

ВЕРДИЕВИЯТ ПРИНОС ЗА УТВЪРЖДАВАНЕ НА БАРИТОНОВИЯ ГЛАС

Кирил Манолов

Налагането в репертоара на високия драматичен тип баритонов глас през втората половина на XIX век започва с нарастването на популярността на драматичния тенор и последвалата ясна диференциация в драматургичните функции на различните мъжки вокални тембри. Формирането на баритона като тип мъжки глас се извършва в процеса на трансформация на теноровото солово пеене, като тъкмо творчеството на Верди полага основата на класическия баритонов репертоар.

Развитието на техническите възможности на баритоновия глас, както и на вокалната техника през XIX век позволяват на Верди да извиси в своите творби нивото на баритоновите стандарти и окончателно да утвърди мястото на този вид мъжки глас в оперния репертоар. До този момент баритонът е имал предимно второстепенно значение в оперните творби. Във Вердиевите шедьоври значението на баритоновия персонаж е дотолкова увеличено, че често именно той е главният герой в тях. Този нов мъжки вокален профил дотолкова променя вкусовете в оперната практика, че води до нови очаквания на публиката спрямо баритоните, както и до различни от досегашните тенденции в импресарските предпочитания за конкретни роли.

Верди е композиторът, който провокира промяна в очакванията за вида глас, съответстващ на определени характеристики на персонажите (женственост, мъжественост, освободени нрави, целомъдрие и т.н.) Със спецификата на създадените роли, предназначени за новия тип баритонов глас, Верди поставя

безпрецедентни за времето си изисквания към певците и ги превръща в особеното явление, днес вече известно като Вердиев баритон.

Предшествениците на Маестрото също предвиждат мащабни роли за баритон, но сред тях рядко се срещат толкова високи изисквания към гласа като тези в произведенията на Верди¹. До времето на Верди баритоните се различават по мащаба и тембъра на гласа, обхвата и способността да се пее във висока теситура, но тези показатели не са предопределяли необходимостта от диференциране на специфичен тип глас. Певците преди времето на Верди са изпълнявали съответните роли според техническите си възможности, като основният стремеж е бил да не навредят на гласовете си. Смятам, че тъкмо търсенето на нови средства във вокално-техническо отношение, надхвърлящи границите на познатите дотогава певчески възможности, са истинските фактори, които са повлияли обособяването на специфичния нов тип баритон и превръщането му в движеща сила на Вердиевото творчество.

Преди 1840 г. баритоните също са демонстрирали вокални умения във високата теситура, но предвид факта, че преобладаващо оркестрациите в оперната литература са били по-прозрачни, драматичната експлоатация на гласа не е изисквала сериозна вокална мощ. Първият баритон, който е бил определян като драматичен тип глас (след тенора Жилбер Дюпре² – първия успешен изпълнител на високото c^2 с пълен гръден резонанс), е бил Виктор Морел (Victor Maurel, 1848 – 1923). Именно за него Верди е композирал роли като Яго от „Отело“ и Фалстаф от едноименната опера.

Баритоновите персонажи на Маестрото възплъщават „квинтесенция на човечността, изразяваща различни желания и изкушения, обърквания и разбираня,

¹ В оперите на Росини се срещат няколко изключения, но в тях оркестрацията не е толкова наситена и драматичната изразност не е толкова силна, колкото в оперите на Верди.

² Gilbert-Louis Duprez (1806 – 1896).

скърби и радости, които надхвърлят особеностите на конкретното време и място“³. Верди разгръща „уникалния потенциал на баритоновия глас за създаване на галерия от фино нюансирани персонажи, които са сред най-сложните и предизвикателните в оперния репертоар“⁴. Наложените от него вокални и драматични изисквания, задали в творбите му нови, изключително високи стандарти за баритоновия глас, окончателно утвърждават уникалната вокална територия на новия тип мъжки глас – на Вердиевия баритон – в света на операта.

От позиция на многогодишния ми опит с Вердиевия репертоар бих изтъкнал, че в допълнение към вокално-техническите изисквания композиторът внася и драматична тежест в своите баритонове роли. Това от своя страна изисква от певците да притежават актьорска чувствителност, за да се справят с тези сложни драматургични ситуации. Освобождаването на актьорската изразност предполага майсторско владеење на гласовата техника.

Композиторът отрежда специална роля на баритоновия глас. За него е предназначена главната ролята още в първата му успешна творба „Набуко“⁵. Мелодиката в партията на Набуко се развива основно в първа октава и е предназначена за открития звук от гърдния регистър. Композиторът третира баритоновия глас в съответствие с оперната традиция от XVIII век, в която той е бил възприеман като нисък тенор с ограничено използване на горната част на диапазона. Съответно Верди я записва на теноров ключ. Преобладаващият до този момент открит тип мъжко пеене е позволявал интензивното използване на горната половина на гърдния регистър. Обаче с изискването от Верди за прилагане на техниката на

³ Budden, Julian (1973). The Operas of Verdi. New York: Clarendon Press, p. 33.

⁴ Ibid.

⁵ На премиерата тя е изпълнена от известния баритон Джорджо Ронкони (1810 – 1890). Заедно с Доменико Косели (1801 – 1855), той е един от първите певци, които регламентират баритоновия тип глас в италианските опери на композиторите от епохата на Романтизма. Ронкони постига правдивост на пресъздаваните персонажи, което допринася за утвърждаването на новите тенденции в италианския музикален театър, свързани с баритоновите партии.

закриване партията на Набуко става по-скоро драматична, отколкото лирична. За това допринася и изискването за по-мощен звук и по-тъмен тембър на гласа, сходен по характеристики с басовите гласове. **Тъкмо тази промяна в техниката на гласообразуване в съчетание с характера на вокалната интонация определя типа на мащабния драматичен Вердиев глас; промяна, при която лиричният образ се превръща в героичен персонаж.**

В следващите опери на Верди мъжките гласове са много по-ясно темброво обособени, а контрастът между тях по отношение на качеството на звука, диапазона, теситурата на пеене и начините на вокално изпълнение се увеличава. Този процес става все по-ясно изразен вследствие на опитите на композитора да динамизира оперния спектакъл и да засили въздействието върху публиката. Мъжките роли в операта изискват активизиране на всички изпълнителски средства (на самия глас, певческата техника, музикалната изразителност) и повишаване на нивото на актьорските умения. Контрастите в емоционален и психологически план изискват от изпълнителя едновременно както меко, лирично звукоизвличане, така и плътен, мощно звучащ глас.

Класически примери за Вердиеви гласове са мъжките роли от авторската оперна триада от 50-те години на XIX век. В тези творби разделението на гласовете е още по-отчетливо осъществено. След завършването на „Макбет“ и срещата с Феличе Варези композиторът започва все по-често да кани певци със спинтови (*di forza*) гласове. Те му позволяват да изрази драматичната и емоционална наситеност, която леките гласове не могат да постигнат с присъщата си колоратурна виртуозност. **Благодарение на техниката за закриване на звука гласът, приеман в белкантовата епоха за лек и лиричен баритон (по същество нисък тенор), се превръща в мощно звучащ спинтов тенор, а високият бас – съответно в драматичен баритон.** Баритоните с по-големи гласове успешно надскачат

теситурата на високия бас. В допълнение – вниманието на Верди все повече се насочва към приглушения тембър, т.е. към звученето на закрития певчески звук, способен да предаде повече драматизъм.

Контрастите в емоционалната и психологическата сфера изискват от изпълнителя както меко, лирично звукоизвличане, така и плътен, мощно звучащ глас. С увеличаване на плътността и мощта на певческия звук от гърдния регистър и с избягването на фалцета постигането на височините става значително по-трудно. Поради открития маниер на вокализиране леките баритони от времето на Росини не са владеели певческия диапазон над g^1 . Благодарение на техниката на закриване на звука преминаването към единно регистрово звучене ще бъде осъществено в по-късните Вердиеви творби „Дон Карлос“ и „Силата на съдбата“.

В късните си опери Верди откроява удобната работна квинта от певческия диапазон, върху която пада максималното вокално натоварване. Концентрацията върху тесен участък от диапазона позволява формирането на еднородна звукова емисия и темброви качества в допълнение към свързването и изравняването на вокалните регистри и овладяването на певческото дишане. Този подход става знаков за по-късните произведения на Маестрото и се запазва като принцип до края на му творческия му път.

Новият маниер на вокализиране при мъжете се усъвършенства и под влияние на фонетиката на италианския език. Благодарение на неговите фонетични особености и умелото им музикално използване от Верди междурегистровият преход се фиксира в съответна за различните гласове зона, в която естествено се проявява съпоставяне на отворени и затворени гласни, особено когато първите преобладават в литературния текст. Спецификата на италианския език благоприятства появата на т.нар. техника на смесване на вокалите, целяща

постигането на единен тембър, особено в случаите, когато на един тон трябва да се произнесат две или дори повече гласни.

С появата на мощните спинтови мъжки гласове възниква и нов, значително по-сложен метод на вокално обучение. При него определянето на акустичните свойства на гласа със смесен звук зависи от координацията на дейността на органите на гласовия апарат в процеса на развитие, свързване и изравняване на регистровите звукообразуващи модели (гръдно и фалцетно при мъжете). Тази работа, извършена върху тесен участък от диапазона, дава необходимите резултати. Височинното положение на партиите и теситурата на пеенето изискват целенасочена певческа подготовка. Промяната в звученето на гласа е необходимо да бъде акустично незабележима и да е съпроводена с минимални промени в работата на гласовия апарат. Наличието на обща зона на открити и закрити звуци дава основание зоната на закритите звуци в диапазона на мъжките гласове да се разглежда като самостоятелен регистър.

Звучността на тенора *di forza* изразява драматичните сблъсъци в оперите на Верди и в много отношения не отстъпва пред качествата на звука на лиричните баритони от онова време. През 60-те години на XIX век родството между гласовете на тенорите *di forza* и баритоните е изключително близко. Ако по-рано в историята на певците с мащабни природни дадености са съответствали предимно ниските типове гласове, то вече, интензивно усъвършенствайки горната част на диапазона си, те започват да овладяват и високите мъжки партии.

Верди поставя и конкретни партитурни изисквания при новия начин на пеене в съответствие с характера на драматичния образ: *con eleganza* (изящно), *con brio* (бляскаво). В допълнение – подходът към лиричното пеене на силно звучащите гласове се променя. Традиционната лирична сфера на италианската опера е подчинена на новия начин на вокализиране. Силните гласове вече е необходимо да

постигнат лекота, мекота и подвижност – качества, характерни за певците от старата двурегистрова школа на вокализиране.

Операта „Риголето“ (1851) открива нов етап в развитието на вокалното изкуство, „възпитавайки“ цяла плеяда певци от тогавашното младо поколение. Ролята на заглавния персонаж е от голямо значение за утвърждаването на драматичния маниер на пеене в баритоновия репертоар, а успехът на творбата, както и на певците с големи гласови данни, участвали в премиерата ѝ⁶, допълнително насочва специалното отношение на Верди към баритоновия глас в следващите му опери.

Както отбелязва Тито Гоби – един от най-добрите интерпретатори на ролята на Риголето през ХХ век – Верди обозначава партията на героя, а впоследствие и на редица други главни персонажи, като *recitativo col canto* – речитатив с пеене⁷. Това свойство на стила се проявява най-отчетливо в мъжките роли, предназначени да бъдат изпети с гърдния регистър на гласа. **Комбинацията от кантилено пеене и отделни речеви интонации е основната характеристика на зрелия Вердиев вокален стил.**

Линията на формиране на баритона в оперното изкуство продължава и с ролите на Жорж Жермон в „Травиата“ (1853), граф ди Луна в „Трубадур“ (1853), Ренато в „Бал с маски“ (1859), Дон Карло в „Силата на съдбата“ (1862), в които от спинтовите мъжки гласове композиторият изисква разкриване преди всичко на лиричния аспект в творбата, а не толкова силата на драмата.

⁶ Първият изпълнител на партията на Риголето е Феличе Варези (1813 – 1889). Въпреки че гласът му не е бил мощен и не се е отличавал с качествен тембър, той обръща специално внимание на проблемите при интерпретацията в ролята, което го превръща в предпочитан от Верди певец. Той участва и в премиерите на „Макбет“ (1847) и „Травиата“ (1853).

⁷ Гобби, Тито, Ида Кук. Мир италянской оперы. Москва: „Радуга“, 1989, с. 95.

Родолфо Челети (*Rodolfo Celletti*, 1917 – 2004) – съвременен италиански изследовател на вокалното изкуство – отбелязва в труда си „Школи на пеенето и типологии на гласовете“, че през епохата на Романтизма две табути, свързани с белкантото, губят категоричността на своя някогашен императив, а именно култът към красотата на гласа и свещеният трепет пред певческото удобство на гласа. Мъжките гласове пренебрегват виртуозността и започват да наблягат върху „богатството на тембровите нюанси и противопоставянето на наситени и приглушени звуци, безкрайни мецавоче и звънливи височини“⁸. По отношение на баритоните авторът пояснява: „Класическият Вердиев баритон е „лек“ (за разлика от това, което се смята в момента) и за известен период от миналия век, според определението на един теоретик, е бил наричан „мецотенор“⁹“¹⁰

В баритоновата партия на Жермон от „Травиата“ Верди все още съхранява характерните черти на ниския тенор. Те се изразяват във височината на певческата теситура, близка до теноровата, в честата употреба на f^d и в по-ограничената употреба на ниските тонове между A и d . След партията на граф ди Луна от Трубадур се наблюдава линия на сближаване на вокалните характеристики на баритоновите партии с тази на високите басы, изразено в по-широк диапазон на мелодиката, изграждане на разгърнати кантиленни фрази, разчитане на стабилен център на гласа, въпреки че натоварването на високата гласова зона не намалява.

В зависимост от сценичната ситуация Верди използва кратки или дълги фрази, скокове или плавни движения, тесен или широк вокален диапазон, съответстващи на търсеното от композитора внушение. Както отбелязва Тито Гоби: „Деветдесет процента от певците изпълняват добре арии, но мисля, че само десет процента

⁸ **Celletti**, Rodolfo. Scuole di canto e tipologie vocali // Seminario sulla vocalità. Napoli: Conservatorio di musica di Napoli (8 – 11 dicembre 1971), 1972, p. 44.

⁹ Авторът има предвид Вагнер.

¹⁰ **Celletti**, Rodolfo. Op. cit., p. 45.

умеят да пеят речитативи с истинско драматично усещане и пластична изразителност, като подчертават същността на случващото се и правилно се възползват от паузите. А точно това е необходимо в театъра, който наричаме „музикален театър“.¹¹

С всяка нова опера след „Силата на съдбата“ Вердиевото творчество утвърждава мъжката психологическа драма, чието върхово постижение са ролите на крал Филип II от „Дон Карлос“ и Отело от едноименната опера. Всички основни силни типове както мъжки, така и женски гласове са представени от Верди в пълна равноправност за първи път в операта „Дон Карлос“. Лиричните характеристики на тези гласове са били по-важни за композитора от останалите им качества. Неслучайно той смята това свое произведение за кулминация на творческия си път и дълго след него отказва приемането на често предлаганите му сюжети за нови опери.

Със сравнително късната Вердиева опера „Аида“ (1871) сливането на ярко изразената лирична сфера с драматичното пеене на спинтовите мъжки гласове се утвърждава като водеща тенденция в европейското оперно изпълнителско изкуство – тенденция, силно повлияла певческите стандарти сред изпълнителите от следващите поколения.

Новата сплав от лирични и психологически аспекти при Вердиевите персонажи поставя различни, по-високи изисквания пред певческото звучене и тембровите качества на гласа в оперния спектакъл. С тях композиторът еманципира ниските певчески гласове, особено баритона, в ролите с първостепенна драматургична функция. С музиката си Верди ни убеждава категорично, че емоционалната страна на преживяванията и състоянията на героя е най-прилягаща на ниския мъжки глас и че тъкмо той е способен да я

¹¹ Гобби, Тито, Ида Кук. Цит. Съч., с. 95 – 96.

изрази най-нюансирано и най-въздействащо. Търсените и изисквани емоционално-психологически план, техника на смесено звукоизвличане и на закриване на звука всъщност създават един различен, съвременен, адекватен на новаторските търсения тип мъжко вокално присъствие, напълно различно в тембровите си качества от стандартите във времето на Росини, Белини и Доницети. Изявата на психологическата същност на героите в оперния репертоар от този период вече се свързва или с ниски гласове, или с ниско-тонови разработки в партиите за високи гласове.

В заключение и обобщение можем да кажем, че отношението на Верди към баритоновия глас осезателно се различава от това на предшестващите го композитори. Той стеснява диапазона му от B до g^1 и набляга главно на високата зона на гласа, върху която пада и основното певческо натоварване. Утвърждаването на този диапазон, както и на работната теснота в зоната на високия център $as - es^1$ е характерна особеност на Вердиевите баритони от лек тип, имащи ярко звучене във високия регистър. Въпросният диапазон се превръща в „запазена територия“ за средните мъжки гласове, а наличието на стабилност в нея позволява типологизирането на средния мъжки глас именно като баритон със съответните му свойства. Овладяването на тази специфична територия от певците има пряко отношение към третирането на баритоновите образи като трагични персонажи, което от своя страна довежда до нови полета на звукообразуването в певческата изява¹².

¹² Във втората половина на XIX век на оперната сцена се появяват певци, които превръщат италианското вокално изкуство в легендарен феномен и които завършват формирането на школата на драматичното пеене. Тук можем да споменем поредицата от пионери в това отношение: Жилбер Дюпре, Рафаеле Мирате, Карло Бокарде и Людовико Грациани. След тях можем да изтъкнем фигури като Гаetano Фраскини, Пиетро Монджини, Франческо Таманьо и Енрико Карузо. Най-големите имена сред баритоните след Феличе Варези са Виктор Морел, Матия Батистини и Тита Руфо.