

Белкантото и романтизмът

Мила Михова

В настоящата статия разглеждам влиянието на драматичното белканто върху ранното творчество на Джузепе Верди. Като примери за вокалните и интерпретативни влияния и особености на първия творчески период на композитора използвам женските образи в оперите „Набуко“, „Двамата Фоскари“ и „Разбойници“. Разглеждайки вокалната линия на всяка от ролите, търся влияния и препратки към редица героини на Джоакино Росини, Винченцо Белини и Гаetano Доницети. Правейки паралел между два обособени стила като белкантото и романтизма, изследвам не само признаци за приемственост и влияние, но и доказателства за универсалността на вокалния език, който авторите на белкантото оставят като наследство на следващите поколения композитори.

За да можем да поставим времеви и стилови граници, на първо място трябва да си отговорим на въпроса „какво значи белканто?“ – красиво пеене, вокална техника или стил в операта. И парадоксът е, че отговорът е „всичко изброено“. С това границите стават малко по-прозрачни и условни. Смятам, че вместо да ги разделяме, по-правилният подход е да отличим приемствеността, наследството, адаптирането на традициите към тенденциите. Белкантото е един условен мост между класицизма и романтизма, който обединява вокалната виртуозност и кристално чист звук с новата драматургична идеология.

Belcanto¹ („красиво пеене“) е едновременно:

-Технически идеал — дисциплинираното култивиране на гъвкав, резонансен и равномерен глас в различните регистри, чрез осъзнато преодоляване на преходите между регистрите.

-Стилистична естетика — подчертаваща изразителното легато, чистотата на тона и контрола върху динамиката и орнаментиката.

Целта на белкантото не е груба сила или театрален реализъм, а съвършенство на вокалната емисия — всеки звук, произведен ефикасно, равномерно и с изразителен нюанс.

Основните технически принципи в белкантото са:

Appoggio (опора и управление на въздуха по време на фониране)

Певецът поддържа постоянен еластичен баланс между вдишването и контролираното издишване, което позволява: стабилно субглотично налягане, гъвкавост при дълги легатни линии, свобода от напрежение в гърлото. От физиологична гледна точка – използване на междуребрните и долните коремни мускули, вместо „изтласкване“ на въздух.

Chiaroscuro – буквално „светло-тъмно“

В изобразителното изкуство това е техника на използване на тъмни и светли цветове за постигане на илюзия за триизмерност и обем, което преведено на вокален език означава обръщане на звука с цел балансиране на блясъка (маска, лицев резонанс) и дълбочината (фарингиалното пространство). Идеалният белкантов звук съчетава: *chiarezza* (яснота, яркост, фокус в горните форманти) и *oscurità* (закръгленост, топлина от ниско положение на ларинкса и отворен фаринкс). Акустично този баланс осигурява мощност без напрежение.

¹ Celetti, Rodolfo “La storia del belcanto”, (1983)

Легато и линия

Техника, осигуряваща безпроблемна връзка между височините и вокалите. Всяка нота произлиза от предишната без осезаемо начало („атака“) или затихване. Непрекъснатостта на дишането и резонанса са от първостепенно значение – следователно аподжото и светлосенките са предпоставки. Орнаментите (фиоритура, трилери, пасажи) никога не трябва да нарушават легатото. При изпълнението на творби от Росини има погрешно разбиране, че виртуозната колоратура трябва да бъде „насечена“ с цел ясна артикулация. В действителност нейната драматургична цел се подчертава още повече, когато тя е изпълнена в дъгите на легатото. Легатото е физическото проявление на контрола; то е знаков признак за глас, обучен в белканто.

Messa di voce

Използване на плавно крешендо и декрешендо при изпълнението на по-продължителни тонове. Може да се каже, че *mesa di voce* е като лакмус за владенето на белкантовата техника, защото изисква много голям контрол на въздушния поток и резонанса без промяна на тембъра и показва майсторство на опората и изравняването на регистрите. Тази техника може да бъде използвана както като динамичен похват за демонстрация на майсторство, така и като техническо упражнение в процеса на овладяване на белкантовата техника.

Регистри и Voix mixte

Белкантото се стреми към уеднаквен диапазон — без осезаема промяна в цвета и емисията между регистрите. Обучението набляга на смесването на гръдния, средния и главовия резонанс. За жените това значи лек гръден звук в по-ниските ноти, майсторски смесен с главовия резонанс.

Чистият гръден звук може да се използва само за драматургичен ефект, но в музикалната линия винаги за предпочитане е смесеният звук. Както споменах по-рано, говорейки за Джудита Паста, Исабела Колбран и Мария Калас, при гласове, които могат да бъдат категоризирани като вокални феномени поради необичайно големия диапазон, при контрола върху струна с подобна еластичност, преминаването през регистрите е по-отчетливо и се допуска липса на „хомогенност“ между регистрите. Когато говорим обаче за по-категорично определени гласове, основен принцип на белкантото, особено отнасяйки се към идеята за хомогенност между регистрите, основополагаща е техниката за подход към високия регистър и изпълнението на пределни височини. При сопраните основен принцип на вокалната техника е височините до С3 да се изпълняват във вертикал, без да се отделят от предходните тонове и в търсене на закръглен и богат на обертонове мек звук, неразличаващ се по цвят от тоновете на предпрехода и прехода.

Agilità (пъргава колоратурна техника)

Тази техника означава не само скорост, но и яснота и контрол на бързите пасажии без загуба на резонанс. Пасажи, трилери, аподжатура, акачатура и стакато, изпълнени като изразителни артикулации, а не като механични демонстрации. Истинската колоратура зависи от: стабилност на ларингиалната позиция, постоянен резонансен баланс, прецизно начало (координирано дишане + плътен контакт на гласните струни - колоратура с „шум“ означава, че струните не са плътно затворени и през тях преминава струя въздух, което показва неправилна употреба на опората и некачествен контрол на ларинкса). Както казах и по-рано, пъргавостта в репертоара на Росини, Белини и Доницети е своеобразно продължение на легатото, а не негова противоположност.

Педагогически основи на белкантото:

Ключови трактати и учители, обусловили практиката на белканто:

Джовани Батиста Манчини – „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato“ (1774)

Джироламо Крешентини – акцент върху портаменто и messa di voce.

Мануел Гарсия (старши и младши) – систематична физиология на пеенето; Гарсия младши изобретява ларингоскопа (1850 г.), който позволява наблюдение на реалното поведение на гласните струни в покой и по време на фонация.

Франческо Ламперти / Джовани Батиста Ламперти – педагози от средата на 19 век, свързващи класическото белканто и по-късната романтична техника.

Естетически идеали на белкантото

Естественост: тонът трябва да звучи непринуден – лек, естествен, без натиск и усилие.

Изразителна съдържаност: емоция, предадена чрез цвят, фразиране и динамически нюанси, а не чрез сила на тона.

Техническа невидимост: техниката служи на изразяването — слушателят възприема красотата, а не усилието на артиста.

Белкантовият певец не е декламатор, а „инструмент на красотата” – човешкият глас като съвършена резонансна система, която е в пълен контрол в услуга на музиката и текста без да се забелязва усилие.

В заключение, белкантото не е просто стил, а цяла вокална система, която набляга на физиологична ефективност (координация на дишането + контрола на струните), акустичен баланс (различна степен на нюансировка) и естетическо усъвършенстване (легато, динамичен контрол, изразителна колоратура).

Това е основата на всяка здравословна класическа техника, дори за късното вердиево или веристично пеене — „граматиката” на гласа, която позволява съществуването на всеки по-късен „стилистичен диалект”. Белкантото усъвършенства и задълбочава техническите и изразни изисквания от епохата на предкласиката и класицизма.

Класицизмът в музиката, подобно на класицизма в архитектурата и изобразителното изкуство, разчита на богато орнаментирана естетика по теми и сюжети от гръцката и римската митология. При Волфганг Амадеус Моцарт наблюдаваме обръщане към обикновените човешки страсти, животът извън кралския двор и митологичните същества. В този смисъл трилогията му по либрето на Лоренцо Да Понте слага начало на една тенденция, която по-късно се разгръща в пълния си мащаб в творчеството на Росини, Белини и Доницети. При тримата композитори на белкантото тази тема се разгръща отвъд комичното и вече виждаме и трагичните преживявания на обикновения човек. С появата на темите за лудостта, сомнамбулизма, връзката с мистичното и необозримото вече се повдигат и теми, дълбоко свързани с романтичното движение в изкуството. Изключително важно е, разглеждайки тези академично обособени стилове, да не забравяме, че стилът и естетиката са художественият израз на цяло идеологическо течение.

Ярък пример за тази условност в определянето на стиловете е изборът на литературни източници. Росини и Доницети дължат едни от най-внушителните си шедеври на творчеството на сър Уолтър Скот — представител на романтизма с всички негови теми и сюжети. „Лучия ди Ламермур” и „Жената от езерото” на Уолтър Скот засягат личните истории на две жени, поставени в особено сложни житейски ситуации — това е и първият признак, че операта е навлязла в новата си ера, в която жената е не просто център на сюжет, задвижен от мъже — тя е моторът на този сюжет.

Всеки неин избор и действие променя хода на събитията – похват, който напълно разцъфтява при Верди. Тези жени са поставени в ситуации, които засягат семейна и национална идентичност, род, история, морал, традиция и прогрес, класа и социална принадлежност. На този фон се развиват техните сложни за осъществяване романтични влечения и любов.

Самият факт, че белкантовите композитори използват такива сюжети, вече говори за тази промяна на стила като първообраз на романтизма. Любопитен факт, който обяснява тази теза е решението на Гаетано Доницети на сцената на полудяването на Лучия. Първоначалният избор е солирацията инструмент да бъде гласхармоника. Гласхармониката² (стъклена хармоника или армоника) е музикален инструмент от групата на ударните триещи се инструменти. Състои се от стъклени сфери, полукълба, пръчки или тръби с различна големина, нанизани на метална тръба и разположени в дървена кутия, която служи за резонатор. Стъклените сфери се привеждат в трептене чрез търкане с мокри пръсти. Замяната му с флейта става по две причини – първата е по-широкото разпространение на флейтата и присъствието на добър флейтист във всеки театър. Втората е, че в този период се разпространява масов страх от гласхармониката, смятана за инструмент, вреден за душевното и физическо здраве на публиката. Самият звук на инструмента е толкова зловещ и мистичен, че веднага отвежда слушателя в злокобната обстановка, в пълзящия страх и терор от това, което се е случило и което предстои да се случи и в усещането за лудостта на героинята.

Когато говорим за прилики между два различни стила, за каквито се смятат белкантото на Росини, Белини, Доницети и романтизма на Верди,

² “Here is the glass harmonica, the instrument of madness”, press release by Teatro Massimo Palermo, 29.03.2016

смятам за интересно мнението на Алберто Дзедда³ (1928-2017) – музиковед, диригент, експерт по творчеството на Джоакино Росини и автор на редица критически редакции на росиниеви заглавия, включително опери, изпълнени за първи път през 20 в. (напр. „Едуардо и Кристина“). Като изтъкнат експерт в областта, Дзедда споделя мнението си, че белкантото приключва с Росини, а Белини и Доницети са по-скоро “ранни романтици”. Ако разсъждаваме по тази логика, то Белини и Доницети, които се учат от Росини, са последователи на неговата естетика в романтизма. Верди, който има дългогодишно професионално приятелство с Доницети, е естествен приемственик на тази естетика.

Когато се връщаме към ранния Верди, неизбежно се връщаме и към белкантовата традиция. Дори когато композиторът очевидно се стреми към повече драматична плътност, към по-тъмен оркестров цвят или към по-пряка, говорна линия, под повърхността винаги стои белкантовата „рамка”, с която той е израснал — и като слушател, и като автор. В ранните опери това е особено видимо в женските роли. Те са създадени така, че да носят белкантовата вокална школа, но вече да живеят в една среда на по-остър конфликт и по-плътно емоционално напрежение, типично за младия Верди.

Белкантовата форма като отправна точка за Верди

Още в първите опери на Верди ясно личи класическият триделен модел на белкантовата ария: речитатив – cantabile – cabaletta. Формално може да изглежда, че Верди просто наследява този модел, защото е бил стандартът на времето. Но ако се вгледаме внимателно, се вижда как той използва всяка част с конкретна драматургична цел.

³ Zedda, Alberto “Divagazioni Rossiniane” (Ricordi, 2013)

Речитативът при Верди вече не е само „въведение“ към арията – това е мястото, където персонажът изговаря своя вътрешен конфликт, понякога дори по-остро, отколкото в самата ария. При Абигаиле в „Набуко“ и при Лукреция Контарини в „Двамата Фоскари“ това е особено силно изразено, а при Амалия в „Разбойници“ – макар и с различен характер – речитативът често предупреждава за предстоящия емоционален „прелом“.

Дяловете Cantabile в тези опери остават изцяло белкантови по своето звуково поведение: плавно legato, широки линии, нужда от стабилен дихателен контрол и от онзи тип „нежно резониращ“ тон, който не търси драматичен натиск, а естествено излъчване. При Амалия това е особено ясно – Верди я вижда като лирична фигура, която идва направо от традицията на Белини.

Cabaletta-та при Верди се превръща едновременно в техническо и драматично изпитание. Там, където Белини и Доницети търсят елегантност и подвижност, Верди добавя и импулс, и бързина, и психологическа атака. При Абигаиле кабалетите са откровени „вулкани“; при Амалия – момент на решимост, който често контрастира силно със спокойствието в cantabile-то; а при Лукреция – припламване на вътрешно напрежение.

Женските образи: наследството на белкантовите архетипи

Тъй като белкантовият репертоар вече е изграден върху ясни женски типове, Верди логично започва от тях, но ги усложнява и драматизира. При трите роли, които разглеждам, това е особено видно.

Амалия

Амалия от оп. „Разбойници“ идва направо от белкантовата традиция – чиста кантилена, лиричност, яснота. Но в музиката ѝ не липсва напрежение. В кантилените има любов, в cabaletta-та – решимост.

Героинята е нравственият център на операта и Верди използва именно белкантови средства.

Абигаиле

Абигаиле от оп „Набуко“ е наследничка на драматичните белкантови кралици (Анна Болейн, Норма, Семирамида). Верди я поставя в една различна драматична територия – не само заради оркестрацията, но и заради тежестта, която поставя върху средния регистър на гласа и декламацията.

Лукреция

Лукреция Контарини от оп „Двамата Фоскари“ е най-сложният пример – тя е едновременно белкантова по линия и драматично „многопластова“ по вътрешен свят. Тук вече белкантото е не толкова „модел“, колкото общ език, който Верди използва, за да създаде една силна, нравствена, но и трагична фигура.

Вокалната техника: белканто като задължителна основа

Колкото повече работих върху тези роли, толкова по-ясно ми ставаше, че без белкантова подготовка ранният Верди е просто невъзможен. Верди пише плътна и тежка фактура, но мисли белкантово. Тези роли изискват:

- **легато** с голяма дължина и контрол (особено в Амалия и Лукреция);
- **fil di voce и пианисими**, които на много места имат повече драматична стойност от динамика forte;
- **колоратура**, която при Верди вече не е просто украшение, а израз на вътрешния импулс (при Абигаиле – гняв, при Амалия – чист порив);
- **теситура**, която остава висока, но вече трябва да се носи над по-плътен оркестър;

• **метален връх / squillo**, който е абсолютно задължителен, особено в общите ансамбли.

При Амалия белкантовата природа е най-забележима. Именно затова вокалните неудобства, които Верди поставя – тесни вокали във висок регистър, трудни съчетания на текст и линия – стават още по-остри.

Белкантова естетика, вплетена в ранновердиев драматизъм

Верди сякаш приема белкантото като естествена база, върху която започва да изгражда своя драматичен свят. Това личи в:

- дългите кантилени, които внезапно „изригват“ в драматична кулминация;
- светлите, „ефирни“ пасажии, следвани от тежка оркестрация;
- резките смени на светлина и мрак в хармонията;
- ролята на речитатива, който при Верди често казва повече от самата ария.

Най-интересното за мен е именно това преплитане: как една естетика, позната най-вече с „красота“ и „лекота“, се превръща в основа за една все по-драматична и наситена музикална реч.

Според мен белкантото в ранния Верди не е просто стилово наследство, което той носи от предходното поколение. Това е фундамент на мислене, на вокална техника, на форма, който той използва съзнателно, за да изгради женските си персонажи. Абигаиле, Амалия и Лукреция се различават като характер и драматургична функция, но всички те са обединени от едно: **белкантовата традиция стои в основата на техния вокален и психологически образ**, а младият Верди я разгръща в нови драматични посоки.