

За някои проблеми на бароковата вокална интерпретация

Андрей Найденов

Музикалната култура на днешния забързан век продължава да поддържа интереса към музиката на бароковата епоха. Концертните програми, съставени от произведения на композитори на XVII и XVIII в. имат много почитатели. Увеличават се съставите, ориентирани към старинната музика – не само в инструменталната, но и във вокалната. Този стил провокира търсенията на много певци. Те постоянно разширяват репертоара си. Активно и задълбочено се изпълняват незаслужено забравени или въобще неизпълнявани творби – мотети, солови кантати, отделни арии и цели опери. Музиката на старите майстори е неделима част от образователните програми в средните специални и висши учебни заведения - в техните вокални класове и факултети.

Историята на вокалното изкуство свързва бароковата епоха с оформянето на изпълнителските школи, разцвета на италианското белканто – «еталон за професионално академично пеене за всички времена»[1] и съответстващия му стил на интерпретация.

Белкантото за Росини е "пеене, затрогващо душата". Днес широката публика назовава белкантови дори ариите от италианските композитори-веристи, а това е очевидна грешка. Росини свързва безукорното, красиво пеене с изкуството на кастратите. Този начин на пеене достига апогея си през XVIII в. «Повечето известни певци на нашето време дължат много на природните си данни, а не на усъвършенстването им. Такива са Рубини, Паста и много други. Голямото изкуство на белкантото 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 със старание и усъвършенстване. Винаги искусни артисти, а при загуба на глас - ставаха отлични педагози»[2].

Днес не съществуват никакви звукови свидетелства, освен несъвършените фонограми на последния кастрат на Сикстинската капела Алесандро Морески, завършил кариерата си през 1913г. За високото майсторство на кастратите можем да съдим, анализирайки теоретичната и вокална литература на бароковата епоха.

Вокално-техническите изисквания за пеене на тази музика са прости : неголям диапазон, невисока теситура и т. н. Това е само външния, «видим» пласт. Изпълнението на вокалната музика от XVII–XVIII век изисква еластичност и гъвкавост за целия гласов апарат. Дължината на диханието в съчетание с различните щрихи допълват пълното показване на гласа. Тук резките метални обертонове са смекчени. Нужен е добре поставен глас. Именно заради това ариите на старите майстори са азбука на вокално-техническото майсторство. С точното им усвояване певецът поставя основите на непрекъснатото усъвършенстване и има точна, стилна школа.

В тази връзка пред певците, изпълняващи барокова музика, стоят много стилови проблеми, свързани с вярното звукоизвличане и точна интерпретация.

Днешната практика в изпълненията на творби от XVII–XVIII век ярко демонстрира недостатъците в подготовката на певците, които по исторически свидетелства трябва да имат чист, равен звук и мек по целия диапазон тембър, наподобяващ свиренето на флейтистите, цигуларите-гамбисти и чембалистите.

Певческото обучение (от зародиша си до днес) е практическо занятие, основано на емпиричния метод, т. е. метода на показването. Критерий за естетическа оценка на вярното пеене за вокалните педагози (а това са предаващи своя опит певци, музиканти с висок интелект и широки творчески възможности) е музикалният слух, ориентиран към начина на свирене на струнните или духови инструменти, отличаващ се с подвижност, гъвкавост, пълна свобода и точно легато.

Гласът в бароковата музика има инструментален характер. Това мнение е запазено и до сега. Практиката показва, че общоприетото определение за инструментален вокал, необходим за автентичното изпълнение на старинната музика, нерядко заблуждава младите изпълнители. В много случаи наблюдаваме изкуствено приспособяване на гласа и наподобяване на инструментално звучене. Така пеенето се лишава от вибрато, звукът става «бял» и прав. Губи топлотата си. Сравнявайки звука си с инструменталния, певците, имащи тембристи, «пълноценни», големи гласове, неволно в акта на фонация отнемат дихателната опора. За младите изпълнители на старинна музика от значение е правилното разбиране на термина «инструментално пеене». Много от понятията на вокалната педагогика извикват еднакви представи, но са различни като терминология. Те целят правилното насочване на ученика към хомогенен, мек звук; чиста интонация и преливащи вокали в красиви фрази.

Проблем в изпълнението на старинната музика днес е не само техническата, но и художествено-интерпретационната страна. Често този начин на пеене е безличен, повърхностен и безизразен, което напълно противоречи на естетиката от това време.

Съвременните вокално-изпълнителски изисквания набеязват точна и

стилна интерпретация в адекватно изпълнителско въплъщение. За нея е необходима реализацията на практически навици и умения, изработени на базата на историческите и теоретични знания. По естетически дефиниции съществуват «учени-музиканти» и «музиканти-практици». Боеций пише: «Музикалната наука стои по-високо и е над практиката и простото музикално изпълнение! Стои нависоко толкова , колкото духът е по-високо от тялото...Музикантът е този, който има познания в певческата наука. Той не разчита само на практиката, а с разум интерпретира (!)»[3].

По тази причина формулирането на основните принципи на бароковата интерпретация във вокалната музика на XVII–XVIII в. , с нейните традиции и стил е повече от необходимо.

В България интересът към бароковите опуси съществува , но е относим към инструменталната музика. Орган се изучава в НМА “Проф.П.Владигеров” и АМТИИ - Пловдив. Налице са алтернативни възможности за обучение по Чембало или Хамерклавир. Най-популярен вокален ансамбъл за старинна музика бе хор "Мадригал". (С него участвах в реализацията на единствената у нас постановка на монтевердиевия "Орфей".) По отношение на вокалното обучение все още нямаме значителни постижения освен тези на историческото музиковедие, имащи непосредствено отношение към бароковата изпълнителска практика. За съжаление те почти не намират практическо приложение. Дълбоко разочарование предизвиква проследяването на тенденцията на педагозите-практици, опиращи се само на емпиричния метод на "показването", интуитивно интерпретиращи различните по стил произведения.

За разлика от много оперни певци, вълнуващи се само от техническата страна на вокализата, интерпретаторите на бароковата музика се интересуват предимно от творческите аспекти , т. е. как и защо трябва да се пее така, а не иначе. Към този подход водят опусите на XVII–XVIII в., които предоставят голяма творческа свобода. Фиксираният композиторски нотен текст е условен и дава прекрасна възможност за ярка художествена изява на творческото изпълнителско дарование. Певците самостоятелно разкрояват с разнообразни видове украшения и динамики основната “канава” на нотния текст.

Музикалното образование в онази епоха подготвя свършени вокалисти. Те учат теоретични дисциплини (генерал-бас, контрапункт и т. н.), както това правят бъдещите композитори. Свирят на клавесин.... Следователно, няма нужда от допълнителни пълни указания в нотите им за динамика, темпо, артикулация и т.н.

За огромно съжаление, в еволюцията на вокалното изкуство, старите идеали на белкантовата школа (като техника и художествено-изпълнителски навици) са изцяло загубени.

Изпълнителските похвати в интерпретацията на оперните заглавия на XIX и XXв. изискват от певците нови професионални качества. Налагат се различни стандарти за сила и звук. За пеенето в този период са характерни гласовете с голям обем и тъмен звук , които използват похвата на “закриването”. Понякога

тази силова фонация, свързана с използването на твърдата атака води до форсиране, неясна дикция, неточно произношение и артикулация. В последното десетилетие педагозите у нас не търсят мекия, полетен звук с естествена темброва окраска. Такъв тип звукоизвличане е относим към естетическия идеал за бароков певчески тон.

Стилното възпроизвеждане на старинната вокална музика изисква не само точна емисия и водене на гласа в естетиката на бароковата епоха, но и вярно дешифриране на нотния текст. Към подобни критерии се придържат старите ни вокални педагози. Респектиращи в това отношение са виниловите регистрации на барокови арии от маестро Михаил Ангелов с Павел Куршумов, Александрина Милчева, Павел Герджиков (учил при Анна Тодорова) или пълния студийен запис на “Месия” под палката на проф. Георги Робев... Сегашната интерпретация не изисква буквално възраждане на всички похвати от отминалите векове. Еволюцията и обновяването на старите инструменти (с модификацията на тембрите им) заедно с утвърждаването на новите разбирания за вокалната постановка и дишане водят до намирането на нови решения за стилово точни интерпретации на музиката от XVII–XVIIIв.

В тази връзка ще бъдат разгледани основните художествени похвати, необходими за изразителна и стилово точна интерпретация на бароковата музика.

На първо място в бароковото изпълнителство стои точното изобразяване на «афекта» [4] (въздействието), а именно смисъла и атмосферата, присъщи на творбата. Според Г. Ф. Телеман и К.Ф.Е. Бах главна цел за изпълнителя е вярното интерпретиране на смисъла на произведението, което ще предизвика у зрителите много и различни чувства. Последните не бива да се смесват с емоциите: «... качество, сродно с афекта, но различаващо се по мащабността на изказа. Емоциите изискват дълги, пълноценно написани, солови номера» [5].

От друга страна, изразяването на чувствата в музиката пряко зависи от говорната интонация. Композиторите на това време познават в детайли изкуството на риториката. Това способства за изглаждането на музикалните им фрази.

«В музикалната риторика на XVIIв. има около седемдесет различни музикално-риторични фигури. Те влизат в обширния ареал на бароковата епоха. Нейната концепция е : голямото се отразява в малкото. Тук първенствуват ключовите думи от фигурите, на които е поверено представяното понятие или идея. Музикално-риторичните фигури подчертават текста, имат важна смислова задача, представят едно или друго чувство или имат илюстративен характер...»[6].

Типичните за XVII–XVIIIв. начини на емоционално изразяване изкристализират от риториката в теорията на афектите.

Съгласно правилото, прието още в XVIIв., афектите, според принципите на риториката, се предават чрез различните интонации на гласа. Следователно,

именно от чувството зависят различните динамични, темпови, артикулационни детайли на изпълнението. Към тях добавяме и нужната орнаментика.

Основно чувствата се изразяват чрез динамиката. «На всеки познавач е известно, пише И. Матезон, че в музиката слабото и силното (също, както в живописата светлината и сянката) са важните източници, без които интерпретаторът не може да покаже тайните си на изкушената публика»[7].

Остър проблем за съвременния изпълнител остава вярното възпроизвеждане на типичната за бароковата музика динамична амплитуда. Известно е, че динамичните обозначения тук се срещат извънредно рядко. Това е обусловено от общите за бароковата епоха изисквания към изпълнителите, които са широко образовани. Те познават не само теорията и историята на музиката. Разбират законите на акустиката, физиологията...Ето защо композиторът предоставя възможността по време на концерт да се определи вярната динамика на изпълнявания опус.

Естествено е, че днешните певци, които се стремят към автентичното изпълнение на старинната музика, трябва да познават основните принципи за правилното разпределяне на динамичните оттенъци.

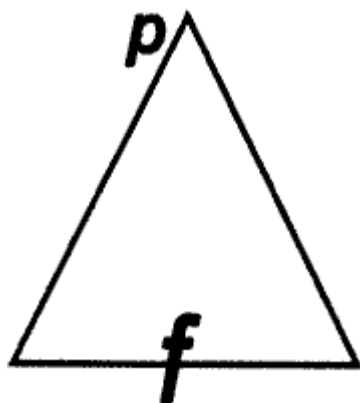
Първо, към тях отнасяме резките противопоставяния *forte* и *piano*, където няма *crescendo* и *diminuendo*. Би следвало да се знае, че за грешка в изпълнителското изкуство на бароковата епоха е считано стриктното изпълнение само на отразените в партитурата динамични нюанси.

Второ, господства принципът на «темпова динамика». На бавното движение в музикалното произведение съответства динамичния нюанс *piano*, а на бързото темпо е присъщо – *forteto*.

Трето, често използван е ефектът на «ехо»-то. С него при повторение на музикалния материал публиката получава динамично диференциран и контрастен звук, допълващ фразата.

Освен това в бароковото вокално изкуство съществуват строги правила на техниката, които определят начина на изпълнение.

За певците в бароков стил динамиката се подчинява на по-долу описания «триъгълен» принцип. Това са плавно свързаните *forte* и *piano*. Вокалните педагози от златното бароково време считат, че редуването на СИЛНО и ТИХО е ключ към верния регистров баланс и свободно пеене по целия диапазон. Известния немски теоретик Ф.В. Марпург обобщава вечното правило в певческото изкуство: «Колкото по-високо пееш, толкова по-нежен трябва да е звукът, а колкото по-ниско се спускаш, толкова по-пълен, силен и свободен е певческият тон»[8].



С тези представи за красив и пропорционално озвучен диапазон певците на бароковата епоха предпазват гласовете си от форсирани височини.

Корифеите на старата белкантова школа, освен пропорционално озвучения по целия диапазон глас, изискват от учениците си гъвкав и пластичен звук. Известния педагог на XVIIIв. Манщайн сравнява певческия глас с «качественото тесто», добавяйки че е «необходимо в различни случаи гласът да намалява обема си, правейки тънки тестени нишки или да има плътна маса, с която да вае различни форми»[9].

За да оформят еластичен и гъвкав тембър, певците дълго упражняват *messa di voce* [10]. Различно от по-късно разпространената трактовка на този термин като «полугласно пеене», педагозите в разглежданата от нас епоха трактуват *messa di voce* като изкуство на филирането или динамичното разнообразяване на държаните ноти. Изтъкнатият вокален педагог на XVIII в. П.Ф. Този пише: «съвършеното филиране (*messa di voce*) се използва с мярка и само с устни певците оформят откритите гласни. Този похват винаги има много добър ефект. Малко от певците разбират този начин на пеене или не харесват тембровите светлосенки...»[11]. Не можем да не се съгласим с тези думи, тъй актуални и днес. Певицата, използваща умело този похват след Мария Калас е Лейла Геншер. Знаков за времето си е нейният запис от Ла Скала на операта "Коронацията на Попея"(1967г.) с Джузепе ди Стефано - Нерон, под палката на Бруно Мадерна.

Най-важен за бароковата вокална стилистика е въпросът за вибраторото, който ще анализираме и в исторически аспект.

За разлика от спецификата на музикалното изпълнителство, характерно за епохата на Възраждането, когато емоционалният изказ, пластичната мелодика и други не са основополагащ фактор, с развитието на хомофонния стил изразителността на мелодията има доминираща роля. Търсят се нови изпълнителски начини и похвати в интерпретираните произведения. Вибраторото е необходимо за живия, пулсиращ звук и емоционално-музикалното възприятие.

По определение на вокалния педагог от XX в., доктор на изкуствознанието Л.Б. Дмитриев: вибраторо – «това е характерна пулсация на звука, сходна с тази на лъковите инструменти. Тя придава на звука приятен, леещ се оттенък.

Вибратото украсява тембъра, прави гласа по-жив, пулсиращ и изразителен»[12].

Някои от по-младите певци считат за необходимо да пеят бароковата музика с прав, маниерен «бял» тон. Те много се заблуждават. Вибратото в певческия глас, както и във всеки музикален инструмент, съществува по природа. Неговата амплитуда и способността за тоново разгръщане зависят от силата на певческия звук. Така вибратото и силата на тона са тясно свързани.

Днес има много спорове за силата на звука в красивото и естетично бароково пеене. Често обсъждан е певческият изказ - по точно динамиката. Нужно е да отбележим, че не е необходимо да сравняваме или смесваме силата на звука с динамиката на изпълняваното произведение.

Силата на звука зависи от амплитудата и трептенията на гласните гънки, от дишането, подструнното налягане и разположението с качествено функциониращите лицеви резонаторни кухини, отвеждащи тона в маската и особено устногълтачния канал, който е по своему рупор, усилващ звука.

В бароковото изпълнителство, както и в цялата разглеждана епоха, силата на гласа зависи изцяло от състава на акомпаниращия ансамбъл и броя на инструментите в оркестъра.

Интерпретацията на арии от стила на веристите, както и сцени от опери на Вагнер, Верди, Пучини изисква по-енергична мощна въздушна струя, която позволява на певица да пробие големия състав на оркестъра. Оттук идва и изискването за по-широка амплитуда на вибратото на гласа. Това подвежда неопитните млади артисти и те често форсират. По тази причина се губят много динамични нюанси, фразите са груби, без пластика - със статичен силен звук.

Бароковата музика по правило е писана за неголеми инструментални състави, често само за струнни или духови инструменти. Звукът на дървените духови инструменти, виолите да гамба, теорбите, клавесина и меките регистри на органа изискват пеене с мек, тембристо наситен тон. Така опората и енергичността на подаването на въздуха при пеенето на този стил не са уголемени, както и амплитудата на певческото вибрато е неголяма.

Нужно е заедно с това да отбележим честото участие в бароковите ансамбли на най-мощния инструмент - органа, който изцяло запълва пространството със звука си. Дори и ако при встъпление на солиращия глас органистът използва меки регистри, на певица е необходима сила за поддържането на общия звуков баланс и пълноценно солиране.

За силата на звука от значение са концертните зали с подходяща акустика. Сводовете на големите и малки църкви, красивите дворцови зали не изискват пресилена опора на въздушната струя и форсиран тон, с който бароковата музика би звучала неестествено. В златната епоха на белкантото педагозите изработват носещ се полетен тон, изцяло зависещ не от силата, а от тембъра на гласа. По този начин се търси избягването на пагубното за експресията и текста форсиране, а свободно леещият се глас с лекота запълва първите големи оперни зали.

Красотата на пеенето зависи от спокойния, но съвсем не аморфен тон с енергичен, наситен и пълноценно мек тембър, поддържан от добра дихателна опора. Напрежението е недопустимо. Нужно е да има сила и пълнота, съответстващи на съпровождащия го инструмент. Интрепретациите на произведения от XVII–XVIII в. с «тих» глас, обаче са също толкова недопустими.

Ключов момент в изпълнението на бароковата музика е разбирането и избора на точното темпо. Преди всичко е нужно да уточним, че в тази епоха в нотните текстове често отсъстват авторски темпови указания. И именно с избора на едно или друго темпо изпълнителят определя средствата за предаване на нужния характер и чувства.

Съществен проблем за съвременните певци е вярното определяне на характера на музиката, тъй важен в точната музикална интерпретация. Този характер става разбираем при съпоставяне на изпълняваната музика с танцовата

семантика, заемаща ключово място в музикалното изкуство на XVII–XVIII в. При запознаване с ново произведение е нужно внимателното му разглеждане, с цел да се открият ритмични танцувални структури, напомнящи сарабанда, жига, гавот, буре и т.н.»[13].

Освен това общоприетото в съвременната практика правило за необходимостта от съблюдаването на ритмична точност и темпова компактност в изпълнението на старинната музика съвсем не противоречи на характерното за бароковата епоха «живо темпо» – достатъчно гъвкаво и подчинено на законите на риториката.

Изтъкнатият италиански композитор, певец и вокален педагог Дж. Качини пише: «Музиката преди всичко е реч и ритъм и едва след това - звук...»[14]. Показателни са думите на композитора и музикалния теоретик Д. Фридеричи: «В пеенето не бива да се усеща еднообразната пулсация. В зависимост от това какви са думите от текста се размерва такта. Понякога темпото е бързо или бавно»[15]. В подкрепа на тези думи е и известното изказване на К.Ф.Е. Бах за това, че музиката се изпълнява «с душа, а не като дресирана птица»[16]. Не случайно доминиращо място във вокалното изпълнителство на бароковата епоха заема пеенето с *tempo rubato*. «Който не умее да (изгражда) *rubare il tempo* в пеенето, – пише знаменитият певец-кастрат и бележит вокален педагог П. Ф. Този, – той не умее нито да съчинява, нито да си акомпанира. Има лош вкус и малко знания...»[17].

Друг проблем на историческото изпълнителство е пресъздаването на изкуството на ритмичната орнаментация, принципите на която са широко разпространени в изпълнителската практика на XVI–XVIII в.

Мелодичната и ритмичната орнаментики са условни и нефиксирани в нотите от композиторите, но съществено влияят на изразителността и изпълнението.

Изпълнителският принцип на типични ритмични украшения в бароковата епоха, необичайно и ярко, се проявява в т.нар. *inegalite* – «неравномерност». Същността на този принцип се корени в определени мелодични последования, състоящи се от пропорционално оразмерени неголеми стойности. Те образуват звукови двойки, в които един от звуковете винаги се удължава повече от другия.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top two staves are for a keyboard instrument (likely a harpsichord or organ), with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The bottom two staves are for a vocal line. The music is in 3/4 time and features a characteristic 'inegalite' rhythm, where notes are often dotted. The vocal line includes the lyrics 'ra - - - - - ta, i -'. The score is marked with a '47' in the top left corner.

(фрагмент от ария на Странника от “Триумфиращата Джудита” - Вивалди, при да саро повторение певците задължително променят колоратурата)

По този начин възпроизвеждането на «неравни ноти» провокира образуването на пунктирен ритъм, който е чест похват от арсенала на много певци на епохата.

Този пунктирен ритъм, с голямо значение за характера на бароковата музика, по препоръките на практикуващите старинна интерпретация и теория, се изпълнява остро, артикулирайки следващата нота след пунктира кратко.

Към въпроса за изкуството на ритмичните украшения отделно място е нужно да посветим на нетипичното за бароковото време отношение към ритмиката в баховите творби. Й.С. Бах изисква, особено в процеса на заучаване, изпълнение, възпроизвеждащо математически точния ритъм, фиксиран в нотния текст. Тази тенденция прелива в творчеството на неговите синове и оформя бъдещата моцартова фактура.

Строго изписана колоратура, неподлежаща на орнаментиране :

- Йохан Себастиан Бах “Магнификат” - “Deposuit “:

Measures 9-18 of the Magnificat by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. Measure 9 features a piano introduction with a *crescendo* marking. Measure 13 begins the vocal entry with the lyrics "De - po - su - it, de -". The piano accompaniment includes markings for *f*, *mf senza ripieni*, and *poco f*. A fermata is placed over the vocal line in measure 14.

Measures 19-21 of the Magnificat by J.S. Bach. The vocal line continues with the lyrics "po - su - it po - ten - tes de -". The piano accompaniment features a *marc.* (marcato) marking. Measure 21 begins with the lyrics "se - de et ex - al - ta -". The piano accompaniment includes a *mf* marking.

- Йохан Кристиан Бах “Магнификат” - “Deposuit “:

13

22

T.

De - po - su - it po -

18

T.

ten - tes de se - de, et ex - al - ta - vit hu - mi -

- В.А.Моцарт - из арията на Белмонте от трето действие на операта “Отвличане от сарая”

bracht, erst,

Clar.

Viol.

Viol.

Quart.

Именно този подход след време става правило в изпълнителската практика.

Изключения са записаните каденци в операта “Дон Жуан” от втората винилова регистрация на Джоан Съдърланд с Ричард Бониндж за DECCA от седесемдесетте години на миналия век или Моцартовия албум на Хуан-Диего Флорес от 2017г.

Разбира се, при разглеждане на по-голямата част от бароковия репертоар, би следвало да знаем, че «работата над темпото, изпълнението и метроритъма са неразривно свързани с представите за характера на възпроизвежданите звукове както и с общата концепция на интерпретираното произведение...»[18].

За точното интерпретиране на стила немаловажен е въпросът за артикулацията. Това понятие първоначално е познато като наука за езика, т. е. за яснотата, разчленеността на сричките при произнасяне на думите. Подобно на дефиницията от музикалната теория - в пеенето - под артикулация разбираме начините за изпълнение на мелодията, видовете връзки между тоновете, изкуството да използваме в изпълнението цялото многообразие от щрихи - staccato и legato...

Конкретни обозначения за артикулация във вокалната музика от това време се срещат рядко. Изключение правят редакторските обозначения. Изпълнителят трябва да намери верни решения, отчитайки артикулационната специфика на съпровождащите партии, акустиката на залата и т. н.

Нерядко на помощ идва словесният текст. Главно изискване за точната певческа артикулация е ясната декламация на художествения текст. Чистото и ясно разбираемо произношение е едно от най-важните изисквания към певеца.

Вокалното произношение има своя специфика, (отчитаща законите за произношението на различните езици) залегнала в основите на бароковата интерпретация. Най-важната задача на артикулацията е да изяви на преден план текста и чувствата в него.

Към проблема за верния и стилизиран прочит е нужно да включим и пеенето на речитативите, тясно свързващи музикалната и вокално-речева артикулация.

Бароковата вокална музика е неразривно свързана с изпеваемия текст. Заради това в изпълняваните арии и речитативи певецът винаги се опира на звуковата изразителност. За избягване на монотонността, еднаквите интонации и т. н. изпълнителите варират мелодичния контур с различни видове украшения, а орнаментираната мелодична линия следва бароковите изпълнителски традиции.

Орнаментирането е основен похват и гаранция за стилно адекватна интерпретация на бароковата вокална музика. Мелодичната орнаментика, допълнената със скокове и мелизми фразата е най-сложната част от изкуството на импровизацията.

Има много теории за украшенията. В тях се счита, че ако певецът не орнаментира и не варира мелодичната линия при повторението на началната

част на арията в “da capo”, а също в каденците или речитативите, то неговото пеене е неправилно.

«Маниер», така наричат украшенията в бароковата епоха. Теорията ги разделя на италиански – «значими» и френски – «произволни».

В италианския маниер се изпълняват фиксираните от композитора мелизми : различни форшлази, нахшлази, групето, трилер и т. н. Антипод на това е френският или произволен маниер, включващ импровизация, свободно орнаментиране на каденци и корони. Освен това двата начина на орнаментиране често преливат един в друг.

Общата култура и естествената артистичност на певеца са ключови за стилното изпълнение на бароковите произведения. Белкантото без тях е немислимо. За съжаление в рамките на тази статия не влиза разглеждането им в детайли. Ще упоменем само, че певецът трябва да има добро сценично поведение. В тази връзка е забележителното изказване на известния вокален педагог Дж. Манчини: «За да бъдеш съвършен актьор, не е достатъчно само да пееш хубаво. Необходимо е еднакво добре да декламираш и свободно да играеш - да имаш сценично майсторство»[19].

Овладяването на много от законите, свързани с изкуството на бароковото пеене, без съмнение, дава на младите певци възможности по-ярко да демонстрират своите певчески умения, както и по-пълно да развиват своята индивидуалност не само в бисерите от музикално-художественото наследство на старите майстори, но и след време успешно да интерпретират произведенията на композитори от всички епохи.

Списък на използваната литература :

1. Симонова Э. Р. Искусство арии в италианском оперном барокко (от канцонетты к арии da capo) / Дисс. ... канд. иск. – М., 1997. – С. 186

2. Россини Дж. Избранные письма, высказывания, воспоминания. – Л., 1981. – С. 112

3. Шестаков В. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения. – М., 1966. – С. 36 (Anicius Manlius Severinus Boethius - Боеций превежда на латински Платон и Аристотел. Измисля термина квадравиум, или четворен път за изучаването на четирите предмета: музика, аритметика, геометрия и астрономия . Пише и превежда учебници по тези предмети. Последният класически и първият схоластичен философ. Творчеството му има огромно влияние през Средновековието.)

4. Афект (от лат. affectus – душевно вълнение, страст, чувство, въздействие)

5. Луцкер П. , Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Т. 1. Под знаком

Аркадии. – М., 1998. – С. 290

6. Булычева А. Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли / Дисс. ... канд. иск. – СПб., 1999. – С. 97

7. Цит. : Копчевский Н. О Книге А Бейшлага и современная наука об орнаментике // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М., 1978. – С. 306

8. Цит. : Reidemeister R. Zur Vokalpraxis // Historische Aufführungspraxis. – Darmstadt, 1988. – S. 89

9. Цит. : Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. – М., 1929. – С. 133

10. *Messa di voce* не бива да се смесва с *Mezza voce* (ит. – полугласно)

11. Цит. : Назаренко И. Искусство пения. – М., 1968. – С. 34

12. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М., 1996. – С. 350

13. Друскин М. Клавирная музыка. – Л., 1960. – С. 77

14. Цит. : Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М., 1978. – С. 26

15. Също там

16. Също там – С. 156

17. Цит. : Мазурин К. Методология пения. Т. 1. – М., 1902. – С. 177

18. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1978. – С. 108

19. Цит. : Назаренко И. Искусство пения. – М., 1968. – С. 53