

Белканто

(Красивото пеене - исторически ескизи)

Разбирането за “Bel Canto”(красиво пеене – ит.) в наши дни извиква асоциации за съвършено и безупречно пеене. Тези представи са свързани с вековните постулати и професионални дефиниции, неразривно вплетени в развитието на науката за певческия глас.

Какво е Белканто? Изключителна вокална техника и стил за красиво пеене, различен за всяка епоха? Да, разбира се! Белкантото е съвършено, възвишено, академично пеене, в чиито основи лежат фундаменталните закони за израстване и усъвършенстване на певческия глас, оформени през XVIII век и общопризнати за "златен век" на класическото пеене.

През 367г. В Лаодикея се провежда църковен събор, с решение на който е забранено използването на женски гласове в литургичното пеене. Решенията на този събор са ключови за европейското вокално изкуство в следващите векове. С тези исторически основания възниква длъжността църковен певец (cantor) или псалт.

Въвеждането на разгърнатата мелизматика със сложни юбилации в *алилуи*-те от литургичната практика провокира написването на знаменитото "Разкаяние" на Блажения Августин (354-430г.), [1,264]. В него многократно си прави опит за смегчаване суровите религиозни догми, и деликатното регламентиране на сладостното (*suave*) звучене на обработените - школувани (*elegans, artificiosa*) гласове [24].

През VII в. Исидор Севилски, един от най-образованите хора на

епохата, в своята

"Етимология" дава определение за съвършения литургичен глас (*vox perfecta*): той трябва да бъде висок (*alta*), "за да се носи в божествените висини и бързо да достига до ушите на Създателя", ясен (*clara*), "за да привлича слуха ни" и сладък (*suave*), "за да ласкае душата"[31].

Самото разделение на литургичните гласове предопределя звуковата естетика на църковния *vox perfecta*, наподобяващ "пеене на небесни ангели" в чест на Всевишния. Освен натуралните мъжки гласове, водещи в *santus firmus*-а, поради отсъствието на женски гласове в месата по време на литургия звучат безплътните момчешки тембри, които наподобяват серафими. Към тях по-късно се добавят тембрално сходните гласове на кастратите, фалсетистите, френските *haute-contre* и в последно време контратенорите. Оттук започва идеализацията на „главния тон” в пеенето с максималното му приложение, която става основа не само на Белкантото от XVII-XVIII в., но и на съвременното класическо пеене.

Вокално-звуковия канон и точния порядък от църковни песнопения високите изисквания към качеството на пеенето и нужните за литургията гласове са описани в Сен-Галенския трактат "Църковни правила по псалмодиране или пеене" (ок. 1000г.). Интересно е още първото правило. То изисква пеене «без шумни, боботеци гласове», а именно - без звуков форсиране, «без умора, но с душевно вълнение». Именно това правило влиза като един от главните принципи на бъдещото европейско «красиво пеене», което са характеризира с пълноценен и окръглено звучащ целия диапазон

глас с красив тембър, вокализиращ свободно, без форсиране и

напрежение в тона, но притежаващ вътрешна пълнота, украсена с нежност и страст [32].

Ренесансовата певческа практика (полифонична и солова) е пропита с изкуството на импровизираната орнаментация, заимствана от многогласната практика на Средновековието. Понятието *ornamento* е ключово за епохата на италианското „Чинкуеченто“ – късната част на Ренесанса. В него се фокусират концепциите на гении, с могъща и богата фантазия, изобразяващи Бога, природата и "земния рай". Такива велики личности като Микеланджело (прекрасно съзнаващ силата на гения си), Тициан (получил графска титла), Палестрина (ръководил ватиканската капела), Рафаело (с предложената заради таланта му кардиналска шапчица от римската аристокрация) и т.н., и т.н. [8].

Новите идеи търсят нов стил и форма. "Да украсиш и обработиш с великолепие предметите,които са прости по природа", – това е принцип на великия Тасо. Той става абсолютен и иманентен за стилистиката на късното Възраждане. Тасо пояснява: " Удивяваме се на благоразумието на Омир, избрал твърде къси заглавия за поемите си, но увеличавайки и украсявайки ги с различни епизоди получава апотеозни върхове..." [21, 128-129]. Същото се случва и в музикално-изпълнителското изкуство: "прости по характер" теми се срещат с изкуството на старинните изпълнители (вокалисти и инструменталисти). Те умело импровизират, защото са изучили разработените "риторични принципи" и заложените в ренесансовите учебници-трактати стереотипни структури на орнаментацията. Колорираните линии в ренесансовите мотети и мадригали или изразителните линии на художниците от школата във

Фонтенбло (от времето на Франциск I (1499-1547)), създават пишно, цветно орнаментирано поле със "сгъстена максимална образност" [14, 30].

Ако диминуирането от първата половина на XVI в. е с уравновесена орнаментика, която за гласовете в полифоничните песни, мотети и мадригали се разпределя с умерена строгост в *passaggi*-те, принадлежащи на ритмичния рисунок и на главните теми-мелодии, то новата - "втора вълна" на орнаментация от края на XVI в. произхожда от цветистия стил "*fiorito*" на виртуозите (25). Бегъл поглед към орнаментиката на Джироламо далла Каза, който украсява откъс от високия глас на мадригала от Стриджо "Anchor ch'io posso dire" («Още какво мога да кажа») е достатъчен, за да се убедим, че безумният кръговрат от тридесетивторини и шестнадасетини ноти няма нищо общо с мелодичните вариации на ранното орнаментиране. Рапсодийният и непредсказуем вихър на въвеждащите искрящи гамовидни *passaggi* на далла Каза (ръководител на оркестъра от духови инструменти към Венецианската Синьория) е предназначен само за ловките ръце на органиста, тренираната диафрагма на духачите или гъвкавия ларинкс на певеца.

Оригинал на мадригала от STRIGIO (начало, горен глас):



Диминуции от dalla CASA :



Късно ренесансовият фойерверк от орнаменти на Далла Каза, Роньоно, Бовичелли, Лука Конфорто способства появата на солистите-виртуози. Тези композитори водят своите солисти-импровизатори към първия "златен век" на Белкантото, наричано цветисто *santo figurato*. Ларинксът на певица се превръща в гъвкав и виртуозен инструмент. За това говорят общо разпространените термини от края на XVI в.: *voce tremante* ("треперлив глас"), *gorggia, gorggiare* ("гърло", "гърлен").

Предоперното солово, гъвкаво и «треперливо» пеене е с изключително развита техника на ларинкса във висока позиция. Тази техника се опира на високото гръдно-ключично дишане. Използва се предимно високия главов резонатор. Този тип пеене е предназначено за неголеми зали в италианските дворци или академии, нямащи нищо общо с голямата кубатура на бъдещите оперни театри. Техниката на гърлена артикулация (*garganta*, или *disposizione di gorga* («поставен глас»), както пишат в учебниците) достига своя зенит около 1580 г. Винченцо Джустиниани подробно описва този начин на пеене, използван от Таркуиния Молца, Лукреция Бендидио и Лаура Поперара, влезли в историята като трите знаменити "ферарски дами", за които Лудзаско

Лудзаски пише своите мадригали: «Певиците пееха по цели дни в стаите, богато украсени с картини. Готвеха се да концертират пред своите височайши покровители. Украсяваха уместно създадените тиради с пасажи. Умееха да намаляват или увеличават гласа си. Имаха пластичен звук. Можеха да държат дълго или рязко да спират пасажите. Нежно вземайки си дъх, пееха свързано или отривисто. Бяха изкусни в групетите и скоците, дългите и кратки трилери. Техните тихи, сладки импровизирани пасажи звучаха като ехо. Погледите и жестовете им съответстваха на музиката, вокализата им никога не се придружаваше от гримаси и неприлични жестове. И никакви пасажи и украшения не можеха да съкратят или да заглушат последното ударение на думата»[28].

Ренесансовият вокал е здраво свързан с традициите на средновековното църковно пеене, съсредоточено върху гърленото звучене. Virtuozното пеене на XVI в. е запазено за високите мъжки гласове: фалсетисти, кастрати и *haute-contre*. Но постепенно сцените завладяват топло и наситено звучащите женски сопрани - камерни певици (*cantatrici di camera, virtuose di camera*). Това довежда до пълна промяна на естетическите възприятия и представи за висок "главов" певчески тон. Оттук разбираемо е и изискването за нов, «естествен» начин на пеене. Радетели за новия стил са създателите на първите оперни пасторали Пери и Качини. Те са и отлични певци, които постепенно „спускат звездните, божествени гласове на земята“, по която ходят, обичат и страдат обикновените хора.

Предговорът към "Нова музика" (букв."НОВИ МУЗИКИ" "Le Nuove Musiche", 1602) от Джулио Качини (1551-1618) става програмен

документ на новия стил в пеенето, който обуславя първите оперни спектакли. В търсене на нови технически похвати и точно интониране, той извежда напред емоционално значимите думи. С този съвсем нов подход Качини утвърждава експресивното солово пеене. Авторът отрича виртуозната импровизирана ренесансова колоратура. "Тя е по-приложима при струнните или духови инструменти, отколкото при певците". Заменяйки я с изписани пасажи, Качини създава нова орнаментика, свързана с гъвкавото и капризно интониране на изпяваната дума. Той въвежда : *messa di voce* (филиране на първия звук), различни начини на "възкличания" и "замирания"; пунктиран/подчертан ритъм, предаващ неуловимите ритмични пориви, опора на натурално звучащия глас (*voce di petto*). Това са главните компоненти на изисканото и елитарно флорентинско пеене, което е основа на бъдещия оперен речитатив и на камерното пеене[26].

Последвалата венецианска оперна вълна отмива изисканото флорентинско пеене. Новата публика в строящите се общодостъпни театри, заедно с пъстрото социално смесване, изисква постановъчна зрелищност и леещ се вокал. Венецианските композитори на ХVІІв. обогатяват и обособяват арията като неделима част от бароковото либрето [18, 37-76].

През ХVІІІв. Италия, по думите на Чарлз Бърни (1726-1814) " довежда вокалната музика до съвършенство, недостижимо за никоя друга държава" [4,18].

Характерна особеност за италианския музикален живот от ХVІІ-ХVІІІ в. е плеядата оперни композитори, които са певци и учители по пеене. За своите ученици те съчиняват солфежи - различни по трудност и характер. Именно тези знаменити запазени *solfeggi* дават подготовката

на певеца за оперната сцена. Като мост между педагогиката и сценичното изпълнение, те са съществен елемент от "златния вокален век" на старата италианска певческа школа. Даже Винченцо Белини (1801-1835), студент в Неаполската консерватория, влизайки през 1822г. в класа на Антонио Цингарелли, се подчинява на строгите изисквания : "оставя контрапункта и басовото фугато и се заема със солфежите", а именно - съчинява мелодии, мелодии и пак мелодии без думи. "В тях зададената тема се развива и варира, превръща се в „музикална реч” »[15,34]. Със солфежите певците се обучават на фразировка, акценти, модуляции, скокове в мелодичната линия, усвояват всички технически и виртуозни трудности на оперния композитор, арии от когото по същество са тези разширени солфежи. Именно с тях се изучават вокалните светлосенки, изразяването на богатите оттенъци на чувствата в соловите импровизации. На всичко това идеално приляга структурата на арията *da capo*.

Постулатите на *canto figurato* или «пеенето с фигури» - оцветеното, колоратурно и разкрасено с импровизирана орнаментика вокализиране, са стройно и последователно описани от знаменития кастрат и педагог Пиетро Франческо Този. Неговия трактат «Мнение за певците - минали и сегашни или бележки за колоратурното пеене», публикуван в Болоня през 1723г. го превръща в първия теоретик на белкантовия начин на пеене.

Отправна точка в трактата е възпитаването на точен слух и чиста интонация, точна атака на тона и филиране (*messa di voce*). Плавното свързване на два съседни тона (*portamento di voce*) е в основата на идеалното *legato*. Разширяването на диапазона се извършва посредством балансираното изравняване и съединяване на регистрите (*unione*

mellifluo). Форсирането не е препоръчително, дишането е контролирано. Тези понятия стават основа за изкуството на пеенето.

Само след пълното усвояване на техниката учениците преминават към обучение в изкуството на орнаментиране. От орнаментиката зависи изящството на колоратурното пеене и неговото възхитително съвършенство. П.Ф.Този пише: „Овладеяването на начините за изпълнение на орнаментите е висш пилотаж във вокалното изкуство. То е предназначено само за тези, които проявяват остър ум по време на обучението. Необходимо е учениците да имат богато въображение и отлично да познават контрапункта. А ако в тяхното блестящо певческо бъдеще вярва самият педагог - успехът им е осигурен“. П.Ф. Този подробно описва различните рулади, гами (мажорни, минорни и хроматични) трилери, скокове и, разбира се, всевъзможни видове каденци. В тази епоха *каденцата* е вид пищна барокова метафора, носеща виртуозността и остроумието на изпълнителя. Тя е кулминацията на формата, демонстрираща висок професионализъм. П.Ф. Този е срещу безсмислените пасажи в арията. За да докажат техническите си умения, певците ненужно ги включват навсякъде."Сегашните (*moderni*) певци въвеждат още в първата част на арията да саро непозволени пасажи. В това време оркестърът чака. Във втората част ги увеличават, изпълнявайки ги на един въздух, а оркестрантите умират от скука. Накрая (в третата част) в отговор на последния вокален фойерверк оркестърът звучи нестройно и сърдито..."[37, 67-68].

Виртуози в интерпретацията на *canto figurato* са италианските кастрати. Те имат рядко усещане за светлосенки в импровизираните колоратури. Звучат вълшебно, защото владеят гъвкавостта, а гласовете им са с виртуозна подвижност. Имат чист и мек тон. Росини обозначава

с думата *Белканто* именно тяхното пеене. За него пеенето на кастратите е "истина, лееща се от сърцето и затрогваща душата"[17,43].

Немският пианист, диригент и музикален критик (приятел на Шопен) Фердинанд Хилер (1811-1885) предава думите на Росини: "Голямото изкуство на *белканто* си отиде заедно с кастратите. Нужно е да се съгласим с това даже да не искаме тяхното завръщане. За тези хора изкуството бе всичко. Към него те проявяваха неизтощима прилежност и старание за усъвършенстване. Винаги изкусни артисти, при загуба на глас - ставаха отлични педагози"[17,112].

Появата на гласа на кастратите е свързана с ранното Средновековие, с премахването на женското пеене от официалната литургия, а след това и с операта (папска була от 1686г., забранява появата на жени по римските оперни сцени). В началото на Просвещението този глас става символ на „Стария Режим” (според Хериот оприличаван на гето) на жестокостта, нелепиците, аморалността и израждането му. За публиката от това време остров на висша естетика остава изкуството на кастратите. Така се ражда безсмъртното изкуство на *белканто* – изкуството на безупречното пеене, изискващо ежедневни многочасови занимания в продължение на дълги години. Само пеенето става стил и начин на живот за кастратите. Постоянно и постепенно (задължително от простото към сложното) те упражняват и укрепват силата и гъвкавостта на гласните си гънки в изкуството на орнаментирането. Така белкантовата школа дава на възпитаниците си огромна изпълнителска свобода.

През 1702 г. френският пътешественик абат Франсуа Рагене, връщайки се от Рим публикува своите «Сравнения между италианци и французи - за отношението им към музиката и операта». За пеенето на

италианските кастрати той пише: «Нито един мъж или жена в света не могат да се похвалят с подобен глас - ясен, чист, страстно вълнуващ душата на слушателя. Когато ги чуете, разбирате, че музиката е писана именно за техните вълшебни тембри. Пеенето им напомня славееви трели, дължината на фразите им оставя публиката без дъх. Те изпълняват пасажи с огромна дължина, оцветяват ги като ехо, окрупняват фразите. Заключителните им каденци са безкрайни. И всичко това на един дъх! Прибавете към това очароващата мекота на гласовете им, особено в думите за любов».[36,115].

До XIX в. "инструменталните гласове" на Барока постепенно напускат оперната сцена. За това има няколко причини :

1. Нарушаване на равновесието между афекта и неговото изразяване. Причина за това са увлеченията на композитори и певци по голата, формална и ненужна виртуозност, която губи връзката си с "пеенето, докосващо душата".
2. Френската революция, наполеоновите войни, обхванали цялото европейско пространство и жестоките реставрации се отразяват пагубно на италианското изкуство на пеенето. Както пише познавачът и поклонник на кастратите Стендал " в Горна Италия, в Милано, в Бреша, в Бергамо през 1797 г. мислех за всичко друго, но не и за музика или пеене. Когато започна кариерата на Росини (1810г.) в Миланската консерватория не завърши нито един талантлив музикант"[19,533].
3. Фойерверкът и европейската слава на Росини, продължител на най-добрите италиански традиции в операта на XVIII в. доминира до 20-те години на XIX в. Росиниевият стил изхожда преди всичко от *opera buffa*, в която за последен път проблясват искрите на подвижното (*agilita*)

белканто. Много женски роли са написани от Росини за контраалт. Розина в «Севилския бръснар», Изабела в «Италианката в Алжир», Анджелина в «Пепеляшка». Чистият контраалтов тембър с момчешки обертонове отлично се вписва в росиниевия причудлив оперен свят. Контраалтовият глас, водещ за бароковото белканто, украсен с бравурни интонации, с иронични оттенъци, забележително отразява младата, страстна и чиста природа на героините му. Партитурите на Росини предизвикват появата на плеяда женски колоратурни контраалти и мецосопрани: Изабела Колбран, Мария Марколини, Гертруда Ригети-Джорджи, великите Мария Фелисита Малибран-Гарсия и Полин Виардо-Гарсия. Техни партньори са знаменитите виртуозни лирични тенори (*tenore di grazia*) с *фалсетни височини*: Нури, Давид, Ноцари, Рубини.

Историческият парадокс, че именно Росини, скърбящ за "гибелта на красивото пеене по музикалните барикади"[27,256] (, както пише в писмо до Франческо Флоримо, завеждащ архивите на консерваторията в Неапол) забранява на певците да импровизират колоратурите и собственоръчно ги изписва в партитурите си, започвайки с операта "Елизабета, кралица на Англия" (1815г.). По този начин той нанася най-силен удар върху белкантовите устои. Така започва нова епоха - епохата на композиторски диктат. Композитора-творец, убива певческата инициатива, премахва знаменитите «*arie di baule*», които певците съчиняват и сами варират, пеейки ги във всяка опера. В тези арии гласът рисува със съвършени краски, оттенъци и емоции. Заради неудачните каденци на Велути, Росини поставя точка на една велика вокална епоха- епохата на белкантото и на импровизираното пеене.

4. В епохата на романтичната опера гласовете се обогатяват с нови

оттенъци. Певците подчиняват техническите си умения на чувствата и силните емоции. Романтичните сюжети са размити, характерите - обобщени, а героите - изоставени или страдащи, заради принудителна раздяла. В мелодиите на Белини и Доницети звучи постоянно заплетен психологизъм, объркано душевно състояние, най-ярко изобразени чрез **legato**- то, символизиращо страстта. **Хроматичните пасажи** рисуват тъмния оттенък на изоставеност и самота. **Трилерът** илюстрира душевните трепети. Колоратурата на оперните мелодрами от първата половина на XIX в. сгъстява, затъмнява и преди всичко утежнява светлото, ярко звучене на бароковото белканто. Тя го лишава от празничния, виртуозен, стратосферичен, чисто инструментален блясък и гъвкавост на звука. Новия вокален стил на романтичното белканто се утвърждава в оперите на Белини, Доницети и ранния Верди. Постепенно започва симфонизирането на оперния жанр. Пропорционално на кубатурата на новооткритите театри се увеличава и съставът на оркестъра. Стилът, в който звучи галещата слуха кантилена се нарушава от свръх-страстни акценти, пулсиращи паузи, патетични модуляции, бурни изблици. Въпреки това, обаче, той все още е съотносим към инструменталния блясък на старата колоратура.

5. Кризисните за белкантото 30-40 години на XIX в. са белязани от няколко тъжни събития: Росини спира да твори след 1829 г., а през 1835 г. на 34 години умира Белини. През 1836 г. Майербер, пишейки "Хугеноти" разделя италианския *сопран* (гъвкав и с нелимитиран диапазон глас, рожба на белкантовата школа) на лек - колоратурен (партията на Маргьорит Валуа) и драматичен (партията на Валентина, в която условно са написани малко колоратурни пакажи). Това разделяне и последвалото класиране на сопрана в категории (колоратурен, лиричен

(spinto) и драматичен), се оказва живо и битува до днес.

6. Годината 1837 е знакова. В парижката Grand Opera, в оп. "Вилхелм Тел" от Россини тенорът **Жилбер Луи Дюпре** (Арнолд) спира оркестъра, за да повтори високото "до" с гръден естествен глас – *voce di petto*. Плътният, сомбриран и тъмен тон на Дюпре, за разлика от традиционния светъл микстово-фалсетен звук, покорява парижани. Критиката отбелязва как Дюпре «хвърля в публиката вибриращи звуци, с отблясъци и страстна сила», как поднася своите «до», след което никой не може да слуша други тенори"[12, 143]. Съхранените документи разкриват драматичните "тенорови борби".

Адолф Нури (1802-1839), лиричен тенор на старата колоратурна певческа школа, на чието изкуство в парижките салони се наслаждава Шопен е първият Арнолд, пял премиерата на "Вилхелм Тел" на Росини (3 август 1829г.). Макар и лидер на парижката Гранд-Опера от 1821 до 1837 г., не успява да се помири с грандиозния успех на Дюпре. Подава оставка и след две години се самоубива. Постоянните "абонати" на Grand-Opera предпочитат лиричния колоратурен тенор Нури пред драматичния Дюпре. Ж.Л.Дюпре, обаче, веднага "завзема" целия репертоар на Нури. Джакомо Мейербер (1791-1864), приятел и съперник на Росини, основател на "голямата парижка опера" пише ролята на Раул в "Хугеноти" специално за него.

През 1841г. Парижката академия на науките връчва своя похвален отзыв на Мануел Гарсия (син) за доклада му "Memoire sur la voix humaine", в който авторът (в младостта си работи като наемен лекар във френската армия и в детайли изследвал анатомията на ларинкса) обяснява своите наблюдения върху механизма и формирането на voix

sombree и дефинара похвата на *закриването*. Гарсия-син установява принципите на вокалната методика, които ляжат в основата на цялата тогавашна и съвременна вокална педагогика.

На Гарсия-син дължим единния метод за певческо обучение, който включва :

1. Диафрагмено дишане.
2. Твърда атака на тона (coup de glotte).
3. Закриване на прехода към високия регистър чрез закръгляне и тембрално затъмнение.
4. Необходимост от по-голям разход на въздух за главовия регистър (фалсета).
5. Характеристика на тембрите – светъл (claire) и тъмен (sombre).
6. Фиксиране на ниско положение на ларинкса за тъмния тембър и хомогенно регистрово звучене.

Залезът на "златната певческа епоха" е първия симптом за отнемането на доминиращото положение на певците. В сатирата си "За модния театър"(1720), Бенедето Марчело (1686-1739) ярко иронизира гордо пеещите певци-кастрати : „те показват на всички, че дори и с посредствени данни, кастратът в операта може да бъде само генерал или предводител"[13, 109]. Белини търси своите интерпретатори из цяла Италия и пише ролите съобразявайки се с вокалните данни на избрания певец. Берлиоз, подчинявайки се на статуквото ("оперите съществуват заради певците"), порицава "отвратителния изпълнителски стил с превес на глътката над мозъка". Критиките му са яростни и жлъчни .Пеенето на звездите, демонстриращи само силата на гласа си е "глупаво и пошло, претенциозно, порочно, развращаващо публиката и накрая - престъпно и

злоумишлено"! [3, 227-228]. В писмо до журналиста от Неапол Винченцо Торели от 7 декември 1856 г., Верди пише: "Правило за мен е никога да не допускам певците да ми се налагат. Не бих допуснал това дори ако на сцената възкръсне Малибран. Цялото всемирно злато не би ме заставило да променя принципите си!" [6, 97]. Верди слуша Малибран (една от най-великите представителки на романтичното белканто) в Ла Скала през 1834 г. Оценката му е повече от висока: "Тя е велик, поразителен художник!" [10, 108].

Писмото на Верди не само потвърждава залеза на доминиращите в оперния свят певци, но и обявява края на белкантовата епоха. То предвещава появата на новото поколение композитори, които създават мащабни оперни платна със силно драматични колизии. Равновесието между автор и изпълнител се превръща в историческа необходимост. Сюжентият спектър на XIX в., сравнен с този в бароковите опери или романтични мелодрами, видимо се разширява. Оперният театър смело се хвърля в разрешаването на социално-политически, граждански, етически или национални проблеми. На сцената се появяват нови оперни герои – „унижени и оскърбени”. За тези роли не се изисква познаване изкуството на блестящата колоратура. Възникналите нови национални вокални школи, с цел самоутвърждаване подлагат на остракизъм(изгонване /старогр./) италианското пеене.

Описаните във фундаменталните трудове постулати на белкантовата школа (точно звукоизвличане, дихателен контрол, разширяване на диапазона и главова позиция при стабилно, не високо положение на ларинкса) стават трамплин и основа за последвалите вокални открития. Без тези ключови умения не биха успели и новите оперни гласове от втората половина на XIX в. Техния идеал е само обемното, мощно

звучене. Във веризма виртуозната колоратура изцяло е отхвърлена. Гласовете лесно се износват. Предупреждението на Франческо Ламперти /(1813-1892), професор в миланската консерватория/ е актуално и днес. Главна причина за всеобщия упадък на европейското пеене, според Ламперти, са кариерите на недоучените певци: " Дори само в упражненията, аз настоятелно изисквам учениците да използват *фиоритурното пеене*. Така, ако желаят, ще запазят своя глас свеж, подвижен, изящен и бархетен, даже след дългогодишна кариера. Забравянето на колоратурата нанесе много вреди" [11, 29].

За съжаление "упадъкът" на вокалната техника, (свързан с неспазването на белкантовите закони) застига много посредствени певци. Повечето от великите артисти не забравят никога правилата на белкантото. Постоянният корепетитор на Карузо Салваторе Фучито в спомените си пише за постоянното усъвършенстване на великия тенор, за ежедневните му вокализаци. Тях "Карузо пееше с много живост и енергия" [23, 29]... Постоянно контролираше преходите, модулациите и светлосенките в гласа си" [23, 15]. Фучито пише за идеално изравнените му регистри, за това как Карузо "не позволява на нито една частица от дъха да изтече непродуктивно между вокалите, а в това се крие тайната на абсолютното *легато*". За великата Калас белкантото означава "начин на пеене, подход към изпълнението, *чиста и точна атака* на тона, прекрасна школа, точно такава, каквато е инструменталната - на пианистите или цигуларите" [10, 182].

Тоти дал Монте при гостуването си у нас (през 1938г.) чува Борис Христов и му предрича бляскаво бъдеще. В мемоарите си тя си спомня за обучението при Барбара Маркизио (любима певица на Росини, пазителка на белкантовите тайни) : „Тя с безгранична любов ме учеше на

правилна звукова емисия, точна фразировка, речитативи, художествено превъплъщение, вокална техника, непознаваща никакви трудности, подходяща за всички пасажии. А колко трябваше да пея гами, арпежи, легато и стакато, за да имам съвършена техника! Вокализии, *вокализии* и пак вокализии! Хроматичните гами бяха любими на учителката ми... Свещените канони на белкантото ми бяха преподадени от Барбара Маркизио с истинско монашеско търпение“[22,40].

В последния абзац на трактата на Джамбатиста Манчини (издаден през 1774 г. във Виена) четем: ”Пеенето е християнска покорност и безгранична любов към великия труд на вокалиста”[33,225]. Тези думи са основен завет на белкантовата школа за следващите поколения, отправна точка за вътрешния устрем на съвременния вокалист.

Литература:

1. Августин Аврелий. Исповедь. Перевод с латинского М. Е. Сергеенко. –Санкт-Петербург, 1999.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М., 1973.
3. Берлиоз Г. О современном состоянии вокального искусства в оперных театрах Франции и Италии и о причинах этого состояния // Гектор Берлиоз. Избранные статьи. – М., 1956.
4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М-Л., 1967.
5. Вагнер Р. Об актёрах и певцах // История эстетики в памятниках и

- документах. Рихард Вагнер. Избранные работы. – М., 1978. – с.567-624.
6. Верди Д. Избранные письма. – Л., 1973.
 7. Гегель Г. Эстетика, том 4. – М., 1976.
 8. Дажина В. Социальные корни раннего маньеризма в Италии // Культура Возрождения и общество. – М., 1986. с.145-152.
 9. Итальянская поэзия XII-XIX вв. в русских переводах. – М., 1992.
 10. Каллас М. Биографии. Статьи. Интервью. – М., 1978.
 11. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила ученикам и артистам. – М., 1913.
 12. Лаури-Вольпи Д. Вокальные параллели. – Л.,1972.
 13. Марчелло Б. Модный театр // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. – М.,1971.
 14. Новиков Л. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М., 1990.
 15. Пастура Ф. Беллини. – М., 1989.
 16. Роллан Р. Музыкальные пасторали и Торкватто Тассо // Музыкально-историческое наследие. Выпуск третий. – М., 1988. – с.50-60.
 17. Россини Д. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. – Л., 1968.
 18. Симонова Э.Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко.– Уфа, 2005
 19. Стендаль. Жизнь Россини // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах.Том 8. – М., 1959.
 20. Стендаль. Прогулки по Риму // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Том 10. – М., 1959.
 21. Тассо Т. Рассуждения о героической поэме //Литературные

манифесты западноевропейских классицистов. – МГУ, 1980. – с. 104-129.

22. Тотти даль Монте. Голос над миром.– М., 1966.

23. Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. – Санкт-Петербург, 2004.

24. Augustinus. Ennaratio in Psalmum 32 / Migne J.P. Patrologia cursus completes. Series Latina. Paris, 1844-1865; I, 8.

25. Brown H.M. Embellishing Sixteenth-Century Music.– London, 1976

26. Caccini G. Le Nuove Musiche. Ed. H. Willey Hitchcock. – Madison, 1970.

27. Della Corte A. Vicende degli stili del canto // Della Corte, A. Canto e bel canto. – Torino, 1933.

28. Giustiniani V. Discorso sopra la musica (1628) // Solerti A. L'origine del melodramma.– Torino, 1903. p.98-128.

29. Greenly R. Dispositione di voce: passage to florid singing // Early Music., 1987, № 2.

30. Hisidor Hispal. Etymologia VII, 12, 24 /. Migne J.P. Patrologia cursus completes. Series Latina. Paris, 1844-1865; 18, 292.

31. Hisidor Hispal. Sententia de musica / Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde.– St. Blaisen, 1784.

32. Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi / ibid. I, 5-8.

1723 // Della Corte, A. Canto e bel canto. – Torino, 1933; p.16-92.