Берні зауважував: «П'ета була досі найвідомішою завдяки своєму оркестру, а Мендіканті – завдяки голосам. Але час і нещасні випадки можуть спричинити багато змін; вчитель музики може прославити таку школу своїми композиціями або талантом у мистецтві викладання. Щодо голосів, то природа інколи більш щедра до вихованок одного *ospedale*, ніж інших. П'ета має найбільшу кількість студентів, тому тут можна очікувати найкрасивіших голосів і найкращого оркестру; однак великий талант синьйора Галуппі дає сьогодні перевагу Інкурабілі, якщо говорити про музику, пісні та інструменти. Далі йде *Ospedaletto*, так що П'ета, здається, користується репутацією найкращої школи не за те, чим вона є зараз, а за те, чим була колись» [9].

З падінням Венеціанської республіки у 1797 році статус релігійних установ змінився, і всі вони (крім П'ета) перейшли під керування єдиної цивільної адміністрації. Мешканці *ospedali* були розосереджені по інших закладах, що призвело до зникнення ансамблів. Лише П'ета проіснував до 1866 року в тіні своєї минулої слави. Як пише П. Барб'є, «подібно до

Найяснішої, всі чотири ospedali зійшли з історичної сцени без гроша в кишені, проте з високо піднятою головою» [5, с. 147].

## 1. 2. Консерваторії Неаполя

В Неаполі, столиці Неаполітанського королівства<sup>6</sup>, протягом XVI століття було засновано чотири притулки-консерваторії:

- 1537 р. – консерваторія Санта Марія ді Лоретто (Conservatorio di Santa Maria di Loreto);
- 1573 р. – консерваторія П'єта деї Туркіні (Conservatorio della Pietà dei Turchini);
- 1589 р. – консерваторія Повері ді Джезу Крісто (Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo);
- 1598 р. – консерваторія Сант Онофріо (Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana).

Певний час вони функціонували в описаний вище спосіб, тобто без вивчення музики. Але на рубежі XVI-XVII століть Контрреформаційний рух затвердив на Апеннінському півострові владу та міць католицизму, внаслідок чого в організації освіти притулків відбулися вирішальні зміни. Мистецтво – художнє, пластичне, музичне – було покликане прославляти Бога та, відповідно до естетичних норм епохи, вражати. Церковна служба стала особливо пишною, і значну роль в цьому грав її музичний компонент. Саме тому у 1615 році вихованці неаполітанської консерваторії Santa Maria della Pietà почали вивчати музику винятково для того, щоб мати

---

<sup>6</sup> Неаполітанське королівство – держава у Південній Італії у XII—XIX століттях, що займала територію сучасних областей Італії — Кампанії, Калабрії, Базиликати, Молізе, Аbruццо. В XVI-XVII століттях знаходилася під владою іспанської династії Габсбургів. З 1700 по 1714 роки було предметом загальноєвропейського конфлікту – війни за Іспанську спадщину. З 1707 по 1733 роки знаходилося у володінні австрійського імператора Карла VI Габсбурга. Розквіт королівства у XVIII столітті пов'язаний з царюванням Карла VII Бурбона (1734—1759 рр.), який правив країною в дусі освіченого абсолютизму [10].

можливість співати в храмі. В такий спосіб було зроблено перший крок до впровадження ґрунтовної музичної освіти.

Але поступово роль музичної складової в загальній консерваторській освіті зростала і стала особливо важливою після 1656 року, коли неаполітанським королівством прокотилася страшна епідемія чуми, внаслідок якої з приблизно 450 тисяч мешканців Неаполя померло 250 тисяч. Цій епідемії передували інші природні катаклізми та соціальні катастрофи: виверження Везувію, що мало місце у 1631 році, та повстання 1647 року проти іспанського панування – один з епізодів Тридцятирічної війни, яка, безперечно, позначалася на загальній духовній і соціальній атмосфері всієї Європи.

Цілком природно, що внаслідок цих подій значно збільшилася кількість інвалідів, безпритульних дітей та сиріт, а також погіршилася криміногенна ситуація в регіоні. Навантаження на сиротинці суттєво зростало, відповідно, їх адміністрація та патрони були змушені активно шукати додаткове фінансування, ресурси та найрізноманітніші способи пережити кризу. Одним з таких ефективних шляхів «виживання» притулків став активний розвиток музичного напрямку їх діяльності.

Першим закладом, в якому була системно впроваджена музична освіта, стала Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Вже у 1633 році консерваторія мала чотирьох фахівців: викладача музики Франческо Руфоло, його асистента Маркуса Антоніуса де Антоніно, викладача ліри Францискуса Анцелонуса та викладача корнету Якобуса Анцелонуса. Також у власності закладу знаходилася значна кількість інструментів, про що свідчить документ інвентаризації, проведеної близько 1630 року. В описі фігурують дев'ять скрипок, два тромбони, три корнети, клавесин, ребек (старовинний струнно-смичковий інструмент, попередник скрипки). Всі ці інструменти використовувалися вихованцями закладу.

Інші заклади також поступово включаються в процес розбудови музичної освіти. Зокрема, починаючи з 1633 року гра на корнеті викладається у найстаршій з консерваторій – Conservatorio di Santa Maria di Loreto, а 20 років потому викладача корнету запрошує на роботу консерваторія Сант Онофріо, чим започатковує викладання в своїх стінах гри на численних інструментах духової групи. В останню чверть XVII століття (починаючи від 1675 року) в П'єта деі Туркіні можна було навчитися гри на лютні.

Протягом всього XVII століття навчання співу також залишалося актуальним для всіх консерваторій, але на домінуючі позиції воно вийшло тільки ближче до початку наступного – XVIII століття, що було зумовлено просто шаленим розвитком оперного мистецтва і, як наслідок, постійною потребою у висококваліфікованих вокальних кадрах.

Неаполь, як і Венеція, був одним з провідних італійських оперних центрів епохи Бароко. У 1621 році в місті відкрився театр Сан Бартоломео, розташований надалеко від королівського палацу та безпосередньо за консерваторією П'єта деі Туркіні. Сан Бартоломео залишався головним міським театром аж до 1737 року. Спочатку досить довгий період в ньому ставилися драматичні п'єси неаполітанських авторів, перша ж оперна вистава відбулася аж у 1654 році. Популярність театру та оперного мистецтва в цілому стрімко зростала, натомість будівля (маленька, тісна, незручна, до того ж розташована на вузькій та непривабливій вулиці) поступово перестала відповідати статусу провідного театру столиці королівства. Дві реконструкції приміщення, що мали місце після пожеж 1681 та 1696 років, на превеликий жаль, не вирішили цю проблему. Тому на найвищому рівні було прийняте амбітне рішення про побудову нового театру: «Театр має бути найбільшим архітектурним об'єктом, що перевищує своїми розмірами, пропорціями та зручностями всі театри Італії

за однієї безперечної умови, щоби кожному глядачеві було видно і чуто все, що в ньому відбувається» [цит. за: 7, с. 109].

Новий театр – Teatro di San Carlo – був побудований в рекордні сім місяців, названий на честь короля Неаполя Карла VII Бурбона і урочисто відкритий 4 листопада 1737 року в день святого Карла оперою Доменіко Сарро (випускника консерваторії Сант Онофріо) на лібретто П'єтро Метастазіо «Ахіл на Скіросі». Шестиярусна будівля театру поєднувалася з королівськими апартаментами. Як зазначає дослідник західноєвропейської барокової спадщини П. Барб'є, «вибір місця для будівництва глибоко символічний. Вирішивши з'єднати будівлю театру з палацом, Карл Бурбон начебто розширює свою резиденцію за рахунок нового розкішного крила, наділяючи в такий спосіб театр королівським статусом. Якщо раніше король (а до нього віце-королі), йдучи на спектакль були змушені покидати палац, то відтепер знатні містяни та простий люд “йшли в гості” до свого короля, щоб разом з ним провести вільний час і насолодитися музикою. Карл чудово усвідомлює значимість будівлі і те враження, яке театр справлятиме на містян та приїжджих іноземців. Це справжній королівський подарунок народу, закоханому в музику та оперний спів, який раніше був змушений насолоджуватися ними в несприятливих умовах» [цит. за: 7, с. 112].

Інтер'єр Сан Карло вражав відвідувачів своїм багатючим бароковим оздобленням. Зокрема, французький історик та письменник Шарль де Бросс в листі 1739 року так описує свої враження: «Палацовий театр лякає своїми розмірами, розмахом і пишністю. Він містить сто вісімдесят лож, кожна з яких нагадує невеликий кабінет в асамблеї, і все це в оточенні просторих коридорів та величних сходів» [цит. за: 7, с. 116].

Своєї черги, Сан Бартоломео був перебудований в церкву, а його дерев'яні конструкції були використані для облямівки лож та

облаштування сцени театру Сан Карло. Сьогодні про блискучу і насичену історію Сан Бартоломео, який в останні десятиліття свого функціонування чув неперевершених сопраністів Ніколіно, Карестіні, Фарінеллі, Сенезіно, примадон Анну Марію Страда, Фаустіну Бордоні та інших, нагадує лише колишня стіна його глядацького залу, яка тепер є фасадом церкви з одноіменною назвою (також її називають Santa Maria Graziella).

Цілком природно, що така шалена популярність і затребуваність оперного мистецтва була потужним стимулом діяльності неаполітанських консерваторій: віднині музична освіта в них виходить на перші позиції, а приблизно з початку XVIII століття основний акцент переноситься на навчання співу (в тому числі підготовку співаків-кастратів), що було зумовлено суспільним запитом та музично-естетичними вподобаннями епохи. Випускники консерваторій отримують можливість успішного продовження своєї професійної діяльності та побудови блискучої кар'єри в оперній сфері, натомість цьому мають передувати в середньому вісім – десять – дванадцять років важкого і сумлінного навчання, яке саме по собі не дає жодної гарантії подальшого успіху.

Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo єдина з чотирьох знаходилася безпосередньо під церковним управлінням (її патроном був архієпископ Неаполя). Порівняно з іншими закладами, умови життя і навчання в ній були найгірші, що було зумовлено браком фінансування, некомпетентністю та нечесністю керівництва. Під її дахом нерідко відбувалися стихійні учнівські бунти, і навіть мала місце низка кримінальних злочинів. У 1743 році консерваторія Повері ді Джезу Крісто припинила своє існування, її учні були розподілені між трьома іншими закладами, а сама консерваторія реорганізована в духовну семінарію.

Інші три неаполітанські консерваторії – Санта Марія ді Лоретто, П'ета деі Туркіні та Сант Онофріо – весь час були незалежними від церкви і залишалися під світським (королівським) управлінням, хоча їх внутрішній

порядок був влаштований відповідно до жорсткого церковного канону. Консерваторії успішно пережили бурхливе XVIII століття. Попри те, що вони були перенаселені вихованцями, в суспільстві тримався стабільно високий попит на їх випускників.

Велика французька революція 1789-1791 рр. принесла радикальні зміни не тільки до суспільного устрою країн Західної Європи. Змінилися художні стилі, час вніс свої корективи також і в систему освіти, зокрема музичної. У 1806 році консерваторії Санта Марія ді Лоретто, П'єта деі Туркіні та Сант Онофріо об'єдналися і створили «Королівський коледж музики» (також відомий під назвою консерваторії Сан Себастьяно), який відтоді не виконував функції притулку, а був зосереджений винятково на музичній освіті. Двадцять років потому (у 1826 р.) коледж буде реорганізовано в Консерваторію Сан П'єтро а Мажелла, яка успішно функціонує й нині та ретельно зберігає архівні документи, що стосуються діяльності трьох славних її попередниць.

Завдяки освіті, отриманій в неаполітанських консерваторіях, відбулося професійне становлення Н. Порпори, К. Броскі (Фарінееллі), Дж. Б. Перголезі, Ф. Дуранте, Н. Йомеллі, Л. Вінчі, Дж. Паізієлло та багатьох інших композиторів та співаків. Цікаво, що такі видатні митці, як Н. Порпора, Ф. Дуранте, Д. Чімароза спочатку отримали консерваторську освіту, а потім, своєї черги, викладали в цих закладах. Також професорами в них в різні часи були А. Скарлатті, Дж. Абос, Л. Лео, Л. Фаго, Н. Піччіні, Ф. Манчіні, Г. Греко, Н. Фаро, Ф. Фео, Ф. Провенцале та інші.

Ім'я Ніколи Порпори (1686-1768) займає особливе місце в історії італійських консерваторій. Уродженець Неаполя, випускник Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (1709 р.), викладач в неаполітанських консерваторіях Санта Марія ді Лоретто (1739-1741, 1758-1760) та Сант Онофріо (1715-1722, 1760-1761), а також у венеційських Інкурабілі, П'єта (1742-1744) та Оспедалетто (1744-1747), педагог вокалу, композитор, він

справив величезний вплив на розвиток західноєвропейського музичного мистецтва. Славетні кастрати Карло Броскі (Фарінеї), Гаetano Майорано (Кафареллі), Антоніо Уберті (Порпоріно), Феліче Салімбені, Джузеппе Аппьяні (Аппьяніно), сопрано Реджина Мінготті та багато інших завдячують йому своїм становленням і блискучою кар'єрою. І хоча не всі з них навчалися безпосередньо в стінах консерваторій, всі ці співаки є представниками італійської вокальної школи *bel canto*, традиції якої були сформовані і виплекані саме в консерваторському середовищі Неаполя та Венеції. Навіть будучи вже відомими, багатими, впливовими та авторитетними, вони регулярно приїздили до Порпори для контролю їх голосу. Також учнем Н. Порпори з композиції був Й. Гайдн, який отримав від свого вчителя «справжні основи композиції» [цит. за: 7, с. 109].

Як було зазначено вище, саме неаполітанські консерваторії мали одну особливу спеціалізацію – виховання співаків-кастратів, розгляду феномену яких присвячено окремий підрозділ (2.1).

### **1.3. Консерваторії та Ospedali XVII-XVIII століть: організація навчання та побуту.**

На жаль, до нашого часу не дійшли документи, що стосуються безпосередньо навчальних програм та методик музичного, зокрема вокального виховання учнів закладів такого типу – ми не можемо достеменно дізнатися, як саме відбувався навчальний процес, як проходили уроки, які вправи робили учні тощо. Натомість збереглися контракти, реєстраційні та облікові журнали, реєстри, мемуари мандрівників та інші історичні свідчення які дозволяють зробити висновки про організацію життя та навчання, розпорядку дня, специфіки внутрішнього влаштування та стосунків між всіма учасниками навчального процесу.

Надзвичайно високий рівень виконавської майстерності вихованців був не випадковим і забезпечувався тривалими регулярними сумлінними заняттями. Спираючись на численні історичні архівні документи, П. Барб'є в своїй книзі «Свята в Неаполі» [7] описав навчальний день юного кастрата – учня П'єта деі Туркіні у XVIII столітті.

Розпорядок дня був досить жорстким. Так, підйом завжди відбувався дуже рано – о 6:30 взимку, та о 4:45 влітку. Далі ранкова молитва і обов'язкова меса в церкві, після чого на дітей чекав легкий сніданок, і починався робочий день. Спочатку двогодинний урок латинської граматики (іноді вона чергується з географією та природничими науками) та музика. Після обіду діти мали право на півгодинну перерву, гру з однолітками. В жаркі місяці обов'язковою була сієста, в зимові – за бажанням. Після відпочинку заняття поновлювалися: читання, письмо, основи віри, які, звичайно, перемежовувалися з музикою – провідним освітнім напрямком консерваторії.

Музичні заняття проводилися щоденно, багато годин на день. «В перші роки основна частина часу відводиться на сольфеджіо з безкінечним повторенням одних і тих самих вправ. На заняттях з юними кастратами особлива увага приділяється майстерності дихання: спираючись на можливості більш розвинутої грудної клітини, їх терпляче навчають глибині вдиху й максимально розтягнутому видиху, використовуючи для цього спеціальні вправи та коригуючи виконання. Мета – наблизитися до рівня видатних майстрів того часу: Фарінееллі здатен на одному вдиху проспівати 250 нот або кілька десятків секунд тримати чистий звук... що слухачеві видається вічністю! Два роки сольфеджіо позаду, і тепер заняття стають значно різноманітніші: сольний або груповий спів з музичним супроводом або без нього; поглиблені заняття інструментом або вокалом під керівництвом майстра або *mastricello* (молодшого викладача)» [7, с. 201].

Особливу роль в становленні учнів грала їх постійна професійна взаємодія: спільне музикування, спів та гра в найрізноманітніших ансамблях, складах, акомпанування колегам. Також, як тільки учень набирался необхідних знань та навичок, він проводив заняття з молодшими дітьми – тобто це фактично було аналогом сучасної педагогічної практики. Таке повне занурення в музичну теорію та практику, методи роботи в групах, взаємокорекції, багатоступенева система навчання були дуже плідними і сприяли вихованню компетенцій, необхідних для подальшого успішного професійного розвитку.

Після щоденних уроків приходив час обов'язкової самопідготовки, що складав дві години влітку та три години взимку. Тоді консерваторії перетворювалися на бджолиний вулик, оскільки вони зазвичай були перенаселені. Гострий дефіцит приміщень для самостійних занять давався знаки – усамітнитися було просто неможливо. Недарма Ч. Берні, який відвідав Неаполь у 1770 році, описав свої враження саме так: «Ліжка, які знаходяться в одній кімнаті, служать місцями для клавесиністів та інших інструменталістів. З тридцяти чи сорока учнів, які займалися, я знайшов лише двох, які грали один і той же твір. Деякі зі скрипалів здалися мені дуже спритними. Віолончелісти займаються в іншій кімнаті; флейтисти, гобоїсти та інші духовики в третій; трубачі і валторністи змушені грати або на сходах, або на даху будинку» [9, с. 269]. Далі – вечеря, півгодинна перерва, вечірня молитва і сон – влітку о десятій, взимку – о пів на дванадцяті.

Таким був розклад з понеділка по п'ятницю. В суботу навчання не переривалося, але післяобідній час було цілковито присвячено вивченню катехізису. Неділя – Божий день: занять немає, тільки церковні служби.

В такому режимі проходив навчальний рік, по його закінченні – серйозні іспити перед авторитетним журі, до складу якого також запрошувалися відомі виконавці. Не дивно, що після восьми-дванадцяти

років перебування в такому режимі сумлінного навчання та відповідальності випускники набували найвищий професійний рівень та були абсолютно конкурентні на світовій музичній сцені (звісно, йдеться про хлопців-випускників неаполітанських консерваторій, оскільки для дівчат з венеційських ospedali подальша мирська музична діяльність залишалася під забороною).

Вихованці неаполітанських та венеційських притулків, які отримували музичну освіту, забезпечувалися всім необхідним: їжею, одягом, нотами, книгами. Разом з тим, порівняно з іншими – так званими «комунальними» вихованцями, музиканти були в певному сенсі привілейовані та мали кращі побутові умови життя. Зокрема, вони отримували краще (кількісно та якісно) харчування, тепліший одяг, їхні кімнати краще опалювалися. Також в їхні обов'язки входило перш за все навчання музиці, і на відміну від інших вони були звільнені від виконання щоденних господарських доручень. Такі привілеї були продиктовані перш за все необхідністю збереження від застуд, травм та інших неприємностей дорогоцінних голосів співаків та співачок, пальців інструменталістів.

Свої черги, серед співаків неаполітанських консерваторій також існувала певна ієрархія, і дещо кращі умови створювалися для кастратів з огляду на їх крихке здоров'я.

Крім того, якщо інші мали лише один вихідний на рік (звісно, не враховуючи релігійні свята та неділі), то музикантам надавалася значно більша свобода. Зокрема, вони час від часу отримували відпустки для поїздок до родини (ті, хто її мав), також їм дозволялося виходити в світ з метою виступу в аристократичних салонах на запрошення, участі у церковних та світських подіях тощо.

Попри наявність цілої низки привілеїв для учнів-музикантів, в закладах існували жорсткі правила поведінки, підтримувалася сувора дисципліна. Абсолютно всім вихованцям притулків було заборонено

приймати в себе гостей; спілкування учнів між собою було чітко регламентовано. За порушення практикувалися покарання: за незначні проступки – п'ять днів на хлібі та воді, за тяжчі – місяць під замком у внутрішній тюрмі закладу [7, с. 198]. Отже, якщо характеризувати в цілому, умови життя та навчання в притулках не були легкими, що власне і призводило час від часу до стихійних бунтів, як було зазначено вище на прикладі неаполітанської консерваторії Повері ді Джезу Крісто.

З часом інформація про екстраординарний рівень випускників консерваторій та найвищу якість тамтешньої музичної освіти швидко розповсюджувалася, консерваторії отримали визнання, і це зумовило початок нового етапу їх функціонування і славу. Значно збільшилася кількість бажаючих отримати там освіти. Також заклади стали набирати цілком благополучних в соціальному сенсі учнів на платній основі (вони називалися *figlie in educatione*, «діти в навчанні», або *convittori*, на противагу *figlioli*, як називали сиріт, що жили і навчалися в консерваторіях безкоштовно).

Саме від цього моменту консерваторії стали виконувати подвійну роль, будучи як притулками для сиріт, так і музичними навчальними закладами найвищого рівня, а сам термін «консерваторія» отримав те значення, яке сьогодні ми вкладаємо в нього. Навіть для заможних та знатних родин було питанням престижу дати своїй дитині освіти в неаполітанській консерваторії, у випадку, якщо дитина виявляла музичні здібності; яскравим таким прикладом є навчання Дж. Б. Перголезі в Повері ді Джезу Крісто в період з 1726 по 1731 роки (Перголезі походив з заможної родини агронома, а також мав стипендію на навчання від кардинала своєї провінції).

Плата за навчання *figlie in educatione* являлась важливим додатковим джерелом поповнення бюджету закладів<sup>7</sup>, які початково фінансувалися церквою, містом та меценатами. Натомість витрати на утримання сиротинців постійно і невпинно зростали, тому адміністрація була змушена шукати також інші джерела фінансування. Одним з таких джерел доходів стала участь вихованців, зокрема співаків, за винагороду у відкритих концертах, месгах, церковних та світських процесіях, похованнях, святах, карнавалах тощо; в кожному закладі існувала своя система подальшого розподілу зароблених в такий спосіб коштів. Хлопці-учні неаполітанських консерваторій, порівняно з вихованками венеційських притулків, мали більшу свободу пересування й брали участь навіть в оперних постановках театру Сан Карло.

З іншого боку, участь учнів в таких подіях забезпечувала їм постійну виконавську практику та набуття надзвичайно важливих професійних навичок, завдяки чому по закінченні закладу вони вже мали неабиякий виконавський досвід та були повністю готові до самостійної професійної діяльності.

Попри деякі розбіжності, організація і методика навчання в неаполітанських консерваторіях та венеційських *ospedali* була спрямована на виховання високопрофесійного конкурентноспроможного музиканта. На жаль, подальша професійна реалізація залишалася можливою винятково для хлопців.

---

<sup>7</sup> Так, наприклад, річна плата за навчання в Сант Онофріо коливалася від 20 до 30 дукатів. В Повері ді Джезу Крісто – 25 дукатів. П'ета деї Туркіні була найдорожчою – навчання коштувало 60 дукатів для іноземців, 40 – для підданих королівства, 30 – для жителів Неаполя. Для порівняння П. Барб'є наводить розмір річної зарплати за 1752 рік Л. Фаго, капельмейстера П'ета деї Туркіні, яка становила 96 дукатів [Б., с. 194].

## РОЗДІЛ 2

### СПЕЦИФІКА ІТАЛІЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ XVII-XVIII СТОЛІТЬ

#### 2. 1. Мистецтво кастратів як соціальний та культурний феномен XVII-XVIII століть.

Музичне мистецтво XVII - XVIII століть, зокрема оперне, вокальне, тісно пов'язане з таким специфічним явищем, як мистецтво кастратів або сопраністів. Саме ці «янголи для одних та потвори для інших», як влучно характеризує їх П. Барб'є в своєму дослідженні «Історія кастратів» [6], стояли фактично на верхньому щаблі музичної ієрархії: вони визначали тенденції, диктували свої «правила гри» й умови участі в проектах, отримували найбільші гонорари і були чи не найголовнішими фігурами не тільки в вокальному, а й загалом в професійному музичному середовищі цілої епохи Бароко.

Центрами формування співацького голосу кастратів та їх музичного виховання були чотири неаполітанські консерваторії. В подальшому їх випускники своєї черги ставали викладачами вокалу і передавали учням своє мистецтво володіння голосовим та дихальним апаратом.

В книзі «Історія кастратів» П. Барб'є вдається до всебічного розгляду феномену кастратів в його культурному, соціальному та морально-етичному аспектах. Процитуємо дослідника: « <...> кастрати протягом XVII та XVIII століть являли собою цілковито безпрецедентний для Європи музичний, соціальний і культурний феномен: знаходячись під покровительством Церкви, вони найбільше були затребувані ранньою оперою, що й привело їх спочатку до небаченого успіху, а потім до зникнення зі сцени на світанку Романтизму, коли їхній світ – світ

ілюзорності, нарочитості, маскарадної двустатевості й вокальної амбівалентності – почав втрачати своє колишнє значення» [6, с. 9].

Ретельний розгляд цього питання виходить за межі даної роботи і вимагає окремого ґрунтовного дослідження. Однак для розуміння специфіки функціонування італійських консерваторій слід коротко розглянути деякі аспекти феномену кастратів, адже їхнє вокальне навчання і професійне становлення відбувалося безпосередньо в неаполітанських *conservatorio*, ба більше – саме кастрати були найяскравішими представниками вокального мистецтва *bel canto*.

Історія блискавичного сходження кастратів музичний олімп почалася в самому кінці XVI – на початку XVII століть, коли їх стали активно залучати до співу в головних храмах Італії. Взагалі практика кастрації з різних причин була віддавна відома і розповсюджена у східному та західному світі, проте залучення кастратів саме до музичної діяльності почалося на Піринецькому півострові в кінці XI століття і в XVI ст. Італії вже гриміла слава іспанських співаків. В той час в Італії існували серйозні гендерні обмеження: жіночий спів в церквах був заборонений на території усієї Папської області<sup>8</sup>, а виняткове право на виконання високих вокальних партій в Сікстинській капелі вже протягом кількох століть мала група іспанських співаків – фальцетів. Наразі достеменно інформація щодо наявності серед них кастратів відсутня, але теоретично можемо це припустити, оскільки в ту епоху процедура кастрації досить часто застосовувалась за медичним призначенням.

---

<sup>8</sup> Папська область – теократична держава в середній Італії на чолі з Папою Римським. Підпорядкована світській владі римських пап, вона існувала більше тисячі років – в період з 756 по 1870 рр. Починаючи з XVI століття в питаннях безпеки спиралася на Швейцарську гвардію. В період найвищого розвитку (XVI – I половина XIX століть) до Папської області входили такі великі і важливі міста, як Рим, Феррара, Болонья, Перуджа, Равенна. В період між 1870 та 1929 роками у володіннях Папи залишився тільки Рим та провінція Лаціум, а правовий статус держави був нерегульованим. Сьогоднішнім нащадком Папської області є створена у 1929 році місто-держава Ватикан – найменша у світі незалежна держава з територією всього лише 44 гектари [10].

Офіційними датами прийняття перших кастратів на службу до хору Сикстинської капели є 1599 та 1601 роки (йдеться про євнухів Пьетро-Паоло Фоліньяті та Джироламо Розіні з Перуджі, як вони записані в документах). Безумовно, високий вокальний рівень обох співаків був зумовлений не тільки їх фізіологічним статусом, але й прекрасною фаховою підготовкою. Папа Климент XVIII був у захваті від їх мистецтва, що призвело до поступової заміни протягом кількох найближчих років іспанських фальцетів на італійських кастратів. Як свідчать історичні документи, від 1625 році в хорі папської капели вже співають винятково кастрати, голос кастрата вважається природним, а фальцета – штучним, як би парадоксально це не звучало [6, с. 148].

П. Барбьє так визначає причини стрімкого розповсюдження цього явища: «Як тільки перших кастратів почули спочатку в Римі і потім в інших великих містах, вони викликали в публіки таке захоплення, що в Неаполітанському королівстві відповіддю на ажіотажний попит став дозвіл будь-якому селянину, що має не менше чотирьох синів, каструвати одного з них заради Церкви. Іншим – нехай побічним – заохочуванням кастрації явилися едикти Іннокентія Одинадцятого та деяких його наступників, що забороняли допускати жінок на сцену в містах папської області. А оскільки з цього випливало, що жіночі ролі повинні грати чоловіки, всі імпресаріо швидко зрозуміли, наскільки зручніше – і в вокальному і в сценічному відношенні – доручати ці ролі кастратам, а не фальцетам, як було прийнято раніше, і тим більше не хлопчикам, занадто юним, щоб правдиво передати такі важливі для барокової музики *affetti* – сильні і пристрасні почуття» [6, с. 30].

Для характеристики голосів кастратів та їх співу сучасники найчастіше використовували епітети «небесний», «янгольський». Таке звучання забезпечувалося завдяки фізіологічній перебудові організму, яка відбувалася внаслідок операції орхіектомії, що дозволяло уникнути

підліткової мутації і зберегти властивий дитині високий, чистий, дзвінкий та гармонійний напівдітячий-напівжіночий голос. «В цілому, голос кастрата відрізнявся від звичайного чоловічого голоса ніжністю, гнучкістю й висотою, а від звичайного жіночого – дзвінкістю, м'якістю й силою, і при цьому завдяки розвинутій мускулатурі, техніці та експресії перевершував дитячий голос. В цьому сенсі кастрат – одразу чоловік, жінка і дитина – являв собою втілену й відтфільтовану безстатевістю триєдність, і на сучасників, які звичайно ж значно доброзічливіше ніж більшість сьогоденної публіки ставились до найрізноманітніших хитрощів, голос його зазвичай справляв враження піднесення й разом з тим чуттєве. А оскільки голос цей був своєрідним містком між чоловічим и жіночим голосами, його легко було визначити як «янгольський» або «небесний» – саме ці визначення до нього зазвичай і застосовувалися» [6, с. 27].

Численні спогади сучасників сповнені захопленнями на адресу особливого тембру голосів співаків-кастратів. На відміну від інших, вони не були змушені переучуватися після настання мутації і опанувати новий голосовий апарат, а могли продовжувати співати в тій самій позиції, в якій починали в дитинстві.

Голоси сопраністів мали величезний діапазон, що досягав майже трьох октав, відрізнялися надзвичайною гнучкістю та рухливістю, що дозволяло їм виконувати найскладніші віртуозні пасажі. Завдяки сумлінному навчанню сопраністи здобули славу блискучих імпровізаторів, оскільки вміли прикрашати вокальну лінію примхливими і розвинутими фіоритурами відповідно до специфіки орнаментативної практики епохи Бароко, що досягла своєї вершини саме у XVIII столітті та отримала назву вільної орнаментативності. Також особливістю мистецтва кастратів була ледь не надприродна можливість виспівувати надзвичайно довгі лінії на одному диханні, чим вони завдячували вузькій голосовій щілині, яка дозволяла використовувати співацьке дихання значно економніше за звичайних

дорослих співаків. Слід наголосити на тому що ця вражаюча майстерність була не наслідком фізіологічного статусу самого по собі, а результатом титанічної і сумлінної багатогодинної щоденної праці з досвідченими викладачами, що починалася в дитинстві та тривала впродовж абсолютно всього творчого життя виконавця XVII-XVIII століть.

«Musico», «virtuoso», «primo uomo» (прем'єр), сопраніст – так шанобливо називали їх італійці, уникаючи терміну «кастрат». Французи ж навпаки називали все своїми іменами та категорично не сприймали цю традицію і не захоплювалися штучним створенням голосів в такий спосіб. В епоху Бароко кастрати стояли фактично на верхньому щаблі музичної ієрархії. Вони отримували чи не найбільші гонорари за участь у оперних постановках, диктували свої умови участі в проєктах.

Абсолютно очевидно, що феномен кастратів мав і свій зворотний бік, зумовлений наявністю великої кількості дуже проблемних, болісних і драматичних нюансів, як суто медичних, так і психологічних. Крім того, далеко не всі з числа тих, хто був підданий операції, добивалися успіху, слави і багатства.

Наведемо імена найвідоміших співаків епохи – кастратів:

- Лорето Вітторі (1600-1670, вважається одним з перших великих співаків-кастратів);
- Ніколіні (Ніколо Франческо Леонардо Грімальді, 1673-1732);
- Антоніо Марія Бернаккі (1685-1756);
- Сенезіно (цей псевдонім мали одразу троє: Франческо Бернарді, 1680 – після 1739; Андреа Мартіні, 1761–1819; Джусто Фердинандо Тендуччі, 1736 – після 1800);
- Кузаніно (Джованні Карестіні 1700?-1760);
- Фарінееллі (Карло Броскі, 1705-1782);
- Каффареллі (Гаetano Майорано, 1710-1783);
- Феліче Салімбені (1712-1752).

Морально-етичний аспект завжди був окремою проблемою феномену кастратів, тим не менше, суспільство поступово наближалося до свідомої відмови від культивування мистецтва сопраністів.

«Ставлення Церкви до такої делікатної теми, як кастрація, завжди було невизначеним та двозначним: прямо засуджуючи власне операцію й тих, хто її практикував, вона завжди заохочувала кастратів – аж до того, що, єдина, знаходила їм застосування навіть на початку ХХ століття» [6, с. 146]. Як бачимо, Церква, з одного боку, офіційно забороняла кастрацію для співаків і навіть відлучала за це вже в кінці ХVIII століття, а з іншого – охоче працевлаштовувала кастратів в численних італійських церквах та соборах.

Справжня революційна подія відбулася в кінці століття, коли Папа Климент XIV (1769-1775) не просто офіційно заборонив кастрацію з метою збереження голосу співаків, а й дозволив жінкам співати в храмах та виступати на сценах в містах Папської області, розуміючи необхідність заповнення лакуни, що завдяки утвориться найближчим часом у виконавській практиці. Попри це соціальний статус кастратів та привілеї, які надавало їхнє становище, жодним чином не змінилися: вони продовжили співати в Сикстинській капелі, а їх навчання в консерваторіях Апеннінського півострова збереглося у повному обсязі.

Крапка в історії кастратів – цієї «дивовижної витівки, що тривала три століття і зневажала всі закони розуму і моральності, щоб врешті-решт створити здавалося б неможливу єдність чудовиська і ангела», як пише П. Барб'є – була поставлена у 1922 році смертю Алессандро Морескі (1858-1922) – останнього відомого співака-кастрата. Символічно, що разом зі статусом останнього кастрата він отримав статус єдиного представника цієї вокальної традиції, хто залишив в історії документальне свідчення реального звучання такого голосу, здійснивши у 1902 та 1904 роках унікальний запис сімнадцяти творів (в тому числі восьми сольних) для

британської компанії звукозапису «Gramophone & Typewriter Company». Цінність цього запису неможливо перебільшити навіть попри те, що в той час голос А. Морескі вже втратив свою найкращу форму, адже співак досяг майже сорока п'яти років.

1902 рік також став роком остаточної заборони прийому кастратів на службу до Сикстинської капели. Проте, наказ, підписаний Папою Левом XIII, був гуманним до представників цієї касти, дозволяючи тим, хто вже там працював, залишатися аж до того моменту, поки вони самі не захочуть піти у відставку або на пенсію. Останнім кастратом капели став А. Морескі, який покинув її у 1913 році, що стало логічним завершенням довгої і яскравої історії кастратів.

Влучно і лаконічно висловився з цього приводу історик опери Енґус Геріот: «Можно тільки радіти тому, що страшний звичай зник назавжди, але залишається лише здогадуватися, скільки ми втратили з його зникненням» [цит. за: 15, с. 25].

## **2. 2. Трактат П.Ф. Тозі «Погляди давніх та сучасних співаків» (1723 р.) та мистецтво *bel canto***

Маючи величезну кількість історичних документів (спогадів, листів, документів, свідчень тощо), котрі прямо чи побіжно підтверджують найвищий виконавський рівень співаків XVII-XVIII століть, ми, на превеликий жаль, не маємо метод та трактатів XVII століття, які б привідкривали завіссу над питаннями виконавської техніки та пояснювали б механізми практичного досягнення вершин вокальної майстерності. Натомість першим повноцінним трактатом про спів, який будь-коли був опублікований, став трактат П'єр Франческо Тозі «Погляди давніх та сучасних співаків» («*Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*»), виданий у 1723 році [37].

Відповідно до сьогоднішніх відомостей, Тозі не мав стосунку до неаполітанських або венеційських шкіл-інтернатів. Але він сам був співаком-кастратом, успішним і визнаним виконавцем – тобто представником італійської вокальної традиції. Його «Погляди...» високо оцінив Ф. Гаспаріні, який з 1701 по 1713 роки був головним капелмейстером у венеційській Ospedale della Pietá. Це все дає підстави розглядати Тозі як безпосереднього представника вокальних традицій, які формувалися і культивувалися в освітньому середовищі венеційських ospedali та неаполітанських консерваторій.

П'єр Франческо Тозі (11.08.1654 – 30.07.1732) – італійський співак-кастрат, композитор, викладач, теоретик. Ми маємо дуже мало відомостей стосовно раннього періоду його життя та становлення, також немає жодної інформації щодо його музичної освіти та вчителів. Проте відомо, що він спеціалізувався в камерній та церковній музиці (є автором численних арій та кантат) та співав (був кантором) в найкращих церквах Італії: в базиліці св. Агостіно в Римі (до 1677 р.), у соборі Чезени (у 1679 р.), в Міланському соборі (1681-1685 рр.). Був членом Болонської філармонічної академії (1689 р.). Також Тозі гастролював в різних країнах Європи, мав величезний успіх при королівських та князівських дворах. У 1705 році переїхав до Відня, де служив придворним капелмейстером імператора Йосипа I Габсбурга та паралельно займався дипломатичною роботою.

Сповнена відповідальності та ризиків, особливо в розпал війни за іспанську спадщину, дипломатична діяльність віддаляла Тозі від музичної діяльності. Натомість він написав трактат, який назавжди залишив його в історії та пам'яті нащадків – «Погляди давніх та сучасних співаків» («Opinioni de' cantori antica e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato»), опублікований у Болоньї у 1723 році. Книга отримала визнання серед знавців, зокрема, її високо оцінив Франческо Гаспаріні. Проте значно більший інтерес викликали подальші переклади – голландський,

відредагований невідомою особою (1731), англійський переклад Дж. Е. Гальярда та німецький Й. Ф. Агріколи (1757). Ці перевидання допомогли розповсюдити мистецтво та техніку італійського співу у північноєвропейських країнах. Також в супровідних текстах Гальярд і Агрікола залишили цінні свідчення про художні якості самого Тозі, якого навіть у старості цінували за експресивність, техніку виконання та інтелект.

Останні роки життя провів в Італії. Був висвячений на священника, вів активний спосіб життя та працював над новою редакцією «Поглядів». Тозі мав намір передрукувати книгу з деякими змінами та окреслити дискусійні питання, озвучені раніше авторитетними професорами свого часу, але здійснити намір йому не вдалося: 30 липня 1732 року він помер у Болоньї і був похований у церкві св. Маргарити [38].

Книга стала не лише одним із перших трактатів про мистецтво та техніку співу, але й цінним і живим свідченням смаку першої половини XVIII століття. Також трактат підсумовує напрацювання попереднього – XVII століття в сфері вокального виконавства.

«Погляди...» орієнтовані насамперед на вчителів співу, оскільки пояснюють, чому і як вони повинні навчати своїх учнів. Трактат також містить інформацію, адресовану майбутньому професійному співаку, з порадами щодо гарного смаку, прикрас, виконавської майстерності, роботи з часом тощо. Тозі наголошує на необхідності тривалого періоду навчання студентів читанню та створенню музики, співу та імпровізації орнаментів, а також граматиці, дикції, акторській майстерності. Повністю представлені всі стандартні орнаменти того часу: *arroggiatura*, *messa di voce*, вісім видів трелей, *passaggi* і *portamento*. Автор також присвячує увагу особливостям виконання речитативів та арій, пояснює необхідність імпровізації власних прикрас та пасажів під час виступів.

Трактат містить кілька постулатів, які протягом багатьох років були особливо цікавими для співаків, інструменталістів та дослідників. Так, автор чітко виступає за об'єднання та змішування грудного та головного регістрів і стає першим вокальним педагогом, який написав про це. У той час як попередні автори, такі як Законні та Каччіні, стверджували, що співаки повинні співати лише своїм «природним голосом», Тозі йде далі і стверджує: «якщо [грудний і головний регістри] поєднуються не ідеально, то голос буде складатися з різних забарвлених регістрів, і, отже, втратить свою красу».

Окремою складовою виконавського мистецтва вокаліста було володіння музичним часом, вміння гнучко застосувати рубато. І саме в трактаті Тозі міститься перше описання так званого «зв'язаного» *tempo rubato*, коли бас (або голоси, що акомпанують) створюють пульсацію, що слугує стабільною, непорушною метричною та гармонічною основою, спираючись на котру сольний голос застосовує рубато у відповідності до контексту та художньої виразності музичного матеріалу. Критикуючи співаків, які співають не в темпі, або, самовихваляючись, перетримують ноти, Тозі заохочує «крадіжку часу <...>, за умови, що співак компенсує винахідливістю», тобто за умови, що співак вкладає свою метрично вільну фігуру в пульсацію акомпанементу.

Крім того, трактат містить міркування Тозі щодо інтонації та сольфеджування, настроювання інструментів, застосування різних темперацій.

В своєму трактаті Тозі фактично пояснює надприродні вокальні здібності знаменитих кастратів і залишається палким прихильником тривалого навчання в традиціях старої італійської школи співу, яка культивувала прекрасний тон та експресію співацьких голосів, а також славнозвісний прийом *messa di voce*, трелі і пасажі. Більше того, він показує, що ця методика однаково добре працює для будь-якого типу

голосу, чоловічого чи жіночого, за умови, що ті, хто навчаються, з точністю та послідовністю дотримуються її принципів. Написані одним із найвідоміших співаків і вчителів вокалу початку XVIII століття, «Погляди...» П. Ф. Тозі залишаються незамінною працею про мистецтво співу *bel canto*, а також стилістичні прийоми бароко.

Попри те, що сучасні дослідники і практики повсякчасно використовують термін «*bel canto*» для позначення італійського вокального мистецтва в період між умовними 1600 і 1850 роками, даний термін виник тільки в другій половині XIX століття. Саме тоді естетичні та стилістичні традиції *bel canto* після досягнення вершини свого розквіту (рубіж XVIII-XIX століть) стали поступатися місцем естетиці і стилістиці, притаманним спочатку романтичним, а потім веристичним напрямом оперного мистецтва. Натомість технічно-вокальна складова *bel canto* продовжувала залишатися актуальною, оскільки представляла собою вільну, фізіологічно природну манеру звуковидобування, яка корелювалася із законами акустики [33, 36].

Отже, те, що сьогодні називається мистецтвом *bel canto*, було розроблено переважно італійськими співаками та педагогами, які, своєї черги, спиралися на високі технічні та художні виконавські традиції багатоголосся пізнього Ренесансу та сольного співу. Засади *bel canto* базувалися на точному контролі голосового апарату з метою досягнення вокальної досконалості. Найвідомішими вчителями, чий внесок у розвиток і застосування техніки *bel canto* є беззаперечним, є П'єр Франческо Тозі (1653-1732), Мануель Патрісіо Родрігес Гарсія (1805-1906), Джованні Баттіста Ламперті (1839-1910) і Матільда Маркезі (1821-1913). Звісно, за винятком Тозі, майже всі названі викладачі не належать до епохи функціонування італійських консерваторій. Тим не менше, їх мистецтво є безпосереднім продовженням – відродженням, розвитком – виконавських традицій, що досягли свого апогею завдяки діяльності музичних закладів

Неаполю та Венеції XVII-XVIII століть, саме тому слід згадати їх в контексті даної роботи.

Мистецтво *bel canto*, яке і до сьогодні залишається найвищим еталоном вокальної виконавської майстерності, представляє собою цілий комплекс технічних та художніх навичок, способів роботи з елементами музичного тексту. Вони формують цілісну систему, вмiле застосування якої на практиці дозволяє досягати красивого і напрочуд виразного звучання мелодичних ліній.

Основною характеристикою *bel canto* є плавний, легатний зв'язок звуків, їх безперешкодне перетікання, рівність тону у всьому голосовому діапазоні співака. Величезну роль грає вміння вибудовувати музичні фрази відповідно до законів ораторського мовлення, що досягається шляхом продуманого використання емпатичних акцентів, застосування просодії – диференціації наголошених та ненаголошених складів. Особливо важливим для співака стає володіння великою штриховою палітрою – найрізноманітнішими видами легато, нон-легато, стакато, вміння застосовувати різну ступінь інтенсивності вібрато, використовувати його як прикрасу на окремих нотах. Насамкінець, від виконавця вимагалось знання законів орнаментування відповідно до різних традицій того часу та вміння застосовувати їх на практиці, а також вміння імпровізувати.

Для бельканто характерно володіння наступними специфічними прийомами і техніками:

1. *Sostenuto* – підтримка звуків, пов'язаних разом, з метою створення нескінченного звукового потоку, зв'язування звуків між собою.
2. *Coloratura* – випрацювання навичок бездоганного виконання швидкого, точного і елегантного мелізматичного пасажу, призначеного для прикрашання мелодичної лінії; віртуозна складова бельканто.
3. *Messa di voce* – прийом, що полягає у взятті довгої ноти на мінімальному динамічному нюансі, поступовому динамічному її

нарощуванні водночас зі збільшенням тембрової насиченості, після чого настає затухання звучання. Вважається найвищим випробуванням для співака, оскільки вимагає повного контролю над вокальним апаратом. *Messa di voce* — відмінна риса бельканто, що походить від італійського *mettere* (розміщувати), вимагає великої майстерності, щоб створити поступове *crescendo* та *decrescendo* на стійкому тоні.

4. *Appoggio* – вокальна техніка, яка підкреслює важливість постійного повітряного потоку, пов'язаного з тілом, у всіх регістрах голосу.
5. *Chiaroscuro* – перекладається як «світло-темний»; поєднання блискучого звуку, який називають *chiaro* або *squillo*, і темного тембру, який називається *oscuro*.
6. *Voce mista* – це змішаний голос: змішування грудного та головного регістрів разом за допомогою більшого нахилу гортані, щоб дозволити розширення діапазону співака вгору, зберігаючи при цьому якість голосу та колір нижнього регістру.
7. *Voce di petto* – складається з узгодження голосу із середнього регістру через грудний голос, згладжування пасажу та підтримки гармонійної структури середнього регістру через низхідні пасажі до нижнього регістру.
8. *Passagio* – термін перекладається як пасаж і використовується в класичному навчанні співу для опису переходу між вокальними регістрами.
9. В основі всіх цих технік лежить майстерне володіння диханням, яке є фундаментом техніки *bel canto*. Існує дуже давнє італійське прислів'я – *Chi sa respirare, sa cantare* («Хто вміє дихати, вміє співати»), яке наголошує на винятковій важливості дихання для вокаліста, адже правильно організований та контрольований потік повітря апіорі необхідний для виконання будь-яких технічних прийомів.

Висловлювання Тозі стосовно витонченого співу «Хто вивчає, нехай шукає те, що є найпрекраснішим, і нехай шукає це, де б це не було, не турбуючись про те, чи буде це в стилі п'ятнадцятирічної чи двадцятирічної давності» [37, с. 86] заохочує сьгоднішніх виконавців досліджувати та випробувати техніки минулих і сучасних вокальних педагогів і майстрів, щоб знайти найкращі та нівідповідніші способи втілення художнього змісту музичних творів в гармонії з природою співу.

## ВИСНОВКИ

Починаючи з кінця XII століття на Апеннінському півострові створювалися **притулки** для хворих, інвалідів, сиріт. Їх діяльність активізувалася у XVI столітті, в епоху великих географічних відкриттів, коли внаслідок численних соціальних та природних катаклізмів проблема наявності величезної кількості «неповносправних» членів суспільства суттєво загострилася. Найбільша увага в притулках приділялася саме дітям – їм надавалася освіта, яка в подальшому мала забезпечити їх успішну соціалізацію.

В XVII столітті в освітній цикл була додана музика, і вже в кінці століття чотири неаполітанські консерваторії (Санта Марія ді Лоретто, П'ета деі Туркіні, Повері ді Джезу Крісто та Сант Онофрію) та чотири венеційські Ospedali (Мендіканти, П'ета, Інкурабілі та Оспедалетто) **перетворилися на перші в історії професійні музичні освітні заклади**, які спеціалізувалися на наданні професійної системної музичної освіти та грали провідну роль в формуванні фахівців найвищого рівня, які в подальшому були надзвичайно затребувані та робили блискучі кар'єри в різних європейських країнах при монарших дворах протягом XVII-XIX століть.

В неаполітанських консерваторіях навчалися хлопчики, і зокрема кастрати, а венеційських Ospedali – дівчата; навчання тривало в середньому вісім – дванадцять років. **Система освіти** передбачала повне занурення в музичну теорію і практику, та роботу в ансамблях, написання музики. Практикувалися заняття старших учнів з молодшими. Випрацьована в італійських школах-інтернатах система музичної освіти стала взірцем для музичних навчальних закладів подальших епох аж до сьогодні; також було збережено термін «консерваторія».

При всіх спільних рисах, гендерна нерівність зумовлювала певні відмінності. Так, вихованки **венеційських ospedali** вели закритий спосіб життя, їх концерти відбувалися переважно в самих закладах, в церквах, а брати участь в оперних спектаклях та відвідувати їх було заборонено. По закінченні закладу для них було передбачено лише два подальші шляхи: шлюб (за умови абсолютної відмови від музичної діяльності) або чернецтво.

Свої черги, для вихованців **неаполітанських консерваторій** навчання було сходинкою до подальшої кар'єри як в церковній, так і в світській музиці, зокрема в опері. Саме тому приблизно з початку XVIII століття основний акцент в них переноситься на навчання співу (зокрема, підготовку співаків-кастратів), що було зумовлено суспільним запитом та музично-естетичними вподобаннями епохи.

У венеційських ospedali в різні часи працювали Ф. Гаспаріні, Н. Порпора, Й.А. Хассе, Д. Чімароза, Дж. Легренці, Б. Галуппі, Дж. Тартіні та інші. Але найвидатнішим майстром, пов'язаним з притулками Венеції, є А. Вівальді (1678-1741), який, починаючи з 1703 року, протягом майже всього свого життя працював в П'єта. Попри тривалий успіх і популярність, наприкінці XVIII століття ospedali стикаються з серйозними фінансовими проблемами та збанкрутовують. Після падіння Венеційської республіки (1797) Інкурабілі, Оспедалетто та Мендіканті були розформовані, П'єта проіснував до 1866 р.

З неаполітанськими консерваторіями пов'язана діяльність Н. Порпори, К. Броскі (Фарінеї), Дж. Б. Перголезі, А. Скарлатті Ф. Дуранте, Н. Йомеллі, Л. Вінчі, Дж. Паїзієлло Д. Чімароза тощо. У 1743 р. консерваторія Повері ді Джезу Крісто була закрыта. У 1806 р. Санта Марія ді Лоретто, Туркіні та Сант Онофріо об'єдналися і створили «Королівський коледж музики», який у 1826 р. було реорганізовано в Консерваторію Сан П'єтро а Мажелла, яка функціонує й нині.

Вокальне мистецтво XVII - XVIII століть тісно пов'язане з таким явищем, як **мистецтво кастратів** або сопраністів, які були чи не найголовнішими фігурами в музичному виконавстві епохи Бароко. Формування голосу кастратів відбувалося безпосередньо в неаполітанських консерваторіях, а самі вони були найяскравішими представниками вокального мистецтва *bel canto*. Трактат одного з найвідоміших співаків-кастратів і вчителів вокалу початку XVIII століття П.Ф. Тозі «Погляди давніх та сучасних співаків» (1723) став одним з перших трактатів про мистецтво та техніку співу.

***Bel canto***, мистецтво «прекрасного співу» (іт.), виникло наприкінці XVI століття завдяки становленню барокової виконавської стилістики та музично-естетичних засад епохи, свій бурхливий розвиток отримало в італійських операх XVII-XVIII століть, що було значною мірою пов'язано зі специфікою діяльності кастратів. Визнаними центрами навчання мистецтву *bel canto* були італійські школи-інтернати де викладали найавторитетніші вокальні педагоги свого часу.

Техніка *bel canto* передбачає плавний, легатний зв'язок звуків, їх безперешкодне перетікання, рівність тону у всьому голосовому діапазоні, вміння вибудовувати музичні фрази відповідно до законів ораторського мовлення, використання емоційних акцентів, застосування просодії – диференціації наголошених та ненаголошених складів. Особливо важливим є володіння великою штриховою палітрою, вміння застосовувати різну ступінь інтенсивності вібрато, використовувати його як прикрасу на окремих нотах, знання законів орнаментування відповідно до різних традицій того часу та вміння застосовувати їх на практиці, а також вміння імпровізувати.

Для бельканто характерно володіння такими специфічними прийомами і техніками, як: *Sostenuto*, *Coloratura*, *Messa di voce*, *Appoggio*, *Chiaroscuro*, *Voce mista*, *Voce di petto*, *Passagio*. В основі всіх цих технік

лежить майстерне володіння диханням, яке є фундаментом техніки *bel canto*. Всіма цими практичними навичками і теоретичними знаннями як складовими вокального мистецтва *bel canto* досконало володіли кращі італійські співаки XVII-XVIII століть. І навчання цьому відбувалося саме в спеціалізованих закладах Апенінського півострову – неаполітанських консерваторіях та венеційських *ospedali*.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (Сольний спів): [підручник / 2-ге вид.]. Підручник – К. : LAT & K, 2012. – 192 с.
2. Антонюк В. Постановка голосу: навчальний посібник для вищих муз. навч. закл. / В.Г. Антонюк. – К. : Українська ідея, 2000. – 68 с.
3. Антонюк В. «Cantare con roso fiato» в теорії співу М. Гарсії та сучасних дослідженнях // Українське музикознавство. Вип. 37 – Київ, 2011. – С.343-356.
4. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 280 с.
5. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко / Патрик Барбье // Пер. с франц. Е. Рабинович. – СПб. : ИД Ивана Лимбаха, 2016. – 328 с.
6. Барбье П. История кастратов / Патрик Барбье // Пер. с франц. Е. Рабинович. – СПб. : ИД Ивана Лимбаха, 2006. – 304 с.
7. Барбье П. Празднества в Неаполе: Театр, музыка и кастраты в XVIII веке / Патрик Барбье // Пер. с франц. С.Б. Райского и И.В. Морозовой. – СПб. : ИД Ивана Лимбаха, 2018. – 416 с.
8. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг. – Общая редакция, комментарии и послесловие Н. Копчевского. – М.: Музыка, 1978. – 320 с.
9. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Ч. Берни. – Л. : Музгиз, 1961. – 203 с.
10. Дейвіс Н. Європа: Історія. / Пер. з англ. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. – 1464 с.
11. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Т. 2 : Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. Одеса : Будівельник, 2004. 240 с.
12. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. / В.Б. Жаркова. – Київ : ArtHuss, 2022. – 548 с.

13. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с., нот. – (Вопросы истории, теории, методики).
14. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Р. Черкашиної. – Київ : Заповіт, 1998. – 384 с.
15. Кибасова Г., Юнеева Е. Культура барокко: феномен певцов-кастратов / Г. Кибасова, Е. Юнеева // Культурная жизнь Юга России. – №1 (52) – 2014. – С. 23-26.
16. Конен В. Дж. Этюды о зарубежной музыке / В. Дж. Конен. – М.: Музыка, 1975. – 480 с.
17. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен: [О музыкальной культуре XVII в. ] / М. Лобанова // Сов. музыка. – 1981. – №6. – с. 116-120.
18. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 318 с.
19. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.
20. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. – М., 1998. – 441 с.
21. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – К.: Музична Україна, 1971. – 92 с.
22. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. Сост. В. Шестаков. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
23. Побережная Г., Щерица Т. Барокко и рококо в западноевропейской музыке. – К.: НПУ имени М.П. Драгоманова, 2005. – 80 с.
24. Сикорская Н. Основные аспекты исполнительского стиля Барокко: опыт обобщения с позиции современной науки и практики / Н.Сикорская // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: Старовинна музика – сучасний погляд. Кн.6. – Вип. 109 – К 2014 – С.115-134.

25. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
26. Чекан Ю.І. «Ненормативне тіло» в романі Енн Райс «Плач до небес»: музикознавчий дискурс /Ю. Чекан // Мистецтвознавчі записки. – К., 2015. – Вип. 27. – с. 3-14.
27. Шабалтина С. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя / С. Шабалтина // Український пріоритет. – К., 2013. – 160 с.
28. Шадріна-Личак О.В. Об использовании украшений в эпоху Барокко / О. Шадріна-Личак // Київське музикознавство: [зб. статей]. – К., 2017. – Вип. 55. – С. 101 - 111.
29. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. / В.П. Шестаков. – М.:Музыка, 1975.–351 с.; 12 л.ил.
30. Эскина Н. Барокко / Н. Эскина // Музыкальная жизнь. – 1991. - № 1. – С. 21-23.
31. Bukofzer M. F. La Music Baroque / M. F. Bukofzer. – Editions Jean – Claude Lattes, 1982. – 490 p.
32. Giron-Panel C. À l'origine des conservatoires: le modèle des Ospedali de Venise (XVIe-XVIIIe siècles): [thèse de doctorat en histoire]. / C. Giron-Panel. - Université de Grenoble, 2010. – 678 p.
33. O. Jander, E.T. Harris Bel canto // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001. – електронний ресурс: <https://www.oxfordmusiconline.com/>
34. D. Arnold, W. Weber, C. Gessele, P. Cahn, R.W. Oldani, J. Ritterman. Conservatories // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001. – електронний ресурс: <https://www.oxfordmusiconline.com/>
35. Larsen J.P. Haydn // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London: Macmillan, 1980. – Vol. VIII.
36. Orchard P.A. // BEL CANTO. 500 Years Young: a study in the practical application of bel canto technique to twentieth-century vocal works in English. - Victoria University of Wellington, 2019. – 66 p. – електронний ресурс. Режим

доступу: [https://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/8489/thesis\\_access.pdf?sequence=1](https://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/8489/thesis_access.pdf?sequence=1)

37. Tosi P.F. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato / P.F. Tosi. – London: J. Wilcox, 1743. – 184 p. – электронный ресурс. Режим доступа: [https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/8/88/IMSLP508478-PMLP140521-Tosi\\_singing\\_treatise.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/8/88/IMSLP508478-PMLP140521-Tosi_singing_treatise.pdf)

38. Tosi Pier Francesco // Dizionario Biografico degli Italiani, 2019. - Volume 96 – электронный ресурс. Режим доступа: [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-tosi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-tosi_(Dizionario-Biografico)/)