



**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ „ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“**

**ВОКАЛЕН ФАКУЛТЕТ**

## **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен  
**„ДОКТОР“** по специалността **„КЛАСИЧЕСКО ПЕЕНЕ“**

на тема:

**СПЕЦИФИКА НА КОЛОРАТУРНОТО ПЕЕНЕ В ОПЕРНОТО ТВОРЧЕСТВО  
НА ДЖОАКИНО РОСИНИ. ИЗПЪЛНИТЕЛКИ НА НЯКОИ ВОКАЛНИ ПАРТИИ ОТ  
ЕПОХАТА НА КОМПОЗИТОРА.**

**от докторант ГАЛИНА ГЕОРГИЕВА ГЕОРГИЕВА**



**СОФИЯ 2022 г.**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Касическо пеене“ – ВФ, състояло се на 17.05.2022 г.

Разработката се състои от 177 страници. Съдържа увод, три глави, единадесет точки, обобщения-заключение, библиография, приноси на дисертационния труд и публикации по темата.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на .....2022 г. **от .... ч., в зала № .... на НМА „Проф. Панчо Владигеров“**, бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ № 94 на открито заседание на Научно жури в състав: *рецензенти* проф. д-р Свилен Райчев, проф. д-р Елисавета Вълчинова-Чендова и *становища* проф. д-р Боряна Ламбрева, проф. д-р Милена Шушулова и доц. д-р Зорница Петрова

Дисертационният труд и материалите за защита са на разположение в Учебния отдел на НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

## СЪДЪРЖАНИЕ

Увод.....	5
Глава 1. Росини и ролята му за развитието на вокално-изпълнителското изкуство и обновлението на оперния жанр през първата половина на 19 век. Специфики на стила и колоратурната изразност. Исторически предшественици на росиниевата вокална школа.....	9
1.1. Росини – жизнен път и творческо развитие.....	9
1.2. Стилът на Росини – характерни и новаторски черти, обуславящи фактори и художествени похвати.....	13
1.3. Росини и певците. Вокално-педагогическа работа и концепции.....	17
1.4. Исторически предшественици на колоратурното пеене при Росини и на неговите изпълнителки от епохата на композитора – певческата школа на певците-кастрати.....	20
1.5. Росини и белкантото и колоратурното пеене.....	24
1.5.1. Белкантото и колоратурното пеене като техника и стил и характерните им черти в оперното творчество на Росини.....	24
1.5.2. Вокално-естетическата концепция на Росини за белкантото, колоратурите и украшенията. Съотношение между композиторско и изпълнителско творчество.....	27
Глава 2. Творчески и вокални портрети на изпълнителките на Росини – съвременнички на композитора. Взаимодействие, обуславящо комплексния творчески резултат.....	30
2.1. Изабела Колбран.....	31
2.2. Джудита Паста.....	34
2.3. Мария Малибран, Джулия Гризи.....	37
2.3.1. Мария Малибран.....	37
2.3.2. Джулия Гризи.....	39
2.4. Контраалти: Джелтруда Ригети Джорджи, Мария Марколини, Мариета Албони, Аделаиде Меланоте.....	41
2.4.1. Джелтруда Ригети Джорджи.....	41
2.4.2. Мария (Мариета) Марколини, Аделаиде Меланоте.....	42
2.4.3. Мариета Албони.....	43

Глава 3. Разновидности и особености на вокалната типология на женските гласове в епохата на Росини – специфики и универсалност и универсалност „Сопрано сфогато“.....	45
3.1. Феноменът „сопрано сфогато“ – основни характеристики.....	46
3.2. Вокална универсалност, развитие и еволюция на вокално-техническото обучение и естество във времето.....	49
3.2.1. Хенриете Зонтаг, Аделина Пати.....	49
3.2.2. Изпълнителки на Росини, живели през 20 и 21 век и съвременни варианти на „сопрано сфогато“.....	51
Обобщение-заключение.....	55
Използвана литература.....	58
Приноси на дисертационния труд.....	63
Научни публикации по темата на дисертационния труд.....	64

## УВОД

Джоакино Росини (1792-1868) е една от най-забележителните личности в италианската и световната музикална история. Той заема особено място в развитието на оперното изкуство през първата половина на 19 век. Едва деветнадесетгодишен, се превръща в музикален кумир на Италия, а неговото познаване на изразните и технически възможности на човешкия глас може би е ненадминато и до днес. Певецът, композиторът, диригентът, пианистът и вокалният педагог, Росини е емблематична личност за италианската опера през тази неповторима по своята атмосфера епоха, изключително наситена с музикални събития и творчески личности в Италия и света. Неговите нововъведения и стил определят структурата и особеностите на италианските опери за десетилетия напред. Неговите вокално-педагогически и естетически концепции и работа внасят качествен принос в традициите и развитието на методиката на белкантовото пеене. Оперното му творчество осъществява преход между стиловете на класицизма и началото на романтизма в музиката, а приносът му в този жанр се определя не само от създадените комични опери. Голяма част от творчеството му бележи изключителен връх в жанра на сериозната опера.

Вокалното творчество на композитора представлява особен брилянт на колоратурното пеене в музиката на Италия и света. Блестящите мелодии, които създава, са извор на радост и жизненост. Те носят ефекта на безкраен празник, ярко изразен чрез виртуозни украшения, бързи темпа и други похвати на колоратурната изразност. Музиката на сериозните опери също запазва този жизнеутвърждаващ дух, възпявайки мелодическото изящество и дълбочината на музикалния смисъл, изразен чрез колоратурата. Максималната колоратурна наситеност, нейната емблематичност като основна стилска черта и начин на изразяване в оперното творчество на Росини и особената му красота обуславят **актуалността** на въпроса за специфичните му черти. Темата за спецификата на колоратурното пеене е в контекста на неразривната връзка и взаимодействие с изпълнителките от епохата на композитора. Изабела Колбран, Мария Малибран, Джудита Паста, Джелтруда Ригети Джорджи, Мариета Албони, Мария Марколини, Аделина Пати и ред други, чрез своите уникални изпълнителски черти са дали огромен принос във формирането, развитието и особеностите на росиниевото белканто. Техните творчески и вокални портрети са основна подтема на настоящия труд.

### **Идейните и съдържателни аспекти на предмета на изследването включват:**

- Росини и приносът му за развитието на вокално-изпълнителското изкуство и обновлението на оперния жанр през първата половина на 19 век;

- Същностни черти, вокално амплоа и педагогическа школа на певците-кастрати - исторически предшественици на колоратурното пеене в епохата на Росини;
- Характерни черти на белкантото на Росини като техника и стил. Естетически концепции на композитора, отразени като специфика в оперното му творчество;
- Същностни характеристики и представителки на типа глас „сопрано сфогато“ и отражението му върху колоратурното пеене и певческия стил в оперите на Росини;
- Вокална универсалност на изпълнителките от първата половина на 19 век, обуславящ фактор за специфичното в колоратурния композиторски стил на Росини;
- Аспекти на взаимодействие между композиторско изкуство и вокално-изпълнителска практика през първата половина на 19 век;
- Теситурна универсалност на част от колоратурните арии и партии на Росини и съвременна практика по разпределение на изпълнението им между колоратурни сопрани и мецосопрани. Изключения от тази практика, кореспондираща с традициите от миналото;
- Творчески и вокални портрети на изпълнителки на Росини – съвременнички на композитора, исторически сведения за тях, включително в контекста на творческото взаимодействие с композитора, при прилагане на избирателен подход;
- Съвременни изпълнителки на оперни партии на Росини и примери за „сопрано сфогато“ в нашето време. Актуалност на съвременните интерпретации на Росини.

Посочените аспекти и подтеми представляват съответно и **области на нов принос** на настоящия труд. Те са структурирани в три глави, единадесет точки и обобщение-заключение. Използвани са 88 библиографски единици научно-изследователска и нотна литература (партитури и клавири). Историческите и други факти в тях служат за информационна основа на изложението, а изводите на авторите, подложени на интерпретация и анализ в настоящия труд, формират неговата **методологическа база**.

**Не са предмет на дисертацията следните тематични аспекти:**

- търсене на специфики и доказване на твърдения чрез различни видове анализи на нотни текстове в арии или партии на Росини;
- спецификата на колоратурното пеене в творчеството на Росини, интерпретирано от мъжки гласове, включително такива, притежаващи женски тембри, освен като част от историческия контекст на проблематиката на темата;
- изследване на анатомични параметри на гласовия апарат, обуславящи едни или други вокални особености на гласовете, разглеждани или споменавани в настоящия труд;

- изчерпателното представяне на певиците, притежаващи глас „сопрано сфогато“, на изпълнителките на Росини от епохата на композитора или техния репертоар;
- спецификата на колоратурното пеене в други жанрове от вокалното творчество на Росини, включително песенното или духовната музика;
- цялостно разглеждане на опери или оперни партии или цялостен обхват на оперното творчество на композитора;

**Мотивацията ми** за избор на тема е свързана със значимостта и уникалността на творческия принос на Росини и колоратурната доминанта на неговото музикално мислене. Красотата на музикалните форми, възплътели свежия, жизнеутвърждаващ дух на композитора е основен фактор, определил научния ми интерес и любов към неговите опери. От друга страна важно за формиране на техния характер и стилистически черти през първата половина на 19 век е взаимодействието композитор-изпълнител. Създаването на оперни партии за конкретни певици и съотнасяне на вокалния текст към особеностите на съответния глас са определящи за окончателния облик на творбата. Поради това вокалните специфики и многообразие на гласовете са неотделима част от проблема за особеностите на белкантовото колоратурно пеене в оперите на Росини. Определяща за специфичността е връзката между характера на музиката и колоратурата като негов изразител. Тя е определяща и за някои от най-значимите нововъведения на Росини в композиторското творчество и в музикалната картина на епохата. Интересът ми е породен и от огромната популярност и актуалност на неговите опери в миналото и днес и неразривната им връзка с традициите на класическото белканто. Те са свързани със съчетаването на гъвкава кантилена с виртуозната орнаментика на мелодията и допълнени от Росини с чертите на италианските народни и академически жанрове и стиловете търсения в областта на музикалния романтизъм. Присъствието на виртуозни колоратури като основно изразно средство и органичната им вплетеност в музикалната постройка на творбата също е уникално явление.

Оперното творчество на композитора и днес е мярка за най-висок професионализъм. **Актуална** е темата за универсалността на вокалното и драматическо амплоа в епохата на Росини, свързана с по-широко трактуване и приложимост на вокално-регистровите типове, съотнесена и към съвременната практика по разпределение на репертоара между различните видове колоратурни гласове. В тази връзка особено място в настоящия труд заема вокалният феномен „сопрано сфогато“ – явление изключително и типично за ранния 19 век.

Спецификата на колоратурното пеене в оперите Росини е сложен, комплексен и многопланов проблем в контекста на множество обуславящи фактори. Между тях са чертите

на музикалната личност, многостранна образованост и певческа компетентност, определящи за формиране на вокалния текст и за работата му с певците. Важни фактори са естетическите виждания на композитора за белкантото, колоратурите, украшенията и другите музикални аспекти на творбата. Определяща е историческата традиция - школата на виртуозното пеене на певците-кастрати и композиторското творчество на предшестващата епоха.

**Основни цели и задачи на дисертацията са:**

- формулиране на специфики на стила и колоратурната изразност в оперни партии на Росини, включително в контекста на особеностите на гласовете на певиците от тази епоха;
- установяване на връзката, влиянието и отражението на тези гласове върху оперното колоратурно творчество на композитора и неговите специфики;
- изследване на обусловените от спецификите на тези гласове особености на изпълнителската практика и подход към репертоара в епохата на Росини и днес.

**Историческият подход** към изложението е основен, поради факта, че предмет на изследване са творчество, композитор и изпълнителки, стил и техника на пеене от една ранна епоха. Методът на изследване включва още **биографичен, аналитичен и философско-аналитичен подход**, основан на изследователските трудове и исторически извори. Интерпретирани са свидетелства на съвременници на епохата - изявления на Росини, на певци, критици и музиканти от първата половина на 19 век и от нашето време, имащи тематично отношение към изложението. Основните идеи в дисертацията са основани също на изследването на многоброен нотен материал - клавири и партитури на арии, дуети и партии от опери, включително ръкописи на Росини. Изводите в настоящия труд са направени и на базата на множество записи на опери на Росини, включително личният ми опит по изпълнение на непознати или малко познати за изпълнителската практика на България арии.

**Приносът на настоящия труд** се състои и в новия различен ракурс на изследване и интерпретиране на проблематиката, свързана с аспектите на взаимодействие между композитор и изпълнител, взаимната обусловеност на творческия резултат и произтичащите от това взаимодействие специфики на вокалното творчество и изпълнителската практика. Основен **акцент** в тази насока са разновидностите на вокалната типология на епохата и по-специално типът глас „сопрано сфогато“, притежаван от голяма част от изпълнителките в епохата на Росини, съчетаващ универсални характеристики - неизследван в българската литература. Направените изводи относно същностните му характеристики и новият подход към него, като към явление, неразривно свързано с творчеството на Росини за женски гласове и обуславящо съответни специфики в него, също представляват **новост**.



## **Глава 1. Росини и ролята му за развитието на вокално-изпълнителското изкуство и обновлението на оперния жанр през първата половина на 19 век. Специфики на стила и колоратурната изразност. Исторически предшественици на росиниевата вокална школа.**

### **1.1. Росини – жизнен път и творческо развитие.**

При Джоакино Росини има пълно покритие между жизнен и творчески път, между природна надареност и нейната най-пълноценна реализация. Роден в Пезаро на 29.02.1792 г. в семейство на музиканти, (баща му е валдхорнист, а майка му – певица), животът му още от детските години се свързва с музиката и вокалното изкуство. Притежава невероятен глас и преминава през сериозна вокална подготовка в духа на традициите на музикалното образование в Италия. Първоначално Росини се обучава при свещеника Джузепе Малерби, който му преподава пеене и основи на композицията.<sup>1</sup> Там участва с успех като дискант в духовни концерти, а по-късно и в някои оперни постановки. От 1804 г. учи музика в Болоня при църковния композитор Анжело Тезей, усвоявайки умения по пеене, клавесин, акомпанияторство и контрапункт. Взема уроци по пеене и при тенора Матео Бабини.

Росини дебютира в Луго в операта „Близнаци“ на Валентин Фиораванти, а през есента на 1805 г. изпълнява и ролята на Адолфо от операта „Камила“ г. на Фердинандо Паер в Театро дел Корсо в Болоня.<sup>2</sup> Не продължава по пътя на певческата кариера. Съдбата избира друг път за младия музикант, благодарение на което днес имаме щастието да се наслаждаваме на уникалното оперно и друго вокално творчество на композитора Росини.

През периода 1806-1809 г. Росини преминава обучение в Болонския музикален лицей, включващо курсове по вокално майсторство, виолончело, пиано, композиция и контрапункт. Взема уроци по пеене и солфедж при именития музикален педагог Лоренцо Джибели, по виолончело при Винченцо Каведани и по пиано при Джанкалисто Кавадзони Дзаноти.<sup>3</sup> Биографите споменават и занятията му при монаха-франсисканец и композитор Станислао Матей във връзка с обучението му по композиция и контрапункт. Заедно с това младият музикант работи в различни театри като хормайстор, акомпаниятор, свири на виола и валдхорна. Владеенето на тези инструменти му помага по-късно в постигането лекота и виртуозност в оркестровите партии. Комплекът от музикални умения и таланти неизбежно

---

<sup>1</sup> Сидькова, Л., *Оперы seria Джоаккино Россини: Вокальное искусство и особенности драматургии.*

<sup>2</sup> Пак там.

<sup>3</sup> Герберт Вейнсток, „Джоакино Россини. Принц музыки“, <http://booksonline.com/view.php?book=109820&page=5>

свързват младия Джоакино със синтетичното изкуство на операта – емблематичен жанр за италианската музика. През 1806 г. като израз на особено висока оценка за заслуги във вокалното изкуство, Росини е приет за член на Филхармоничната академия на Болоня.

На 11.08.1808 г. Росини пише първата си симфония и първото си вокално произведение - кантата „Жалбата на Хармония“, след което е назначен за директор на академията Конкорди към Булонския лицей. На 19 години дирижира в Болоня „Годишните времена“ на Хайдн. През 1810 г. създава за театър „Сан-Мозе“ във Венеция едноактната опера „Брачната полица“, която му носи първия успех. Година по-късно в Болоня поставя и операта си „Странното недоразумение“, а през 1812 г. създава за карнавала във Венеция и комичната опера „Щастливата измама“. Същата година пише новата си опера „Копринената стълба“, в която търси нови решения в оркестрацията. Следват и две едноактни опери – „Случаят прави крадеца“ (1812 г.) и „Случайният син“ (1813 г.), създадени за карнавала във Венеция, в които продължават оркестровите търсения и нововъведения. През 1813 г. пише героичната опера „Танкред“ и комичната „Италианката в Алжир“, които очертават двете основни линии на развитие на оперното му творчество. „Танкред“ жъне небивал успех във Венеция заради красотата на мелодиите си, а „Италианката в Алжир“ бележи първия голям връх за Росини в комедийния жанр. Премиерата е в театро Сан Бенедето във Венеция. Музиката е жизнерадостна и мелодична, а сюжетът – изпълнен с много чувство за хумор. През периода 1810 – 1814 г. Росини създава вокалните партии в своите опери специално за гласа на Мариета Марколини. Чрез работата с нея композиторът задълбочава опита си по отношение спецификите на вокалното изкуство и различните оперни жанрове и осъзнава неразривната връзка между композиторското и изпълнителското изкуство.

Огромен е приносът на Росини за развитието и последния разцвет на опера серия. Тази мисия композиторът изпълнява блестящо съвместно с една от най-великите певици на времето Изабела Колбран. Вдъхновен от особеностите на певческия ѝ дар, композиторът създава за нея десет главни партии в опери серия по време на назначенията си (от 1815 г.) за музикален директор на театрите „Сан Карло“ Неапол и „Дел Фондо“ в Болоня. Първата от тях - „Елисавета, кралица на Англия“ (1815), слага началото и на реформата на Росини във връзка с импровизираните каденци и украшения.<sup>4</sup> В оперите серия на композитора присъства особена дълбочина и красота, а сериозната тематика е омекотена в мелодиите от оптимистичния дух на композитора. През 1816 г. в театър „Аржентина“ в Рим е поставена

---

<sup>4</sup> Другите партии, създадени за Колбран са в оперите серия „Отело“, „Армида“, „Мойсей в Египет“, „Ричардо и Зорайде“, „Ермиона“, „Жената от езерото“, „Мохамед Втори“, „Зелмира“ и „Семирамида“.

най-популярната опера на Росини „Севилският бръснар“ по едноименната комедия на Бомарше, която му носи най-голяма международна слава. Операта е поставена и в Барселона (1817 г.), Лондон (1818 г.), Париж, Виена (1819 г.), Петербург (1822 г.), Ню-Йорк (1826 г.) и в други градове. След изключителния си успех Росини отново се връща към сериозната опера. Стремешът му е да доразвие и задълбочи постигнатото в „Танкред“ и „Елисавета“. Появяват се творби като „Отело“ (1816 г.) с героично-драматично съдържание. За първи път в оперната либретистика влиза сюжет от великата трагедия на Шекспир. Премиерата се състои на 4.12.1816 г. в театър „Дел Фондо“ в Неапол с Изабела Колбран като Дездемона. В „Отело“ Росини за първи път въвежда оркестров съпровод в речитативните сцени. Това им придава широта, размах и изразителност, акцентира драматичното въздействие и заличава контраста между арии и речитативи, придавайки цялостност на произведението. Междувременно продължават търсенията на Росини в областта на комичната опера, свързани с драматургически нововъведения. През 1817 г. Росини създава оперите „Пепеляшка“ – връх на комичния жанр и „Крадливата сврака“, която съдържа характеристиките и на музикално-битова драма.

Следваща стъпка по пътя на реформиране на италианската опера серия е операта „Мойсей в Египет“ – една от най-значителните творби на Росини. В нея преобладават големи, широко разгърнати ансамблово-хорови сцени, придаващи на произведението характер на ораториалност. Премиерата се състои с голям успех на 5.03.1818 г. в театър „Сан Карло“ в Неапол. Кариерата на композитора в Неапол завършва с оперите серия „Мохамед Втори“ (1820 г.) и Зелмира (1822 г.) Неговата последна опера, създадена в Италия е „Семирамида“ (1823 г.) През 1822 г. Росини поставя с неаполската оперна трупа във Виена с безпрецедентен успех „Зелмира“ с участието на И. Колбран в главната партия. От декември 1823 г. Росини със зашеметващ успех поставя и дирижира в Лондон с участието на Колбран в главните партии спектакли на „Зелмира“, „Танкред“, „Отело“, „Жената от езерото“, „Севилският бръснар“, „Турчинът в Италия“ и други свои опери. Проявява се като диригент, певец и акомпанятор на сцена, в домовете на аристократи в Лондон и в кралския дворец, където негова публика е крал Георг IV - горещ поклонник на Росини. По време на престоя си в Англия, композиторият пише кантата „Жалба на музите за смъртта на лорд Байрон“ в памет на лорд Байрон. Произведението, написано за соло-тенор, женски и мъжки хор и оркестър, е представено при участието на самия композитор, изпълнил партията на тенора.

От 1823 г. Росини почти всяка година поставя свои творби и на френска сцена. През 1824 г. е назначен за директор на Италианския оперен театър в Париж. Две години по-късно

получава длъжността генерален инспектор по пеене на императорските театри и композитор на Негово Величество. През 1827 г. е удостоен с почетна длъжност в кралската свита и членство в съвета по управление на кралските музикални училища и в комитета на оперния театър. Блестящи са създадените през този период за френска сцена опери или нови редакции на вече съществуващи творби. Първата опера, написана в Париж за Италианския театър е „Пътуване до Реймс“ 1825 г. по поръчка за коронацията на Карл X в Реймс. Росини започва преработка и на героико-трагическата и новаторска опера „Мохамед Втори“, която поставя с пълен успех под името „Обсадата на Коринт“ на 9.10.1826 г. Вокалните партии придобиват по-голяма пластичност и декламационна свобода. Следва нова редакция и на „Мойсей“, също приета изключително ентузиазирано от френската публика и преса. В тези две преработки Росини съчетава най-добрите страни на своя стил с достиженията на френската оперна драматургия. Следва създаването на изцяло нова комична опера „Граф Ори“, в която Росини се проявява като майстор на новия за него жанр на френската комична опера. Поставена е на 20.08.1828 г. и удостоена с овациите на публиката и възторжени рецензии на критиката заради богатството на мелодиите, изисканите хармонии и оркестрови ефекти. През 1829 г. Росини пише последната си музикално-сценична творба операта серия „Вилхелм Тел“. Това е голяма героична опера с разгърнати хорови сцени, големи контрасти и ярки музикални характеристики. Премиерата е на 3.08.1829 г. в Париж, а авторът получава официално признание за нея чрез връчения му от краля Орден на Почетния легион.

Въпреки преустановяване писането на опери, творческото присъствие и принос на Росини в музикалния живот и образование продължава. През 1839 г. е назначен за почетен съветник на Музикалния лицей в Болоня, където живее до 1848 г., преподава и постоянно консултира управлението на лицей. Сред успехите му на поста съветник, са създаването на катедра по акомпанимент и на две подразделения към катедрата по пеене „Солфеж и вокализирани“ и „Перфектното пеене“. През 1855 г. Росини се установява в Париж, където остава до края на живота си, ползвайки се с известност, почит и любов, на които не се е радвала нито една музикална личност до този момент. Преподава, организира в дома си съботни приеми, които се превръщат в частни концерти. Продължава да композира в други вокални жанрове. Велики произведения от това време са „Стабат матер“ и „Малка тържествена меса“.

Джоакино Росини умира на 13 ноември 1868. Погребан е с грандиозна траурна церемония в гробището Пер-Лашез в Париж. През 1887 г. тленните му останки са пренесени и тържествено препогребани в църквата „Санта Кроче“ във Флоренция. След смъртта на Росини, Джузепе Верди инициира създаването на Реквием в почит на паметта му.

## 1.2. Стилът на Росини – характерни и новаторски черти, обуславящи фактори и художествени похвати.

Росини обновява музикалните прийоми на италианската опера, като подчертава най-силните страни на нейната естетика. Композиторът издига на ново ниво и обогатява качествено културата на белкантото, стъпвайки на народно-жанровата основа и на великите традиции, установени от Монтеверди, Кавали, Вивалди, Перголези, Паизиело и др. Непосредствеността и естествеността са негов осъзнат стремеж и стоят в основата на творческия стил и изключително характерен музикален почерк на композитора. Най-типичната му черта е брилянтната мелодичност, заради което е считан за предвестник на брилянтния стил в инструменталната музика в епохата на романтизма. Изключително жизнерадостен е характерът на росиниевото вокално творчество, ярко изразен в блестящи бравурни арии, дуети и ансамбли. В тях изобилстват виртуозните украшения, бързите темпа, ескалираща интензивност и всякакви елементи на колоратурната изразност. В същото време в техниката на Росини няма нищо излишно или хаотично. Всичко е структурирано в идеален порядък чрез новата за епохата **la solita forma**, на която Росини е основоположник. В неговите опери тя съществено се отличава от формата на арията *da capo* в бароковата опера. Действието от речитатива се пренася в арията, която нарушава своята статичност. Новата форма се състои от две основни части - първа - бавна част - *cantabile* и втора, бърза - стрета или кабалета. Първата част е лирична, по-свободна по форма и завършва с кратка каденца на солиста. Втората част е в бързо темпо, с точна ритмическа структура, която се повтаря два пъти с един и същи текст и традиционно се украсява допълнително с вариации. Така се избягва спирането на действието и връщането на ситуацията в изходно положение, поради повторението на първата част на арията *da capo*. Съществуват и по-разгърнати варианти, когато между двете части се добавяла трета - *tempo di mezzo* и/или първата бавна част се предшества от четвърта част- *tempo d' attacco*. Така тя съответства на разнообразието на сюжета и на психологическата сложност на ситуацията, придавайки ѝ мащабност и динамика. Примери за усложнена структура на формата са ариите на: Зенобия (*Tremar Senobia...La pugnai...No, non piangete...*) от операта „Аврелиан в Палмира“, София от „Синьор Брускино“ (*Arte ci vuol...Ah! voi condur volete...Ah! donate il caro sposo...*), Зелмира от едноименната (*Riedi al soglio irata stella...Pura fede amor sincero...Deh circondate mi...*) и др. Има и варианти на усложнена форма, в която бавната кантиленна част се повтаря с допълнително изписани от композитора украшения - арията на графиня Адела от операта „Граф Ори“ (*En proie a la Tristesse...vous que l'on dit sensible...O, bon ermite...*), арията на

Амира от „Кир във Вавилония“ (Vorrei veder lo sposo...) и др. Четиричастната форма също търпи разнообразни решения като раздробяване на кабалетата на три самостоятелни части др. В стремежа да постигне повече движение разнообразие, Росини използва разгърнатата структура и в дуетите, ансамблиите и хоровете, а също смесва арии с хор в каватините. La solita forma, въведена от Росини, се превръща в стандартен изразен модел в оперите на 19 в. Тя представлява и **специфика на** колоратурното пеене в оперното му творчество по отношение формата на предишната епоха, касаеща структурата на композицията. Нова стремителност и динамика в ариите, ансамблиите и хоровете, Росини постига и с още един художествен похват - характерното „росиниево кресчендо“. Чрез него той търси и различни темброви ефекти, като качествено съчетава звуци, добавяйки все повече инструменти в оркестъра и гласове в солистичните партии, които повтарят музикалната тема.

Друг особен момент от стила на Росини е, че виртуозността и пищното украсяване проникват във всички части на арията, ставайки неразделна част и съществен елемент и от кантилената. Това се среща дори в изцяло бавни арии като финалната ария на Корина от операта „Пътуване до Реймс. Това го отличава от бавната, пластичната и безкрайна в своето разгръщане кантилена на Белини.

Всички тези специфични стилови и новаторски черти намират класически завършен израз в шедьоврите на комичния жанр „Севилският бръснар“ и „Пепеляшка“, в които композиторият обновява музикално-драматургическите похвати на старата опера буфа. Той по нов, реалистичен начин осмисля музикалната тематика и идейното съдържание на операта в тяхната взаимосвързаност и съответствие, доближавайки музикалния театър към естетиката на най-новата литература и драма. В „Севилският бръснар“ доминира соловото пеене в традиционна подчиненост на идеала за прекрасното и „концертния“ стил на оперите през 18 век. Музиката обаче вече не е отделена, а е в неразривно единство със сценичното действие. Вокалните образи са ярки и изразителни. Певческите партии са и кантиленни и блестящо орнаментални. Намира приложение и стремителната скороговорка, гротеската, репликите върху една нота и др. Ангажираността на соловите номера към сценичното действие намира израз и в опери серия като камерната опера „Аврелиан в Палмира“ (1814 г.) Тук героичната тематика е стилизирано представена или изразена чрез солови музикални форми като арията на царица Зенобия. Арията следва висока, сопранова теситура. По героичния си патос, уникално въплътен и във виртуозните пасажи, тя е шедьовър на колоратурната изразност, служещ на драматичната решимост на царица Зенобия да поведе народа на Палмира на борба против римското нашествие. Ярките колоратури в стретата имат различна художествена

функция в сравнение с тези на Розина. Без да престават да носят белезите на характерния за Росини брилянтен стил, те са проникнати от дълбочината на героичните пориви. Въпреки разпространеното мнение, че необикновеното майсторство на Росини намира израз преди всичко в комичните опери, на едно по-дълбоко ниво и личността и творчеството на Росини разкриват изключителна сериозност и задълбоченост. Музикалните форми, интерпретиращи сериозни сюжети обаче никога не будят тягостни чувства. Дори в най-драматичните арии музиката на Росини запазва оптимистичния си настрой, типичен за музикалното светоусещане на композитора и за процеса на творческото му себеизразяване.

Типично за композиторската практика на Росини е и пренасянето на арии, части от тях, дуети, фрагменти или увертюри от една опера в друга без нарушаване идейния замисъл на творбата - белег за характерността, единството и самобитността на творческия му стил.

Героичното начало намира своята истинска същностна проява в операта серия „Вилхелм Тел“, която представлява нов тип драматически спектакъл. В нея Росини обогатява музикално-драматургическите и идейно-художествени похвати, откривайки пътя за развитие на народно-героичната опера на 19 век в епохата на романтизма. Господстващ е патосът на освободителната борба чрез разказа на историята на швейцаския патриот от 14 век. Главно действащо лице е народът, предимство имат масовите сцени и хорът. Ограничаването на соловите номера, нетипично за Росини и за предишната епоха е новост спрямо традициите на миналото. Малкото арии са изпълнени с нов драматизъм. Идеята за национално-освободителната борба прониква всичко, което е новост в драматургията. Чрез мащабните сцени, обединяващи ансамбли, хор, солови изпълнения, речитативи, балет и инструментални картини, Росини постига най-висше единство между идейно съдържание, сценично действие, пеене и музика. Така слага началото на героично-патриотичната традиция и на новата оперна школа на Италия, влияейки и на други творби от творчеството на Белини и Верди.

В тази епоха от все по-голямо значение е точният прочит на партитурата и задълбоченото актьорско въплъщение на авторските идеи. Поради това сложността и **специфичността** на вокалното изпълнение при Росини спрямо традициите на миналото се състои в крайно широкия диапазон, все по-разнообразната динамика и екстремно ниво на виртуозност. Повишават се и изискванията за темброво разнообразие в подчинение на музикалната идея и актьорския образ за предаването на най-финните емоционални нюанси. Тъжни или весели и хумористични, героични и патетични, те са заложили и в колоратурните пасажки. Това определя **спецификата** на колоратурния стил на Росини чрез генерално

различната или различно нюансирана художествена функция на колоратурите, които са универсално изразно средство за предаване на коренно различни чувства, идеи и настроения.

Особеностите на колоратурното пеене при Росини се състоят и в осъществяване на стилово единство на каденците и украшенията с цялостния музикален замисъл на оперната партия. Това той постига като за първи път в историята на италианското оперно изкуство записва в партитурата виртуозните пасажи и украшения, по-рано импровизирани от певците. Музикалният текст се подчинява на идейно-художествените виждания на композитора, които се разпростират върху всички орнаментални аспекти на творбата. Тази нова за вокалното изкуство практика се приема за реформа в италианската опера и е последвана от другите композитори в епохата на романтизма. Тя се явява и **специфика** на колоратурното пеене при Росини по отношение композиторската и изпълнителска практика на миналото.

Спецификите на колоратурното пеене в оперното творчество на Росини по отношение това на Белини и Доницети са свързани тясно с различната емоционална изразност на тримата. При Росини характерът на музиката- като „шампанско и празнични фойерверки”, логично поставя и колоратурите в синхронност с тази жизненост и енергичност. От гледна точка на вокалността, сопрановите партии и при тримата са ориентирани към двурегистровия маниер на пеене с използване на главов и гръден способ на звукоизвличане, но по различен начин трактуват функцията на преходния тон. Доницети използване и среден регистър на сопраните със смесен начин на звукообразуване, а М. Гарсия за първи път обосновава идеята за трирегистърността. За Росини е типично подчертаното контрастно съпоставяне на гръдния и главовия регистър чрез разположение на мелодията ту в единия, ту в другия. Белини включва преходния тон в процеса на мелодическото развитие, заличавайки контраста между регистрите. Доницети използва и двата подхода, доближавайки в някои творби трактовката си на регистровата природа на сопрана до описаната от Гарсия. Подходът на Росини резонира с вокалната природа на певиците, за които пише и подчертава връзката на „сопрано сфогато“ с изложената характеристика за контрастно звучене на двата регистъра в творбите му. Тези гласове са звучали контрастно. Съответствието между особеностите на гласовете и теситурната постройка на творбите е **особена специфика** в оперите на композитора.

На фона на всичко изложено, бих искала да подчертая, че в основата изразните похвати на Росини неизменно стои безпределната виртуозност - най-съществен елемент от изразния му стил. Чрез нея той издига белкантовото колоратурно пеене до най-високо ниво. В същото време свършено е неговото чувство за мярка, а мелодичната линия остава незасегната от свръх-интензивността на техниката.



### **1.3. Росини и певците. Вокално-педагогическа работа и концепции.**

Важна роля във формирането на певческия стил и в новостите, които Росини въвежда в италианската опера играят певците, с които творчески сътрудничи, както и неговият опит и виждания във вокално-педагогическата работа. Още повече, че за първата половина на 19 век все още е характерно централното място на певците в операта. Росини подобно на други поколения композитори създава партии за конкретни изпълнители, чиито предимства и недостатъци добре познава, поради което не се налагало впоследствие да търси вокалист, който да изпълни готовия текст. Гласовите им възможности до голяма степен определяли характера, сложността, значимостта и специфичността на вокалните партии, което е и основен акцент на връзката композитор-изпълнител. От тази „зависимост“ от качествата на певеца Росини извличал много художествени преимущества, а изпълнителките въплътили композиторските идеи в написаните за тях партии чрез изключителната оригиналност и многообразие на творческия си талант. С оглед високата степен на виртуозност, при Росини от първостепенно значение е съвършенното владение на гласа и техническото майсторство на певците. Предвид появата в партитурата на изписани каденци и украшения, е прието да се счита, че за него певецът е само изпълнител, а не създател на вокалната партия - виждане, което не споделям изцяло. Певците и след реформата не се ограничават със задачата да предават точно нотния текст. В течение на цялостната си композиторска дейност Росини успява да намери взаимно удовлетворяващ компромис между творческите си идеи и желанието на певеца за изява. Той активно съдейства на певците, изписвайки или „подсказвайки“ им в хода на репетиционния процес каденци, подходящи изключително за съответния глас. Росини е бил в добри и приятелски отношения с певците. В неговото обкръжение са такива забележителни артисти като И. Колбран, Дж. Ригети Джорджи, Дж. Паста, Д. Доницели, Дж. Рубини, Н. Иванов, М. Албони, М. Марколини, Дж. Гризи, М. Малибран, А. Пати и др. Появявата на ново поколение певици съдейства за формиране на новият романтичен стил във вокалното изпълнение. В духа на новите изисквания на времето, те притежавали освен уникален певчески талант и забележителни актьорски способности. Изключително важен елемент от взаимодействието композитор-изпълнител е талантът и подготовката на Росини за обучение по вокално майсторство, което практикувал със своите певци. Той давал по време на репетиции ценни указания и споделял уникални идеи относно сценичната интерпретация и вокално-изпълнителската техника. Певици като М. Албони, М. Марколини, Дж. Гризи и др. вземали уроци по пеене при него. В своята последваща педагогическа практика певците също не забравяли неговите препоръки, продължавайки

традициите и развитието на „росиниевата школа по пеене“. Педагогическият му талант най-ярко се разкрива по време на парижкия период. Длъжността главен инспектор по пеене на музикалните театри на Париж, свидетелства за неговата висока компетентност и признание в областта на вокално-педагогическата дейност. Работата по адаптирането на италиански опери за парижка сцена сама по себе си изисква вокално-технически познания за подготовка на певците, поради възникналите за тях сложности, свързани с непривичния и труден италиански стил на пеене. Сред неговите ученици през парижкия период са звездите на Кралската академия за музика в Париж - Лаура Чинти Даморо, Адолф Нури, Никола Проспер Левасьор и др. Под ръководството на Росини пеенето им придобивало изравненост на звукоизвличането, плавност при свързване на отделните регистри, лекота, подвижност и изящество при изпълнение на орнаментиката. Като резултат от педагогическата си дейност, Росини е оставил сборници с вокални упражнения „Вокализи и солфежи за придаване на подвижност на гласа и за обучение по пеене по съвременен маниер“, „Петнадесет неголеми упражнения за изравненост на звука, удължаване на диханието и придаване еластичност на дробовите“ и др. Преди всичко Росини счита, че никой няма право сериозно да разсъждава за вокалното изкуство без да е певец. Задълбочените му изследвания го довеждат до извода, че „всеки може да се научи да пее, тъй като вокалната педагогика на Италия е способна да реши даже проблеми с природно несвършенство на гласа благодарение на специални упражнения за ларинкса.<sup>5</sup> Вокално-педагогическата концепция на Росини е изразена в негови изявления, направени на базата на наблюдения върху системата на обучение на певци от педагози-кастрати. Тяхната методика композиторът горещо одобрява, а изпълнителките на оперното му творчество от неговата епоха са във вокално-техническо и естетическо отношение нейно продължение. Стилът и маниерът им на пеене дори влияели на творчеството на композиторите от тази епоха, включително и на Росини, създал не една партия за певци-кастрати. Ето и някои мисли и виждания на композитора: „Без първоначалния етап на обучение, насочен към изравняване на тембъра по целия диапазон, гласът независимо, колко богато бил надарен от природата, завинаги ще си остане свършено непълноценен. Когато гласът най-накрая придобивал желаната податливост и изравненост, само тогава започвали да учат, как да бъде използван. Техниката включвала и изкуството да се „изтегля, извлича“ звука, както и използването на виртуозни украшения – вокализи, групето, трели?... Разпределението на звука и вокалите се проработвали отначало на една от гласните а, е, и, о, ю. След това тези пет гласни се отработвали на една и съща нота или фигура. Целта била да

---

<sup>5</sup> Цит по: *Садикова, Л.*, Оперы seria Джоаккино Россини: Вокальное искусство и особенности драматургии.

се постигне позиция, в която звукът в максимално възможна степен да не се изменя по тембър и интензивност, въпреки движението на устните и езика, свързани със смяната на гласните. След работата върху гласните, се започвало с работа върху дифтонги, съгласни, артикулация, дихание и т.н. Особено внимание се отделяло на звука, който се създавал от небцето. Такива звуци практически винаги се получавали красиви. Италианският език е просто създаден за белканто. Amare...bello...нима тези думи, които се произнасят протяжно и с помощта на небцето вече не са самата музика?<sup>6</sup> Цитираното дава правдива картина за традициите във вокалната педагогика през 18 и началото на 19 век. Композитора често със съжаление отбелязва, че процесът на забравяне на тези традиции вече е започнал. Съвременните певци не винаги отговаряли на неговите изисквания. Техните модни нововъведения Росини възприема като упадък на вокалното изкуство. Сред отхвърляните от него певчески прийоми са прекаленото вибрато и пеенето със сила и напрежение. Росини не одобрява и извличането на високите тонове от гърдния регистър, опростяването на техническото майсторство, изгубването на красотата на звука, „покрития“ затъмнен тембър и др. Постепенно изящното пеене на великите певци от неговата младост било заменено от драматично-патетична страстност на звукоизвличането. Дори колоратурата в оперните мелодрами от първата половина на 19 век се утежнява, звукът се сгъстява и затъмнява. Украшенията започват да отразяват душевните страдания на героите. Изгубва се светлото, блестящо звучене на бароковото белканто, празничния, виртуозен, гъвкав инструментален звук. Тези нови тенденции почти не засягат творбите на Росини, който създава през 1829 г. последната си опера. Но те са една от вероятните причини за преустановяването на композиторската му дейност, поради сблъсъка на естетическите и педагогически му виждания като привърженик на класическото белканто с посочените новости в изкуството на пеенето. В подкрепа на това е и едно негово доста рязко изказване за съвременното направление в изкуството на пеенето и певците: „Аз не мога повече да слушам за това. Те крещат. И в пеене и в разговор искам да слушам само звучен, непронизителен глас. Всичко трябва да звучи мелодично.“<sup>7</sup> Проявите на Росини като вокален експерт и певец в началото на кариерата му е и един от най-важните фактори, без който едва ли бихме наследили от него толкова красиво и същевременно удобно за пеене белканто. Неговите певчески навици и общуване с певците в течение на целия му творчески път му дават задълбочено познаване на особеностите на вокално-изпълнителското изкуство и го правят помощник на певците.

---

<sup>6</sup> Цит по: Пак там.

<sup>7</sup> Цит по: *Клюикова, О.*, „Маленькая повесть о большом композиторе или Джоаккино Россини“ издателство „Музыка“, Москва, 1990 г., стр. 445

#### **1.4. Исторически предшественици на колоратурното пеене при Росини и на изпълнителките от епохата на композитора – певческата школа на певците-кастрати**

Певческата школа на кастратите е историческата и методологическа традиция, в чийто контекст възниква колоратурното пеене при Росини и феноменът на неговите изпълнителки-съвременнички. Росини счита епохата им за апогей и златен век на белкантото. Той добавя своя голям принос в развитието на италианската певческа школа, стъпвайки на традициите на дълбоко почитания от него вокален стил на 18 век, обогатявайки го с нови черти. Изкуството на вокалната орнаментика заема централно място в начина на пеене и педагогическите принципи на певците-кастрати. Най-финното усещане за цветовете нюанси в импровизирането на колоратури придало на пеенето им изключително изящество. Те постигали възшебна звучност и благодарение на майсторското боравене с подвижността и пластичността и заради мекотата, красотата и чистотата на тона им. Росини следва основните принципи на вокално-педагогическата им школа в процеса на своята комплексна творческа работа. Те съчетават правилното звукоизвличане с колосална виртуозност. На тези принципи се базират и певците от епохата на Росини при поставянето на своите гласове. Повечето от тях се обучават при педагози-кастрати. Поради това връзката на кастратите с изпълнителките и вокалната школа на Росини е пряка, неразривна и творчески обуславяща.

Явлението на певците-кастрати е познато от най-дълбока древност. В началото на 5-ти век те участват в хора на императорския двор в Константинопол, а през 9-ти век - в хора на църквата „Св. София“, като тяхната популярност продължава до началото на 13 век. Певческата им традиция се възражда в Италия в началото на 17-ти век. Те изпълняват високите партии в Папската капела, където през 1601 г. се появява певецът-кастрат Джироламо Розини. По-късно участват и в светската музика (в премиерата на операта на Кл. Монтеверди „Коронацията на Попея“ във Венеция през 1642 г. в ролята на Нерон.) Истински разцвет тяхното изкуство достига в неаполитанската опера. Необходимостта от тези гласове в Западна Европа възниква заради последователно провеждана политика на Католическата църква още от ранното средновековие, забраняваща жени да участват в хорското пеене, официалната литургия, театъра и операта. В песнопенията се използвали детски гласове. Малките момчета, изпълняващи сопрановите партии в богослуженията имали кратък певчески живот. Органичните промени, които настъпват през пубертета с ларинкса, гласовите гънки и свързаните с тях мускулатура и органи, имащи отношение към звукоизвличането, водели до загубване на сопрановия или алтов тембър, до снижаване на звученето с една октава и придобиване на мъжки тембър. Ранната кастрация препятствала

тези изменения. Гласът запазвал в течение на целия певчески живот висок, женски тембър<sup>8</sup>, диапазонът се запазвал или разширявал при увеличаване силата и чистотата на звука. Повишавала се гласовата и дихателна издръжливост. Тези нови комплексни качества спомогнали за постигане на най-висока степен на техническо съвършенство. Първоначално те поели женските, а по-късно и мъжките партии в оперите серия. Вследствие настъпилите промени в дихателната им система те показвали феноменални способности, свързани с певческото дишане. Италианският певец-кастрат **Балдасаре Фери** (1610-1680) изпълнявал хроматична гама от две октави на един дъх украсявайки всеки изпят тон с трилели.<sup>9</sup> Той въвежда и традицията на арията "да капо", при която певецът повтаря първата част с украшения според своя вкус и способности. Virtuozността им повлиява вокалната техника и традиция на времето, а колоратурите се превръщат в средство за демонстрация на безгранично вокално майсторство при огромна импровизационна свобода на певица.

Освен виртуозни певци, те били и педагози и теоретици на вокалната методика, оставяйки трудове, в които споделили вижданията и опита си във връзка с колоратурното пеене. Сред тях е вокално-педагогическото съчинение на прочутия певец, педагог, теоретик и композитор, представител на Болонската певческа школа **Пиетро Франческо Този** (1647–1727) "Възгледи за древните и съвременни певци или размисли за колоратурното пеене." Сред неговите педагогически принципи са изравненост на регистрите, идеално легато, контрол на диханието, правилното владеење на динамическите нюанси и звукоизвличане без форсиране. Изложените от Този постулати на колоратурното пеене в аспекта му на вокализиране, украсено с импровизирана орнаментика, го превръщат в първия теоретик на белкантовото пеене. Усвояването на тези основни принципи се превръща в критерий за високо майсторство. Сред певците-кастрати, достигнали в Италия най-висока степен на съвършенство са Гаetano Майорано (Кафарели), Николо Грималди (Николини), Карло Броски (Фаринели), Франческо Бернарди (Синезино), Джовани Батиста Велути (Джамбатиста), Джовани Карестини, Джироламо Крешентини, Гаetano Гуадани<sup>10</sup>, Антонио Мария Бернаки и др.

**Франческо Бернарди (1680-1750) - Синезино** притежавал контраалтов тембър. Учи пеене в Болоня, пее в придворния театър в Дрезден и в създадената от Г. Фр. Хендел Кралска музикална академия в Лондон. Става първи изпълнител на централните партии в оперите на

---

<sup>8</sup> Поради това певците-кастрати са наричани още сопранисти.

<sup>9</sup> *Гаджев*, З., „Сопранисти, евриати, кастрати“, [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2042/b\\_kastr.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2042/b_kastr.htm)

<sup>10</sup> За Гуадани е написана партията на Орфей в операта „Орфей и Евредика“ на Глук, на която става първи изпълнител.

Хендел: „Отгон“ и „Флавий“ (1723 г.), „Юлий Цезар“ (1724 г.), „Роделинда“ (1725 г.), „Сципион“ (1726 г.), „Адмет“ (1727 г.), „Кир“ и „Птолемей“ (1728 г.), „Александър“, „Аеций“ (1732 г.) и „Орландо“ (1733 г.). Изпълнява с грандиозен успех и водещи партии в опери на Бононини и Ариости. През 1734 г. участва в премиерата на операта на А. Хасе „Артакеркс“ в Кралския театър в Лондон, а по-късно - в ръководената от Никола Порпора трупа. Притежавал майсторски маниер на пеене, отлична интонация и превъзходни трели. През сезон 1738/39 г. Сенезино пее и в театър „Сан Карло“ в Неапол, а последните му две изяви са в родния му град Тоскана в оперите на Джузепе Орландини – „Арсак“ и „Ариадна“.

Един от най-известните представители на италианските певците-кастрати и на болонската певческа школа е **Антонио Мария Бернаки** (1685 - 1756). Роден в Болоня, учи пеене при известния италиански композитор Франческо Пистоки и при Джованни Антонио Ричиери – музикален педагог и композитор. Успява да овладее до пълно техническо съвършенство гласа си, притежаващ контраалтов тембър. Дебютира на оперна сцена през 1703 г. в Генуа. В следващите години участва в над 29 оперни заглавия във Венеция, Болоня, Неапол и други големи градове в Италия. Предпочитан изпълнител е на партиите от оперите на Алесандро Скарлати, Франческо Гаспарини, Джузепе Орландини, Леонардо Винчи и др. Бил е придворен певец на принц Антонио Фарнезе в Парма и на баварския курфюрст в Мюнхен. През 1716 за първи път пее в Лондон в операта на Ал. Скарлати „Пир и Деметрий“. Тесни са творческите му контакти с Хендел, който пише специално за него три арии. Бернаки участва в оперите на Хендел „Риналдо“, „Амадис“ и др. От 1722 г. е член на Филхармоничната академия в Болоня, където дава концерти. През 1729 г. е назначен за първи певец в Кралската музикална академия на Хендел в Лондон, където участва с успех в премиерите на неговите опери „Лотарио“, „Партенопа“, „Юрий Цезар“ и „Птоломей“. През 1738 г. основава в Болоня певческа школа. Диапазонът му бил от ла на малка до фа на втора октава. Благодарение на гъвкавостта на гласа и техническата виртуозност, изпълнявал изобилие от изключително сложни елементи, донесли му прозвището „краля на певците“.

Един от най-известните и велики представители на школата на кастратите, оставил трайна следа в развитието на оперното изкуство е **Карло Броски (Фаринели)** (1705–1782). Роден в семейство на музиканти, учи при италианския композитор Никола Порпора в консерваторията „Сан-Онофрио“, а по-късно и при Антонио Бернаки в Болоня. Изпълнител е на партии в оперите на Н. Порпора, в чиято опера „Анжелика и Медор“ дебютира. Първият му голям успех е през 1721 г. в Римския театър „Алиберти“, след което покорява публиката в във Венеция, Верона, Неапол, Париж, Милано, Виена и Лондон. Фаринели притежавал

красив, светъл тембър, невероятно дихание, удивително колоратурно майсторство и отчетлива артикулация. Диапазонът му обхващал три и половина октави, позволяващи му да изпълнява сопранови и контраалтови партии. Тези качества, както и сценичната му харизма го отвеждат в Испанския кралски двор, където през 1737 г. е поканен за личен певец на крал Филип 5-ти, а по-късно - назначен на длъжността ръководител на кралските театри. Реализира участие в 23 оперни постановки и други мащабни музикални проекти.

Един от последните певци-кастрати с изключително влияние за развитието на белканто, за който съвременниците му твърдят, че маниерът му на изпълнение силно е повлиял творчеството на Белини и Росини, е **Джироламо Крешентини (1762-1846)**. Роден е в Неапол. Учи пеене в Болоня при музикалния педагог Лоренцо Джибели, а по-късно в Рим. В Европа бързо придобива известност, пеейки в различни италиански градове, а също и във Виена, Лондон и Париж. Притежавал мецосопранов, а според други източници сопранов тембър. Бил ценен заради чистотата и пьргавината на гласа си и блестящата спонтанност и изразителност на изпълнението си. В Неапол има изключителен успех, особено в операта "Енея и Лавиния" на Пиетро Гулиelmi. През 1791 г. участва в операта "Смъртта на Семирамида" на Джовани Батиста Борги. На 6.06.1795 г. дава с огромен успех самостоятелен концерт в "Театро Комунале" в Болоня. Специално за него е написана партията на Ромео в „Ромео и Жулиета“ на Цингарелис, в чиято премиера участва с успех през 1896 г. в Ла скала. Забележителна е педагогическата му дейност. От 1814 г. преподава пеене в музикалния лицей в Болоня, а от 1816 г. е директор на Кралската консерватория и преподавател на императорското семейство и в Неапол. Негови ученици са видни певци и композитори, сред които В. Белини, И. Колбран, Дж. Паста, Р. Мират и др. Носител е на орден за заслуги на Наполеон. Автор е на 12 арии, сборници с вокализаци и упражнения за пеене, солфежи за сопрано, кратка методика за обучение по пеене за сопрано и др.

Последният известен представител на изкуството на кастратите е **Алексадро Морески (1858-1922)**. Получава музикалното си образование в град Лауро. От 1883 г. пее в Секстинската капела, на която става солист и диригент. Автор е и на трактат за пеенето.

Певците-кастрати създават вокално-технически критерии и стил на колоратурно пеене-блестящ пример за поколения певици. Техни преки наследнички, ученички и последователки са изпълнителките-съвременнички на Росини, усвоили несравнимото им техническо майсторство. Пеенето на кастратите било най-висш символ на изтънченост и красота и нова мярка за комплекса от вокални качества, интерпретационни постижения и въздействие върху слушателя. Чрез него се родило изкуството на истинското белканто.

## **1.5. Росини и белкантото и колоратурното пеене.**

### **1.5.1. Белкантото и колоратурното пеене като техника и стил и характерните им черти в оперното творчество на Росини.**

В началото на 17 век се заражда италианската школа за солово пеене. Вокалността на италианския език и удобството за гласа на италианските мелодии позволяват оптимално използване на певческите възможности на гласовия апарат. Това превръща италианската певческа школа в образец за класическо звучене и тя оказва влияние върху другите национални вокални школи. Италианската опера и белканто извървяват своя еволюционен път от оперите на Я. Пери и Дж. Качини, през творчеството на К. Монтеверди и композиторите от Венецианската школа, към оперите серия на А. Скарлати и другите представители на Неаполитанската оперна школа. През 18 в. неразделна част от италианското пеене е изобилието от колоратури. През 19 в. в творчество на Росини, Белини, Доницети и Верди се развива кантиленното звучене на гласовете, увеличава се диапазонът, динамическите и изразни им възможности. Вокалните партии все повече съответстват на музикалната характеристика на образите. По-късно в оперите на Дж. Пучини, Р. Леонкавало, П. Маскани, У. Джордано се усилва декламационното начало и емоционният градус.

В музиковедската литература на 20 век терминът „белканто“ се трактува в няколко направления: като вокално-изпълнителско изкуство, като стил на композиторското творчество, като педагогическа традиция и подход. Като необходими негови елементи в аспекта му на изпълнителско изкуство, се посочват красотата на тембъра, изравненост на гласа по целия диапазон, абсолютния контрол на диханието, владенето на легато, блестяща виртуозна техника, способност за импровизация. Това са и основните изисквания във вокално-педагогическата работа в нейния идеален вариант. В миналото той включвал и уменията за импровизация и виртуозността не само за подвижните гласове, но и за всеки белкантов певец. Така характеристиките на колоратурното пеене в съвременното му разбиране са се пренасяли като такива върху съдържанието на общото понятие за белканто. Думата „колоратура“ в превод от латински означава „бързи, технически трудни виртуозни пасажии и мелизми във вокалната музика”<sup>11</sup> Според друго определение, „колоратурното пеене представлява стил на класическо изпълнение, в което често се използват технически сложни вокални прийоми - преходи от гръден към главов регистър, мелизми.”<sup>12</sup> Техническият и

---

<sup>11</sup> Кратка българска енциклопедия, БАН, 1966 г., том 3, с. 87

<sup>12</sup> Колоратурное пение, <http://muzshok.by/blog-post/vidy-opernogo-peniya>



стилов аспект на понятието тясно се преплитат, разграничавайки го от другите два типа вокални мелодии – на кантиленния и речитативния стил.

Още от началото на 18 в. най-активно се разработвала колоратурната техника Това е век на небивал разцвет на виртуозното пеене. Стремехът е към създаване на мащабни арии с продължителност на темата и нейното развитие. Кантилената се изпълва с патетична сила и изразителност. Към 1730 г. в неаполитанските опери серия се оформя стилистиката на арията *parlate*, чийто елементи навлизат и в други видове арии. В края на 18 в. канонът на опера серия в Италия силно се трансформира. Появява канонът на мелодрамата с лирическо или драматическо качество в творчеството на Росини, Белини и Доницети. На този фон много автори считат Росини за истинския създател на белкантото. В неговите опери, както и в тези на Белини и Доницети тясно се преплитат в комплексна проява двете основни форми на белкантото – кантиленна и виртуозна. Той в най-голяма степен в сравнение с тях е майстор на орнаменталното изложение. Своеобразната и разгърната кантилена за предаване душевните състояния на героя, е основен приоритет за Белини. В изразните похвати на Доницети влизат освен кантиленния и виртуозния, още и декламационния стил, обединени в единна сплав. В произведенията и на тримата композитори колоратурата е важен, централен елемент. При Росини красотата на мелодията е основен приоритет. Виртуозността обаче надхвърля всякакви представи в изразяването на радост, празничност, шеговитост или героичност и тържественост. Пищната колоратурна наситеност преобладава в най-голяма степен в типичната росиниева стрета и в колуминационните заключителни части на ариите, завършващи с каденца. То има място и в кантиленните части (арията на Адела от „Граф Ори“, каватините на Семирамида, Розина и Зелмира и др.), където колоратурните украшения често представляват своеобразен завършек на фразите. Колорирането на мелодията с украшения с импровизационен характер е типично и за дуетите и дори речитативите към тях. Сред често използваните от Росини украшения в речитативите и в кантиленните части били аподжатурите. Тях композиторът рядко изписвал, тъй като прилагането им се подразбирало. Друг вид украшения били вариациите върху мелодията. В използваната от Росини нова *la solita forma* повтарящите се раздели в кабалетата били предназначени за показване на виртуозност. Това е характерен момент от стила на Росини, даващ възможност на певеца да участва в колорирането на мелодията. Композиторът подробно инструктирал певците относно украсяването с вариации, с цел избягване на орнаменталното излишество и постигане на разнообразие и свежест. Едно от неговите основни правила, било варирането да

бъде въвеждано постепенно, в зависимост от смисловата натовареност на текста.<sup>13</sup> Повторението на отделна фраза предполагало вариации, а за раздела или частта било задължително - особено в стретата. Друг вид украшения били каденците в края на фразите, разделите и на музикалния номер. Тях Росини изписвал или оставял на виждането на певеца, обозначавайки само схематично структурата на мелодията. Каденци имали място в момент на силни емоции и в заключителните фрази на речитативите, макар и по-рядко, отколкото в ариите и дуетите. Най-ярки каденци били въведени във финала на арията или дуета.

Виртуозността и богатото украсяване като типични черти на росиниевото белканто са застъпени приблизително в еднаква степен в комичните и в сериозните опери. Стремещт на композитора е да запази инструменталното звучене на старата колоратура, а колорирането е логично интегрирано в музикалната линия. Особеностите на белкантото на Росини се обуславят от факта че новият вокален стил на романтизма окончателно се оформя в оперите на Белини, Доницети и ранния Верди. При тях на преден план излизат чувствата и психологическите състояния на героите, чието изразяване измества фокуса от чистото и красиво вокализиране. И в тази епоха продължава общата тенденция на наситеност на вокалните партии с колоратурни украшения, но нараства ролята на актьорското присъствие, а белкантото се обогатява с нови изразни темброви окраски. Повишаването на теситурата на партиите и по-силното присъствие на оркестровия съпровод предявява към гласа нови вокално-технически умения и внася промени в развитието на белкантото и като изпълнителски стил и като вокална методика. Характерно за Росини и за първата половина на 19 в. е, че колоратурите имат повече музикално-естетически характер, отколкото поетически смисъл. Постепенно нараства ролята им на изразно средство, което изменя подхода към импровизациите и към прочита на партитурата. Певците в по-голяма степен се ръководят от авторския замисъл, а виртуозните добавки органично вплитат в мелодическата линия на творбата, съответствайки на характера и стила ѝ.

Специфичните черти на белкантото от началото на 19 в, в това число и при Росини неизбежно са продукт на колективна работа между композитор и изпълнител. Характерно за педагогическата и изпълнителска практика на времето е, че певиците от висока класа изпълняват от контраалтовия до сопрановия репертоар. Те владеели в еднаква степен голям диапазон, съвършена колоратурна техника и широка кантилена. Изразяването и на драматическа правда чрез вокалността слага характерен отпечатък върху специфичните черти на белкантото и интерпретационната практика и естетика на времето.

---

<sup>13</sup> *Садькова, Л.*, Оперы seria Джоаккино Россини: Вокальное искусство и особенности драматургии.

### **1.5.2. Вокално-естетическата концепция на Росини за белкантото, колоратурите и украшенията. Съотношение между композиторско и изпълнителско творчество.**

Изясняването на вокално-естетическата концепция на Росини е метод за осветляване на въпросите, свързани със спецификата на колоратурното пеене в творчеството му. Масовото навлизане на термина „белканто“ се свързва с изявление на Росини от 1858 г. в Парижката консерватория, в което отбелязвайки упадък на традиционната култура на италианското пеене, композиторият заявява: „Уви ние загубихме нашето белканто“.<sup>14</sup> За негови характерни черти Росини счита естествено красивия глас, еднородният и „равен“ тембър във всички регистри, изкуството на вокалната орнаментика и чувството за стил, който може да бъде усвоен чрез слушане на добрите италиански певци.<sup>15</sup> В разбирането и естетическите концепции на Росини връзката между красивия глас и изкуството на орнаментирането е неразривна, а колорирането на мелодията - неотделима същностна част на белкантовото пеене. Неслучайно колоратурното пеене като техника, стил и начин на изразяване е органично вплетено в оперното му творчество. Закономерно е и, че основните промени, които Росини въвежда в композиторската практика, касаят именно украшенията и най-вече каденците. До Росини певците сами творят каденци. Повечето от тях се обучават при педагози-кастрати, чиято вокално-техническа подготовка обхващала и способността за импровизация. Най-добрите каденци те записват и издават в свои трактати по вокална методика. Издавани били и клавири с варианти на много характерни каденци на различни певци. Понякога обаче импровизационната свобода на певците излизала извън всякакви рамки. Те силно променяли произведението и дори понякога подменяли цели арии в рамките на оперния спектакъл. Това логично довело до историческата промяна в композиторския подход по отношение колоратурните украшения, чието начало било поставено с премиерата на 4.10.1815 г. на операта „Елисавета, кралица на Англия“. В нея Росини за първи път изписва в партитурата на вокалните партии виртуозните пасажии и украшения, изисквайки точно изпълнение. Детайлно изписани украшения и каденци има в партиите на Зелмира и Зенобия от едноименните опери, София („Синьор Брускино“), Фиорила („Турчинът в Италия“), Адела („Граф Ори“), Матилда („Вилхелм Тел“), Фани („Брачната полица“), Джулия („Копринената стълба“), Матилде („Матилде ди Шабран“) и др. Така Росини внася новост във вокалното музициране, с която постига следното: 1. композиторският талант, творческа работа и

---

<sup>14</sup> Цит. по: *Хофман А.*, Феномен бельканто первой половины 19 века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика, <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fenomen-belkanto-pervoj-poloviny-xix-veka-kompozitorskoe-tvorchestvo.html>

<sup>15</sup> Пак там.

музикална идея се разпростират върху цялостния вокален текст на произведението 2. стилово единство между всички компоненти на творбата. Каденците и колоратурите на композитора остават в идейно-художествено отношение органично вплетени в логиката на музикалния израз и вокален образ, което е част от естетическата концепция на Росини. Негово изявление разкрива позицията му по отношение „творчеството“ на певците: „Добрият певец е длъжен да е достоен интерпретатор на замисъла на композитора. Музикантите трябва да са точни изпълнители на написаното в нотите. Композитор и либретист са единствените истински творци. Някои „ловки“ певци умеят понякога на две на три да се накичат с допълнителни фиоритури. Но не рядко подобно творчество се оказва неудачно, изопачава и изкривява мислите на композитора и ги лишава от тази простота и изразителност, които е трябвало да притежават.“<sup>16</sup> Тези черти на музикалната мисъл били осъзнат стремеж и естетическо виждане на композитора. Ето защо е естествено и логично те да обхващат всички аспекти на вокална творба. Не споделям, вижданията в много източници, че Росини напълно забранил импровизираната колоратура, с което убил певческата инициатива и изкуството на импровизацията. По времето на Росини певицата имала няколко възможности – да изпълни каденцата на автора, да го помоли да напише украшения или каденца специално за нея, да сътвори свой вариант на орнаментика или да използва удачен вариант на каденца на друга видна певица. Вариантите на изписани каденци и украшения от композитора представляват алтернатива за певеца. Винаги е могъл да бъде постигнат компромис с композитора и да бъде прието и одобрено удачно решение на певеца. Доказателство за това е фактът, че в много арии, при повторенията на музикалната тема от кантиленната част или стретата, допълнителните вариации и украшения не са написани, което дава свобода на певците за допълнително колориране на мелодията. Това позволяват и отбелязванията а ріасеге на продължителни участъци от вокалните партии. Подходът на композитора бил гъвкав и индивидуален и понякога даващ и пълна свобода на изпълнителя. За това свидетелства изявлението му за М. Малибран, съдържащо пълно одобрение на интерпретаторските ѝ решения: „Когато тя трябваше да изпълни роля в „Семирамида“, „Крадливата сврака“, „Пепеляшка“, „Севилският бръснар“ и преди всичко в „Отело“, нищо не можеше да ме спре да отида да я слушам. Тя всеки път ми показваше, как бих могъл да го направя още по-добре отколкото вече съм го направил.“<sup>17</sup> Цитираното изразява най-висша степен на взаимодействие между певец и композитор, оставило несъмнен отпечатък върху певческия стил на Росини.

---

<sup>16</sup> Цит по: *Садькова, Л.*, *Оперы seria Джоаккино Россини: Вокальное искусство и особенности драматургии.*

<sup>17</sup> Цит. по: *Горбунова, И.*, *Специфика интерпретации партий репертуара меццо-сопрано в операх buffa Джоаккино Россини*, konkurs2016.ru/page/main/download-publication/1379.

Реформата на Росини е част от по-глобалния процес на „скриптуализация“, започнал в началото на 19 век. Композиторите започват да внасят в партитурите точни обозначения за темпо, динамически нюанси, бележки за надлежния характер на изпълнение. Росини без да върви срещу традициите на оперния свят, все пак откликвал на тенденцията за унификация на изпълнителските изисквания. Въпреки това, изкуството на вокалното орнаментиране остава зона на колективно творчество, а не изключителен приоритет на композитора. Участието на изпълнителите в колоратурното оформление на творбата продължава да е част от взаимодействието между композитор и изпълнител и след реформата на Росини макар и не в такава степен. За това свидетелстват и случаите, в които Росини в партитурите, на местата, изискващи творческа импровизация от певеца, оставял записки, в които указвал да се интерпретира според вкуса на певеца, който ще изпълни партията и дори посочвал името, поставяйки голяма корона. Когато искал да предостави украсяването на певеца, отбелязвал също *secondando il canto* и *ad libitum*. Такива указания има в ранните опери на Росини преди „Елисавета“ и след нея, например в „Отело“, „Армида“, „Танкред“, „Аврелиан в Палмира“, „Жир във Вавилония“, „Жената от езерото“, „Семирамида“ и др. Този подход продължава и през Парижкия период, което опровергава заблудата, че след „Елисавета“ певците са пели само написаното от композитора. Росини живее и твори във време, когато професиите на композитора, изпълнителя и педагога още не са били разграничени. В качеството си и на певец и вокален педагог той давал на учениците си указания за леко и непринудено изпълнение на колоратурните украшения. С постепенния залез на белкантото, (според Росини) и поява на нови тенденции във вокалното музициране, импровизацията вече не била от първостепенно значение. През 20-те г. на 19 век все по-малко певци могли качествено да импровизират, нито предварително да съчиняват каденци и украшения. Те предпочитали композиторът да им напише такива, които да им подхождат или използвали каденците и украшенията на други свои колеги, по-рано изпълнили съответната партия. В част от ръкописите на Росини се срещат невключени в изданията на оперите каденци и вариации към речитативи, арии и дуети. За продължаване традициите на миналото свидетелства и издаването на партитури с арии и дуети на Росини, в които вокалната орнаментика на автора е изменена или допълнена с украшенията на най-добрите певци – М. Малибран, Е. Бонини и др. В някои издания заедно с авторския нотен текст на Росини, е отразен и вариантът на определен певец. Тези разностранни подходи показват, че орнаментирането във вокалното музициране било жив, динамичен и двустранен процес и че творчеството на певците продължило да съществува паралелно и алтернативно с това на автора на произведението.

## **Глава 2. Творчески и вокални портрети на изпълнителките на Росини – съвременнички на композитора. Взаимодействие, обуславящо комплексния творчески резултат.**

Човешкият глас е природен музикален инструмент. Неговите уникални индивидуални качества обуславят спецификата на вокалното изпълнение в сравнение с другите музикални инструменти. Качествата на певческия глас - височина, сила и тембър определят значимостта и характерните му особености за разкриване и предаване идейното и емоционално-образното съдържание на музиката. Звукообразуването е сложен психофизически процес, обуславящ неповторимостта на всяко едно изпълнение като уникален творчески акт на себеизразяване. Спецификата на вокалното изкуство определя съществени разлики между композирането на вокална и инструментална музика. Уникалните изразни качества на човешкия глас са обуславящ фактор за особеностите на вокалните творби. Когато се поставя въпросът за спецификата на колоратурното пеене в оперите на Росини, основна линия на изследване е разглеждането на особеностите на гласовете на певиците от епохата на композитора. Това се налага поради факта, че композиторският подход в началото на 19 век е в тясна зависимост от характеристиките на гласовете, способни да изпълнят една или друга творба. Създаването на партия за конкретен глас при отчитане на неговите особености е първият основен аспект на взаимодействието композитор-изпълнител. Той е съществен и защото се касае за певици със специфични вокални характеристики, които неизбежно повлияват теситурата на партията, разположението ѝ в различните регистри, вида и спецификата на гамообразните пасажии, украшенията и др. Вокално-педагогическата подготвеност на композитора също оставя несъмнено качествен отпечатък върху написаното. Влиянието на певеца и композитора Росини върху музикалния текст и върху вокално-техническото изграждане на творбата в хода на репетиционния процес е вторият основен аспект на взаимодействие с изпълнителя. За да изпълни тези атлетичните арии, певецът трябва да има голям гласов обхват, подвижност, лекота, богатство на тембър и нюанси. Гласове с такива характеристики и техника са притежавали изпълнителките от епохата на Росини. Това определя изключителността на създадените за тях вокални партии. Те чрез своите изразни възможности и импровизационни прояви представляват и важен фактор за успеха на оперите и за продължителността на сценичния им живот. Това е третият аспект на взаимодействие между изпълнителско и композиторско творчество. Той включва и новото осмисляне и приподнасяне от певците на творбите - вокално и драматургически чрез всички съдържателни аспекти на интерпретацията и чрез собствената им уникалност.

## 2.1. Изабела Колбран

Изабела Колбран заема особено място сред росиниевите изпълнителки от началото на 19 век и в творческия конгломерат между композитор и изпълнител. За нея е написана най-голяма част от оперното наследство на Росини. Чрез уникалните качества на гласа си, актьорско и сценично присъствие, музикална култура и ерудиция покорява дворовете на европейските монарси, широката публика и критиката. Певческата ѝ кариера, въпреки че се разпростира из цяла Европа, (Виена, Париж, Лондон и др.) е съсредоточена предимно в Италия и в европейския оперен център Неапол. По рождение испанка, обучена от италиански певци, тя постига най-големите си успехи в Болоня, Рим, Милано, Торино и Венеция.

Изабела Анжела Колбран е родена на 2.02.1785 г. в Мадрид. Баща ѝ Хуан Колбран е цигулар в двора на краля на Испания, а майка ѝ е Тереза Ортола. Започва музикалното си образование на шест години при композитора и виолончелиста Франсиско Парейя, а по-късно учи пеене при италианския оперен композитор Гаetano Мартинели. Най-важна роля за вокалното ѝ изграждане играе известният композитор и педагог певецът-кастрат Джироламо Крешентини. Обучението на Колбран е съобразно принципите на класическото белканто на 18 век. Към него надгражда своите драматическите способности в партиите, утвърждавайки свой стил и техника на пеене. През 1801 г. продължава обучението си във Франция, където дебютира в концерт на цигулковия виртуоз и композитор Пиер Роде. Първите ѝ сценични успехи се свързват с дадените през февруари 1806 г. три концерта в Болоня. Същата година е приета за член на Филхармоничната академия в Болоня, а във връзка с испанския ѝ дебют, е удостоена и със званието член на придворната музика на испанския кралски двор. Следват отново концерти в Болоня 1807, които предизвикват огромен интерес и издигат Колбран като една от най-добрите млади певици на Италия.

През зимата на 1808 г. дебютира като Волумния в „Кориолан“ на Джузепе Николини в Миланската скала в партньорството с именитите певци-кастрати Джовани Батиста Велути и Джироламо Марзоки. Този дебют издига и затвърждава високия ѝ певчески статус по това време. Чрез изявите си с кастратите – представители на една завършваща традиция и с тенорите Андреа Нозари и Джовани Давид, с които пее в Неапол многократно, Колбран обединява певческите традиции на миналото с новите тенденции на настоящето. Самата тя обучена от певец-кастрат, вокалното ѝ техника също е преходен етап между епохите. Певицата притежавала и композиторски талант и оставя творчество, създадено в тази ранна фаза на кариерата ѝ - написаните до 1809 г. множество сборници с канцонети, посветени на учителя ѝ Джироламо Крешентини.

От 1808 г. Колбран е солистка на оперните театри в Милано, Венеция и Рим. До 1810 г. дебютира в главните женски роли в театро Ла Фениче във Венеция, в театро Комунале в Болоня и в театро Вале в Рим. През сезон 1810/1811 г. пее централните партии в театро Аржентина в Рим. Оттук през 1811 г. я ангажира в Неапол импресариото и театрален директор Доменико Барбая, който изиграва изключително голяма роля за разгръщането на кариерата ѝ. Благодарение на неговото покровителство и това на самия крал, Колбран получава почти всички престижни главни роли по това време, между които Джулия във „Весталката“ на Гаспар Спонтинис и Медея в „Медея в Коринто“ на Симон Майер. От 1811 г. е солистка на театър Сан Карло в Неапол, където дебютира в ролята на Нина от операта „Нина“ на Джовани Паизиело и до 1822 г. остава безспорната примадона на града.

През 1815 г. Д. Барбая ангажира и Росини в Неапол. Контактът между Колбран и Росини дава и за двамата изключителни творчески плодове. До 1822 г. композиторът написва за певицата десет главни вокални партии в опери серия. Първата от тях е „Елисавета, кралица на Англия“, която се превръща в една от най-добрите постижения на Колбран. Стендал пише, че тук тя е надминала самата себе си, демонстрирайки „невероятна гъвкавост на гласа и талант на велика трагическа актриса“.<sup>18</sup> Росини съчинява за Колбран и главните партии в оперите „Отело“, „Армида“, „Мойсей в Египет“, „Ричардо и Зорайде“, „Ермиона“, „Жената от езерото“, „Мохамед Втори“, „Зелмира“ и „Семирамида“ и в кантатата „Сватбата на Тетида и Пелей“. Тях певицата изпълнява многократно и с огромен успех. В репертоара ѝ влизат също „Крадливата сврака“, и „Торвалдо и Дорлиска“ на Росини и дона Анна в „Дон Жуан“ на Моцарт. Посочените партии отразяват особеностите гласа и творческото ѝ ампло, а също нейните предпочитания и музикален вкус. Колбран била известна и специализирана вокално и актьорски в интерпретацията на драматични и трагични роли, които изпълнява най-ярко и завладяващо. През 1816 г. тя за първи път пее Дездемона в „Отело“ на Росини, а по-късно възплъщава росиниевите героини Армида, Елена от „Жената от езерото“, Ермиона и Зелмира от едноименните. На 5.03.1818 г. в Неапол в премиерата на „Мойсей в Египет“, в ролята на Елчия талантът на Колбран се разкрива в още по-висша степен.

През 1822 г. Росини и Колбран на път за Виена, в Кастеназо до Болоня, се венчават в параклиса на девата от Пилар. Във Виена певицата участва с успех в Кертнертортеатър в „Зелмира“, „Елисавета“ и „Ричардо и Зорайде“. На 3 февруари 1823 г. участва в премиерата на „Семирамида“ в Театро Ла Фениче във Венеция – емблематична нейна роля, за която получава възторжени отзиви от местната преса. Пее „Семирамида“ с огромен успех и в

---

<sup>18</sup> Цит по: Анжела Кольбран (1785 – 1845) и Росини <http://blog.i.ua/community/1951/552117/>



Париж. Изабела Колбран завършва своята кариера януари 1824 г. в кралския театър в Лондон със „Зелмира“. Умира на 7 октомври 1845 г. в Кастеназо.

И. Колбран е една от най-великите певческите личности на Италия от ранния 19 век. В съвместната работа със Симон Майер в „Медея в Коринто“ и Дж. Росини в „Елисавета“ и „Семирамида“ спомага за установяването на нови стандарти в италианската опера серия. Въпреки, че Росини се счита за майстор на комичния жанр, Колбран го вдъхновява да се насочи и към либрета с героично-величествен характер, което му позволява да разгърне композиторския си талант в неговата цялост, всеобхватност и дълбочина. Вокалните ѝ качества са описани от болонският вестник „Ил Редаторе дел Рено“: „Гласът ѝ е способен истински да очарова със своята плавност, сила и изумителен обхват - от сол на малка до ми на трета октава. Той поражда със съчетанието на мекота, сладост и мощ. Методът и стилът на нейното пеене са свършени.“<sup>19</sup> Става въпрос за рядък глас, който не може да се причисли към съществуващите видове женски гласове. Причина за това е извънредният за това време гласов обхват и многообразието на тембъра, позволяващи интерпретирането на разнообразен репертоар. Съвременници характеризират гласа ѝ като „изненадващо подвижен и пъргав в представените височини“, а също - като „тъмно оцветен инструмент, изпълнен със сила в средния регистър и низините, с вроден и значим театрален тембър.“<sup>20</sup> Virtuozното наследство и певческия маниер на кастратите придали на гласа ѝ техника и качества на подвижно колоратурно сопрано. Описанията сочат ясно и силно изразени мецосопранови тенденции, а партиите, създадени за нея, въпреки, че са писани за сопран, са с доста по-ниска от типичната сопранова теситура. От своя страна височините до ми на трета октава не оставят съмнение за наличието и на светъл сопранов регистър. Писателят Хърбърт Уайнсток описва гласа ѝ като „истинско драматично сопрано с детайлно разработена колоратура.“<sup>21</sup> Определяна е и като колоратурен мецосопран. Всички многообразни вокално-технически качества превръщат Колбран в една от първите типични представителки на „сопрано сфогато“, утвърдено от нея като техника, стил и мода на пеене. Уникално явление е не само универсалността ѝ по отношение на диапазона и тембъра, но и проявата на най-фин музикален вкус при фразирание и нюансиране. Изпълнителският ѝ стил оказва влияние върху певческата техника на времето, а интерпретирането на написаните от Росини за нея партии допринася за възраждането на западния по това време жанр на опера серия.

---

<sup>19</sup> Цит. по: **Вейнсток**, Г., „Джоакино Россини. Принц музики“, <http://booksonline.com.ua/view.php?book=109820&page=5>

<sup>20</sup> Цит. по: **Charton**, А., Isabella Colbran, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Isabella\\_Colbran](https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Isabella_Colbran).

<sup>21</sup> **Вейнсток**, Г., „Джоакино Россини. Принц музики“, <http://booksonline.com/view.php?book=109820&page=5>

## 2.2. Джудита Паста

Джудита Паста е най-известната и значима певица и актриса на 20-те години на 19 век. След трудно начало прави пробив и постига международно признание чрез актьорското си майсторство и сценично присъствие. Певческата ѝ дейност в Метрополитън, Лондон и Париж я превръща във водеща световна фигура. Кариерата ѝ включва редовни ангажименти и на големите оперни сцени в Неапол, Милано и Венеция, в средни и малки театри в Торино, Падуа, Бреша, както и концерти в Германия, Полша и Русия. Вокалната ѝ техника и драматичен талант оказват силно влияние върху оперната естетика на времето.

Джудита Паста е родена на 26.10.1797 г. в Сароно. От малка взема уроци по пеене при капелмайстора и органист на гр. Комо Бартоломео Скоти. През 1811 г. постъпва в Миланската консерватория, където в продължение на 2 години се обучава при композитора Бонифачо Азиоли. От 1813 г. взема уроци при италианския тенор Давид Бандерали, при известния певец-кастрат Джироламо Крешентини и при италианския композитор и педагог Фердинандо Паер. Обучава се също при композитора и преподавател по пеене в Миланската Скала Джузепе Скапа и при съвместната си работа с известната певица Джузепина Грасини.

Дебютът ѝ през 1815 г. във второстепенна роля в премиерата на операта на Дж. Скапа "Трите Елеонори" в Бреша преминава без особен успех. През 1816 г. участва в постановки на миланския театър за любителско изкуство в оперите „Графинята“ на Пиетро Рай и „Лопе де Вега“ на Дж. Скапа. Същата година пее Розина в Италианския театър в Париж в операта на Ф. Паер „Принцът на Таранто“. В Париж изпълнява и партиите на дон Елвира в „Дон Жуан“ на Моцарт и Жулиета в „Ромео и Жулиета“ на Цингарелис. След участието ѝ през 1817 г. в Италианския театър като Деспина в „Така правят всички“ на Моцарт, получава първия си ангажимент в Кралския театър в Лондон за второстепенни и третостепенни роли. Същата година пее в Театро Сан Бенедето във Венеция в операта на Джовани Пачини „Аделаиде и Коминджо“, след което започва да получава и главни партии. През следващите години Паста продължава да пее предимно в малки и средни театри в Италия - Падуа, Бреша, Триест, Торино и Рим. По това време започва да изпълнява първите си партии от Дж. Росини – Анжелина в „Пепеляшка“ и мъжката роля на Арзаче в „Аврелиан в Палмира“. Пее също в оперите на Симон Майер „Виртуозите“ и „Данаос, цар на Аргос“. Двата композитори са фундаментални за репертоара на певицата. Други важни нейни партии са и на Курацио и на Орация в операта на Чимароза „Хорациите и Курациите“.

Първият голям успех Дж. Паста записва през сезон 1820/21 г. в театър Ла Фениче във Венеция в две премиери като Арминио в операта „Арминио“ на Стефано Павези. Отзивите са

повече от добри и я отвеждат в Париж и Лондон, където от 1821 г. започват нейните триумфални успехи. Тя впечатлява публиката и критиката с изключителното си актьорско присъствие и със значително подобрената вокална техника. Паста прави своя нов триумфален дебют с Дездемона от „Отело“ на Росини. Други важни партии, които изпълнява през следващите години в Париж са Ромео от „Ромео и Жулиета“ на Цингарелис, Танкред от „Танкред“ на Росини, Курацио в „Хорациите и Куриациите“ на Чимароза, Медея от „Медея в Коринто“ на Симон Майер и Нина от „Нина“ на Паизиело. Тези партии изпълнява с огромен успех и в Лондон - оценени също като нов дебют. Дж. Паста концентрира своите изяви предимно в Париж, който с преместването на Росини там заменя Неапол като европейски оперен център. Коронните роли, донесли ѝ най-голям успех са внимателно подбрани. Те разкриват широк емоционален спектър и богата вокално-изразна палитра: от сантиментално-лиричната „Нина“ на Паизиело, през трагедията на „Медея в Коринто“, до елегично-героичните мъжки роли като Ромео в „Ромео и Жулиета“ на Цингарелис, Танкред в „Танкред“ и Анжелина от „Пепеляшка“ на Росини. Специално за нейния глас Росини създава партията на Корина от „Пътуване до Реймс“ и редактира партията на Зелмира. Те разкриват нейната вокална и актьорска изразителна сила и многообразие на таланта, чрез които Паста определя „певческата мода“ на времето. Плодотворна е работата ѝ с Доницети и Белини, чието творчество тя съществено повлиява чрез артистичните си способности. Доницети съчинява за нея главната роля в „Ана Болейн“ и Бианка в „Уго граф на Париж“, а Белини - централните партии в оперите „Сомнамбула“, „Норма“ и „Беатриче ди Тенда“.

Гласът на Паста се описва като „своеволен“ и неподдаващ се на точна класификация. Първоначално бил белязан от технически трудности като „завоалирани“ или „груби“ тонове в низините и с типичната за едно „сопрано сфогато“ смяна на тембъра между високия сопранов, средния и ниския регистър.<sup>22</sup> Певицата успява да превърне вокалните си недостатъци в предимства и осъзнато и контролирано да ги използва за постигане и предаване на определен емоционален израз. Диапазонът бил от „ла“ на малка - до „ре“ на трета октава. Стендал свидетелства, че Паста изпълнява с еднакъв успех контраалтови и сопранови партии, но предполага, че не е мецосопран.<sup>23</sup> С най-голямо основание може да се твърди, че става въпрос за универсален по теситура и тембър глас – тип „сопрано сфогато“. Стендал изтъква разнородния ѝ тембър и прикритата смяна на регистрите като мощно изразно средство. Различното темброво оцветяване се дължало и на различния емоционален

---

<sup>22</sup> *Charton*, A., Giuditta Pasta, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Giuditta\\_Pasta](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Giuditta_Pasta)

<sup>23</sup> *Стендал*, „Росини“, Издателство „Музика“, 1984 г., стр. 315

израз, който голямата актриса постигала в своите превъплъщения. Силната потопеност в чувствата на героинята ѝ помагали да разкрие максимално вокалния си потенциал и да постигне съвършена сплав между глас и емоции за най-финно предаване вокалните и актьорски черти на образа. Дж. Паста, както и Колбран била обучена в школата на певците-кастрати. В тази връзка се срещат и критици за остаряло изкуство на орнаментиране и прекалено равномерно и умерено звучене. Певицата се приспособява към вкуса на времето относно украшенията, поставяйки ги само там, където непосредствено биха служили на изрази. При нея самоцелната показателна виртуозност е изместена от подчиняването на вокалността на художественото въплъщение. Хвалена изключително за актьорското майсторство, художественото ѝ присъствие се свързва с новия естествен, веристичен стил на чувствена изразност, изначално популяризиран от английския драматург Дейвид Гарик (1717-1779) и адаптиран към операта от певецът-кастрат Гаetano Гуадани. Актьорският талант на Паста служи на изразяването на истинни силни емоции и страсти в духа на епохата на Романтизма. През 1835 г. Дж. Паста напуска оперната сцена, но до 1850 г. дава концерти в Москва, Санкт Петербург, Берлин Дрезден, Варшава, Рига и др. Умира на 01.04.1865 г.

Дж. Паста се превръща в легенда за оперната сцена. Водеща интерпретаторка на новия „френски“ стил на Росини, тя е жалонна фигура на новостите в жанра на операта. Репертоарът ѝ обхваща главни женски и мъжки партии, писани за сопран или алт. Наследничка на традицията на белканто на кастратите, тя притежавала подвижност и пълнота в партиите на Росини. Установява нови стандарти и за развиващия се романтичен репертоар и за по-драматичното оперно творчество, като адаптира към оперния жанр нови артистични концепции. Изключителните ѝ способности се състоят не само в големия диапазон и в богатството и разнообразието на тебровите окраски, а и в това, че интерпретира еднакво убедително не само писани за нея партии, но и такива на други певици - ново изключително качество за онази епоха. Пример за това са Танкред и Семирамида на Росини, написани съответно за Аделаиде Меланоте и Идабела Колбран и особено съчинените за нейния учител Джироламо Крешентини партии на Курацио на Чимароза и на Ромео на Цингарелис. Интерпретирането на партии, писани за певци-кастрати, показва, че Паста, както и Колбран осъществява преход между тяхната вокалната школа и певческите тенденции на по-новото време. В последвалите епохи, певици, съчетаващи подобни комплексни качества се раждат изключително рядко. В началото на 19 век такива феномени, които не се вписват в почти никакви рамки и практически в никакъв съществуващ вокален порядък, справедливо са били удостоявани с безгранично възхищение и слава.

## 2.3. Мария Малибран, Джулия Гризи

### 2.3.1. Мария Малибран (1808-1836)

Мария Малибран е най-обожаваната певица от първата половина на 19 век, чиято личност и творчество са обвити с романтичен ореол. Оперите на Росини за нея се превръщат в основен стълб на кариерата ѝ. Композиторият изключително високо цени таланта ѝ и изпитва към нея истинско възхищение, считайки я за най-велика певица на своето време.

Мария Малибран е родена на 24.03.1808 г. в Париж в испанско певческо семейство, което предопределя житейската и творческата ѝ съдба. Бащата ѝ е прочутият тенор, вокален педагог и композитор Мануел Гарсия, а майка ѝ - сопраното Хоакина Брионес. Брат ѝ е баритонът и вокален педагог Мануел Гарсия-син, а сестра ѝ - прослаvenото мецосопрано, композитор и вокален педагог Полин Виардо. От най-ранна възраст Мария взема уроци по пеене при баща си, който оказва най-същественото влияние за вокалното ѝ изграждане. Гарсия учи дъщеря си не само на техника и орнаментиране, но и на стил на импровизация - неразделна част от традициите на белкантовото пеене и способност изключително високо ценена от Росини. Певицата се обучава и при френския композитор и вокален педагог Огюст Матьо Пансерон. Дебютира още на пет години в детската партия в оперетата „Агнес“ на Фердинандо Паер в Неапол. Изпълнителски опит придобива в създадения от М. Гарсия „музикален салон“ в Париж и в концерти в Лондон с Дж. Б. Велути. Официалният ѝ дебют е в Лондонския кралски театър през юни 1825 г. в ролята на Розина от „Севилският бръснар“ на Росини. Публиката я удостоява с нестихващи аплодисменти, а критиката описва със суперлативи богатството и пълнотата на гласа и артистичността ѝ. Импресариото и театрален директор Еберс, свидетел на събитието изтъква мащаба на таланта и сценичното ѝ чувство - рядко за млада дебютантка, а гласа ѝ описва като алт, воден с елегантност и изящество.<sup>24</sup> Следва ангажимент в театъра до края на сезона и участия в Парк театър в Ню Йорк, в премиера на „Дон Жуан“ от Моцарт като Церлина и в опери на Росини, превърнали се по-късно в нейни коронни роли: „Севилският бръснар“ „Танкред“, „Пепеляшка“, „Турчинът в Италия“ и Дездемона в „Отело“. Певицата изпълнява и ролята на Ромео в „Ромео и Жулиета“ на Цингарелис и главните роли в оперите „Умният любовник“ и „Дъщерята на въздуха“, написани от М. Гарсия специално за нея. През януари 1828 г. Малибран дебютира в главната роля в „Семирамида“ на Росини в Италианския театър в Париж, която ѝ носи звездна слава. Следват отново изпълнения на партиите на Росини и най-вече коронната ѝ роля на Дездемона от „Отело“. Нейната интерпретация на образа (пеене и

---

<sup>24</sup> Цит. по: *Charton, A.*, Maria Malibran, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Maria\\_Malibran](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Maria_Malibran)

актьорска игра) се оценяват в еднаква степен като изключително успешни и запомнящи се. Критикът Мерлин, съвременник на събитието описва „уникалната безподобна сила и обхват на гласа ѝ, дълбокото чувство и стилистичен израз и изпълнената със сила страстна игра.“<sup>25</sup> Следват изяви в Лондон и Париж предимно в партии на Россини, а по-късно и на други композитори - Доницети („Мария Стюарт“, „Любовен Елексир“), Белини („Сомнамбула“, „Норма“, „Капулети и Монтеки“) и Леонора във „Фиделио“ на Л. В. Бетховен . През 1832 г. Малибран дебютира в Италия - в театър „Вале“ в Рим, а по-късно в Неапол в театрите „Фондо“ и „Сан Карло“ като Дездемона от „Отело“, Розина и Семирамида, затвърдили статуса ѝ на една от първите певици в Европа.

Гласът на Малибран е определян различно. Еберс и Мерлин го описват като алтов, изпълнен със сила, гъвкав и с голям обхват. Изначално тъмно тембрирания глас тя през дългогодишното си обучение при М. Гарсия допълва със сопранов регистър. Диапазонът на певицата бил от сол на малка до ми на трета октава, а според други източници - до ре на малка октава. Поради това и в съчетание с останалите му качества, той принадлежи към новото за времето си явление „сопрано сфогато“. В подкрепа на този извод е и даденото от И. Горбунова за нея описание – „контралт с огромен диапазон, който може да пее репертоар от всяка теситура“.<sup>26</sup> Определяна е и като колоратурен мецосопран, което не намирам за основателно, поради тембровите различия в сопрановия и мецосопрановия регистър и техния контраст. Необичайно красивият глас в съчетани със страстна игра на драматична актриса в еднаква степен се изтъкват от съвременниците като причини за успеха и съвършенството на Малибран. Акцент е и способността ѝ за идентифициране с образа и реалното преживяване и изразяване на чувствата на героинята в духа на новите артистични тенденции на времето.

Кариерата на М. Малибран е ярка, но кратка. По време на турне в Англия 1836 г., в Лондон претърпява злополука при езда. В Лондон изпълнява за последно написаната специално за нея централна контраалтовата партия в премиерата на операта „Девата от Артоа“ на Майкъл Уилям Балф. Вследствие на травмите от злополуката умира на 23 септември същата година, до последно продължавайки сценичната си дейност.

Мария Малибран представлява изключително явление в певческото изкуство на своето време. Професионалната ѝ дейност в най-важните оперни центрове Париж, Лондон, Милано, Неапол, Венеция бележи абсолютен триумф в оперния пейзаж на Европа. Многогранните и универсални характеристики на „сопрано сфогато“ ѝ позволяват да

---

<sup>25</sup> Цит. по: Пак там.

<sup>26</sup> *Горбунова, И.*, Специфика интерпретации партий репертуара меццо-сопрано в оперях buffa Джоаккино Россини, konkurs2016.ru/page/main/download-publication/1379

проявява гъвкавост и многообразие, които се изразяват и в осъществяването на връзка между колоратурните лирични партии и по-драматичните и универсалното специализиране към тях. За това допринасят специфичният и характерен тембър, подвижността и разширеният диапазон. Благодарение на високото ниво на вокално-техническа подготовка, тя усвоява блестящо изначално не за нея композирани партии, което по това време се счита за голямо постижение. А специално написани за нея са главните женски партии в оперите „Клари” на Ж. Фр. Халеви, „Мария Стюарт” на Г. Доницети Елвира и „Пуритани” на Белини, адаптирана за нейния глас. Ето и оценката на Росини за певицата: „Тя е задминала подражателките си с обезкуражаващия си музикален гений, превъзходен ум, ерудираност и ярък темперамент.”<sup>27</sup> Въпреки кратката си кариера Малибран открива цяла епоха в оперното изкуство на Италия и внася огромен принос в развитието на белкантото.

### 2.3.2. Джулия Гриси (1811-1869)

Джулия Гриси е изключителна певица и актриса, която в продължение на 15 години е неоспорена примадона в Европа. Тя се нарежда до такива имена в оперното изкуство през първата половина на 19 век като Мария Малибран и Полин Виардо. Родена е на 28.07.1811 г. в Милано. Баща ѝ Гаetano Гриси е майор в армията на Наполеон, а майка ѝ Джована Гриси - певица. Леля ѝ е прочутата певица от началото на века Джузепина Грасини. По-голямата ѝ сестра Джудита Гриси (1805-1840) е блестящо мецосопрано с кариера в най-добрите театри на Европа, а мъжът ѝ е прочутият тенор Джовани Марио. Талантът на Джулия бил безспорен и ярък. Гласът ѝ притежавал кристален сопранов тембър, подвижност и мощ. Първата ѝ учителка била по-голямата ѝ сестра. По-късно продължава образованието си в консерваторията в Милано. Учи също в Болоня. Сред нейните учители са Л. Бокабати, и П. Гульелми,<sup>28</sup> Ф. Цели и Дж. Джакомели<sup>29</sup> в Болоня, който я подготвил за нейния сценичен дебют - на 17 годишна възраст. Дебютира в ролята на Ема от „Зелмира“ на Росини през 1828 г. в Болоня. След допълнително обучение и подготовка при композитора М. А. Марлиани<sup>30</sup> в Милано дебютира и в партиите на Росини - Дорлиска в „Торвалдо и Дорлиска“ в Театро Комунале в Болоня и на Розина в „Севилският бръснар“ - изяви благосклонно посрещнати от критиката. По време на турне в Италия, във Флоренция, Гриси се запознава с Росини, който високо оценява великолепните вокални качества и изключителна работоспособност на младата певица. Покорен от таланта ѝ е и Белини, който

<sup>27</sup> Цит. по: *Charton, A.*, Maria Malibran, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Maria\\_Malibran](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Maria_Malibran)

<sup>28</sup> Grisi, Giulia (1811-1869), Sangerin, [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_G/Grisi\\_Giulia\\_1811\\_1869.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_G/Grisi_Giulia_1811_1869.xml)

<sup>29</sup> Джулия Гриси, <https://www.belcanto.ru/grisij.html>

<sup>30</sup> Пак там.

пише за сестрите Гризи главните партии на Ромео и Жулиета в операта „Монтеки и Капулети“, чиято световна премиера се състои през 1830 г. във Венеция с тяхно участие.

На 26.12.1831 г. Дж. Гризи участва заедно с Дж. Паста в премиерата на операта „Норма“ в Ла Скала - в партията Адалджиза. Критиката отбелязва, че Гризи пее партията с вдъхновение, смелост и неочаквано майсторство, по категоричен начин утвърждавайки се на голямата сцена. Славата я отвежда във Париж, където през 1832 г. дебютира в Опера Комик в „Семирамида“, очаровайки публиката с чистотата, лекотата и величествеността на своя глас. В Париж участва с голям успех и в спектакли на „Ана Болейн“ и „Лукреция Борджия“ на Доницети. През 1834 г. Гризи изпълнява и партията на Норма в Италианския театър в Париж и за първи път пее в Лондон партията на Нинета от „Крадливата сврака“ на Росини. От този момент тя се присъединява към плеядата най-велики артисти на своето време. Критиката отбелязва: „Когато слушаш Гризи, възприемаш глас на жена, която пее уверено и широко, а не на флейта.“<sup>31</sup> Нейното наситено и пълнокръвно пеене предвещава новия реалистичен стил в оперното изпълнение. Други много успешни нейни изяви са в главните партии в оперите на Белини „Пиратът“, „Беатриче ди Тенда“, „Пуритани“ и „Сомнамбула“, на Росини - „Отело“ и „Жената от езерото“, на Доницети - „Паризина“, „Мария ди Роан“ и „Велизарий“. Широкият гласов обхват - от „до“ на първа до „до“ на трета октава и плътният тембър позволяват с еднаква лекота да изпълнява сопранови и мецосопранови партии. Гласът ѝ е определян като сопрано, драматичен сопрано-колоратур и „сопрано сфогато“.

С втория си съпруг, тенора Джованни Матео де Кандия пее в постановки на „Дон Жуан“ и „Сватбата на Фигаро“, „Тайният брак“ на Чимароза, „Хугеноти“ на Майербер и „Трубадур“ на Верди, които предизвикват овации в Англия, Германия, Испания, Франция, Италия и Америка. Специално за двамата Доницети пише дует в операта „Дон Паскуале“, а Гризи става първа изпълнителка на партията на Норина в премиерата на операта на 3.01.1843 г. От 1849 до 1853 г. Джулия многократно пее в Русия партиите на Семирамида, Норма, Елвира, Розина, Валентина („Хугеноти“), Лукреция Борджия, дона Анна („Дон Жуан“) и Нинета. Гризи дава нов живот на операта „Семирамида“, а на посочените партии - нови нюанси на изящество, съвършен колорит на музикалната изразност и артистично присъствие. През 1861 г. напуска сцената, но продължава да пее в концерти. Последното ѝ изпълнение е на „Стабат Матер“ Росини на погребението на композитора (1868 г.) в църквата Санта Мария дел Фиоре заедно с Марио Кандия и Мариета Албони. Джулия Гризи умира на 29.11.1869 г.

---

<sup>31</sup> Цит. по: Джулия Гризи, <https://www.belcanto.ru/grisij.html>



## **2.4. Контраалти: Джелтруда Ригети Джорджи, Мария Марколини, Мариета Албони, Аделаиде Меланоте.**

Наред с певиците, притежаващи глас „сопрано сфогато“, които по дефиниция са носители и на мецосопранови или контраатови характеристики на гласа, основно място сред изпълнителките на Росини заемат типичните контраалти като Мария Марколини, Джелтруда Ригети-Джорджи, Мариета Албони, Мария Марколини, Аделаиде Меланоте и др. Контраалтът е любимият тип глас на Росини, който по богатство на тембъра в средния регистър твърде много му напомня гласовете на певците-кастрати. За контраалт той пише множество женски и мъжки партии, като женските роли са предимно в оперите „буфа“. Сред тях е достатъчно да бъдат споменати Розина от „Севилският бръснар“, Изабела от „Италианката в Алжир“, Анжелина от „Пепеляшка“, Ернестина в „Странното недоразумение“, Клариче в „Пробният камък“ графиня Адела в „Граф Ори“ и др. В оперите „серия“ композиторият възлага на контраалтите предимно мъжките роли.

### **2.4.1. Джелтруда Ригети-Джорджи**

Джелтруда Ригети е италианско контраалто, определяна също като мецосопрано. Тя е връстница и приятел на Росини още от най-ранните им години. Родена е на 26.12.1789 г. в Болоня. Дебютира през 1811 г. в Болоня в сопрановата партия на Леонилда в операта „Преодоляната пречка“ на Д. Чимароза. Кариерата ѝ е кратка, но ролята и значимостта ѝ в творческото взаимодействие с Росини - съществена. За нея са написани две от най-известните, обичани и изпълнявани партии в опери на композитора - на Розина в „Севилският бръснар“ и на Анжелина в „Пепеляшка“, първично отразили особеностите на нейния глас. Той бил особен заради уникалните колоратури и диапазона от фа на малка до си на втора октава - необичайна амплитуда за глас, описван като красив, плътен и мощен, с типичен контраалтов тембър. Високият си регистър певицата използвала само за колориране с украшения чрез фалцетна техника. Джелтруда Ригети става първа и редовна изпълнителка на посочените две партии, като винаги се ползвала с одобрението и възхищението на публиката. Отлична актриса, в нейния репертоар влизат още партиите на Изабела от „Италианката в Алжир“ и Дездемона от „Отело“ на Росини, Церлина от „Дон Жуан“ на В. А. Моцарт и др.

През 1822 г. Джелтруда Ригети напуска сцената. Умира в Болоня през 1862 г. Автор е на спомени за Росини „Записки на една бивша певица за маестро Росини“, които представляват едно от най-ярките свидетелства на съвременници от тази епоха.

## 2.4.2. Мария (Мариета) Марколини, Аделаиде Меланоте

### Мария Маколини

Италианското контраалто Мария Марколини е родена през 1780 г. във Флоренция. Тя е певица, ползваща се с изключителна популярност в Италия. Пее често в Неапол, Ливорно, Рим и Милано. Известна е преди всичко с творческото си сътрудничество с Дж. Росини, който след Колбран пише най-много оперни партии за нейния глас и на която преподава уроци по пеене. С помощта на Росини тя развива и усъвършенства своето вокално и интерпретационно майсторство. Започва своя сценичен път във Венеция. Притежавала уникално пълно и подвижен глас и забележителни интерпретационни умения. Вокалните ѝ качества са непосредствено отразени в написаните за нея през периода 1811-1814 г. партии в оперите буфа: Ернестина от „Странното недоразумение“, Кир от „Кир във Вавилония“, Клариче в „Пробният камък“, Изабела в „Италианката в Алжир“, Сигизмондо от едноименната опера, на които става първа изпълнителка и чийто вокален прототип представлява. Изследователите и съвременниците ѝ я характеризат като „превъзходна актриса, изумителна певица, притежаваща съвършенна техника“<sup>32</sup>. Описвана е още като „дълбок контралт с голям диапазон и лекота на изпълнението“<sup>33</sup>, които покорявали публиката по това време. Диапазонът достигал до фа диез на втора октава. Тя била изключителна интерпретаторка на партиите от оперите буфа на Росини. В нея имало живост, страст, доброжелателност и лека веселост, която излъчвала светлина и била заразителна. Бравурните арии, написани за нея особено в „Пробният камък“ и „Италианката в Алжир“ свидетелстват за забележителната гъвкавост и пластичност на нейния глас.

Росини силно се съобразява с предпочитанията на Марколини и с техническите особености на нейния глас. Свидетелство за това е, че създавайки партии за нея, композиторът почти не използвал възходящи гамообразни пасажки, тъй като певицата не ги обичала. Гласът на Марколини се придвижвал към високия регистър посредством скокове и арпежи, а към ниския чрез нисходящо гамообразно движение и пасажки.<sup>34</sup> Това може да бъде видно в партията на Изабела от „Италианката в Алжир“, писана специално за нея.

Мария Марколини напуска този свят на 26 декември 1855 г.

---

<sup>32</sup> Горбунова, И., Специфика интерпретации партий репертуара меццо-сопрано в оперях buffa Джоаккино Россини, konkurs2016.ru/page/main/download-publication/1379

<sup>33</sup> Пак там.

<sup>34</sup> Пак там.

### **Аделаиде Меланоте**

Друга важна изпълнителка на Росини от епохата на композитора, притежаваща контраалто е италианката Аделаиде Меланоте (1785-1832), изградила своята кариера в най-големите оперни театри в Италия през периода 1806-1821 година. Родена във Верона, Меланоте дебютира в родния си град през 1806 година. През 1808 г. играе в Болонския театър Комунале ролята на Ариоданте в операта на Симон Майер "Джиневра ди Скозия". През 1809 г. изпълнява партията на Енрико в премиерата на операта на Стефано Павези „Елисавета – кралица на Англия“ в театро Реджо в Торино. Година по-късно отново в този театър изпълнява ролята на Итаферне в премиерата на операта „Дарио Истаспе“ на Джузепе Николени. Същата година участва и в театър Вале в Рим в премиерата на операта "Алзира" на Никола Антонио Манфроче. През 1811 г. Меланоте отново пее Алзира в градовете Равена и Монца. През 1812 г. се изявява в театро "Ла Фениче" във Венеция и във Флоренция. Несъмнено най-големия си триумф Меланоте постига през 1813 г. в театър "Ла Фениче", с главната партия на Танкред в световната премиера на операта "Танкред" на Дж. Росини, на която става първа изпълнителя. По-късно я изпълнява във Ферара (1814), Болоня (1814), Ливорно (1816) и Неапол (1818). Стилът, вкусът и интонацията на певицата били перфектни. През своята кариера Меланоте изпява в "Ла Фениче" още партията на Кайо Валерио в световната премиера на операта "Римски Данаиди" на Стефано Павези (1816). А. Меланоте напуска сцената през 1821 година. Умира в Сало през 1832 година.

### **2.4.3. Мариета Албони**

Мариета Албони (Мария Анна Марция) е родена на 6.03.1826 г. в Чита ди Кастело в провинция Умбрия. Музикалното си образование получава в град Чезена при маестро Антонио Баджоли и в Болоня и при Джоакино Росини. Той изработва с нея много от своите оперни партии, които тя по-късно пее на сцена, получавайки инструкции за изпълнението им от композитора. Заради това Албони е считана за емблематична певица на белкантото на Росини и за негова автентична изразителка. Сред изпълняваните от нея партии са тази на младият гръцки войн Неокъл в „Обсадата на Коринт“, Пепеляшка от едноименната опера, Елена и Малкълм от „Жената от езерото“, Нинета и Пипо от „Крадливата сврака“, Розина от „Севилският бръснар“, Изабела от „Италианката в Алжир“, Танкред от едноименната опера, Арзаче от „Семирамида“, както и някои от духовните произведения на Росини.

На 16 години дебютира в Болоня в ролята на Мафио Орсини в операта „Лукреция Боржия“ на Джовани Пачини. През декември 1842 г. се състои с невероятен успех дебютът ѝ в Миланската Ла Скала в ролята на Неокъл от „Обсадата на Коринт“ на Росини.

Следват още ангажименти в престижния театър в опери на Г. Доницети и М. А. Марлиани, между които Леонора във „Фаворитката“ на Доницети и отново Мафио Орсини в „Лукреция Боржия“ на Пачини. Дебютът ѝ в Миланската скала е толкова блестящ, че ѝ донася ангажимент за целия сезон 1844-1845 г. в Императорския театър в Санкт Петербург. Следват гастроли в градовете на Италия, Австрия и Испания. През 1845 г. дава концерти в Германия и Унгария, а през 1847 г. участва с изпълнения на карнавала в Рим. През същата година дебютира в Кралския театър в Лондон в централни партии в опери на Росини и Доницети, успешно съперничейки и даже превъзхождайки славата на шведската певица Джени Линд и тази на Джулия Гризи, към този момент неоспорени примадони на тази сцена. Тук тя изпълнява и партията на Керубино в партньорство с Хенриете Зонтаг. През 1847 г. певицата дебютира и в Италианския театър в Париж като Арзаче в „Семирамида“ на Росини. През периода 1852-1853 г. гастролира в Америка (Мексико, Куба, Съединените щати - Ню Йорк, Бостън и Филадельфия), предизвиквайки възторжените отзиви на публиката и критиката.

Сред изпълняваните от нея партии са още: Одет „Шарл Шести“ от Ж.Ф. Халеви, Дорабела от „Така правят всички“, Розина от „Сватбата на Фигаро“ и Церлина от „Дон Жуан“ на Моцарт, Норина в „Дон Паскуале“, Мария от „Дъщерята на полка“, Пиерото и Линда от „Линда ди Шамуни“, Армандо ди Гонди в „Мария ди Роан“ на Доницети, пажа от „Хугеноти“ на Майербер, Джована и Дон Карлос в „Ернани“, Улрика от „Бал с маски“, Мадалена от „Риголето“, Федерика от „Луиза Милер“ и Азучена от „Трубадур“ на Верди, Амина от „Сомнамбула“ и Адалджиза и Норма от „Норма“ на В. Белини и др. Еднакво е успешна в женски и мъжки роли, а също и в сопранови партии, но повече от всичко - в комедийни роли. След 1854 г. се посвещава на концертната дейност. През 1868 г. участва в прочутото изпълнение на погребението на Росини на неговия Стабат Матер с Джулия Гризи, тенора Марио де Кандия и Винченцо Грациани, а също и в дует с Аделина Пати. Последната ѝ изява е в Италианския театър в Париж през 1872 г. като Фидалма в „Гайният брак“ на Чимароза. Умира на 23 юни 1894 г. Погребана е в гробището Пер-Лашез в Париж.

М. Албони е призната след М. Малибран за най-доброто контраалто на 19 век. Нейният уникално звучен глас с диапазон от две и половина октави, включващ тестура от контраалт до сопран, се отличавал с гъвкавост, подвижност и мекота на тембъра. Вокалните характеристики на певицата, както и изпълняваният репертоар отвеждат както при Малибран до качествата на „сопрано сфогато“. Универсалността на певческото амплоа е в основата на това ново за времето си явление, а контраалтът – базова отправна точка за появата на този най-впечатляващи гласов феномен на 19 век и съществен елемент от неговото съдържание.

### **Глава 3. Разновидности и особености на вокалната типология на женските гласове от епохата на Росини. Специфики и универсалност. „Сопрано сфогато“.**

В контекста на темата за спецификата на колоратурното пеене в оперите на Дж. Росини, основен е проблемът за типологията на женските гласове в епохата на композитора, поради зависимостта на композиторската работа от характеристиките им. Независимо дали създавал партии за изпълнителките от трупата на определен театър или за певици съобразно собствените си предпочитания и избор, композиторът съобразявал вокалния текст със спецификите на съответния глас, подчертавайки неговите силни страни и прикривайки проблемните места. Индивидуалните качества на певиците били от ключово значение за облика на творбата и често се налагало определена партия да бъде редактирана за друга певица. Поради това особеностите на женските гласове в епохата на Росини имат пряко отношение към спецификата на колоратурното пеене в оперите му, явяващи се тяхно точно отражение. Изпълнителките на Росини, притежават по-особени, редки и характерни качества на фона на съществуващия порядък от гласови типове. Вокалната класификация и разпределението на репертоара по видове гласове също силно се отличават от съвременните. Универсалността във вокален и актьорски план през първата половина на 19 в. все още напомня художествения универсализъм от епохата на класицизма, а типът глас „колоратурен сопран“ като понятие още не съществува (до появата на Аделина Пати в оперния пейзаж).

Още най-старите музикални текстове били предназначени за ниски или високи гласове. През 18 век се срещат върху нотните текстове указания и за средни гласове. През 1840 г. Мануел Гарсия вече различава у певиците три тембъра – контраалт, мецосопран и сопран с диференциран диапазон. Развитието на оперната драматургия в края на 18 в. и особено през 19 в. доразвива и разширява тези рамки. Към посочените три вида женски гласове, поради богатата природа се обособяват нови междинни видове не само по теситурен белег, но и по темброви характеристики. От началото на 19 век, женските гласове постепенно заменят кастратните гласове в операта. В тази връзка настъпват изменения във вокалната им типология и нови тенденции в определянето на техните разновидности. Срещат се и по-детайлни деления според диапазона и тембъра - на сопран и контраалт, който се дели на мецосопран и мецоконтраалт и др. Известна е и класификацията на партиите и гласовете според жанра на операта и характера на героя (*seno* и *comico*). Важна тенденция от това време е отделянето и господството топлият и наситен тембър на колоратурното мецосопрано. Неговото доминиране се проявява и в появата на един нов феномен, който обединява посочените мецосопранови характеристики и виртуозност - „сopранo сфогaтo“.

### 3.1. Феноменът „сопрано сфогато” – основни характеристики

„Сопрано сфогато“ е ново и особено историческо явление от първата половина на 19 век - глас с комплексни характеристики и съдържание, уникален феномен и до днес. Най-типичните му представителки са певиците, за които Росини композира своите опери и предпочитаните изпълнителки на творчеството му. Чрез специфичните им черти (на базата на описания на гласовете им от съвременници, изпълнявания репертоар и написаните за тях партии) ще бъдат формулирани характеристиките му. На първо място тези гласове притежавали изключителна техника, подвижност и пластичност във партиите на Росини. Поради това от гледна точка на съвременната класификация, бихме определили певиците, притежаващи „сопрано сфогато” преди всичко като колоратурни гласове. Ако разгледаме вокалните им възможности от гледна точка на теситурния обхват и темброви характеристики, ще се натъкнем на особеност, типична за ранния 19 век – наличието на „два гласа” в едно, проявени като два ярко изразени, различно оцветени в темброво отношение регистри. Това е видно от определението, дадено за гласа на Дж. Паста – типична представителка на „сопрано сфогато“: „глас, притежаващ мецосопранов тембър и здрави низини, към който се добавя пъргав, подвижен, светло тембриран сопранов регистър.”<sup>35</sup> Границата и разликата в тембъра между регистрите при различните певици била по-силно или по-слабо изразена, но винаги налична и типична за „сопрано сфогато”. Преобладаващият вкус на епохата приемал това за богатство на изразните средства, а изравняването все още не било абсолютна норма. Това се потвърждава и от написаното от Стендал: „Гласът на г-жа Паста не е, както казват в Италия изкован от един и същ метал и тази разлика в звука на един и същи глас е мощно изразно средство”<sup>36</sup>. „Сопрано сфогато” в други източници е определяно като „термин, който в областта на пеенето обозначава контраалто или мецосопрано, способно чрез чисто звукопроизвеждане или естествен талант да разширява горната си граница и да обхване колоратурната сопранова теситура.”<sup>37</sup> Това определение очертава още по-широки граници, сочейки дори контраалтовите характеристики за основни и базисни. Наричано е още абсолютен сопран. Заради разнообразието в темброво и теситурно отношение, то обединява качествата на контраалт, мецосопран и най-висок сопран. Поради наличието и на колоратурна техника, „сопрано сфогато” е предшественик на съвременните гласове колоратурен сопран, колоратурен мецосопран и драматичен колоратур. Посочените вокални качества дали възможност на певиците да изпълняват с еднакъв успех, както колоратурните арии за сопрано, така и мецосопрановите. Още едно определение за „сопрано

<sup>35</sup> *Chariton, A.*, Giuditta Pasta, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Giuditta\\_Pasta](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Giuditta_Pasta)

<sup>36</sup> Цит. по: Пак там.

<sup>37</sup> Soprano sfogato, [https://en.wikipedia.org/wiki/Soprano\\_sfogato](https://en.wikipedia.org/wiki/Soprano_sfogato)

сфогато“, дадено за Изабела Колбран, потвърждава неговата универсалност: „глас с тембър и низини на мецосопран с разширени сопранови височини, който се справя, както с драматични, така и с колоратурни пасажи.”<sup>38</sup> Колоратурната техника във височините, тъмен тембър и сила в средния и ниския регистър кореспондира със силно застъпения център в написаните от Росини за нея партии, допълнен от наличието и на височини и низини, особено в гамообразните пасажи. Колбран, започнала кариерата си като контраалт, блестящо се справяла с партии за колоратурен сопран. Основна сила на гласа в средния и ниския регистър и начало на кариера като контраалт или мецосопран са типични и за други представителки на „сопрано сфогато“, впоследствие развили светъл сопранов регистър с по-силно изразена подвижност. Извънредният за времето диапазон на Колбран (от сол на малка до ми на трета октава) е отразен в партитури като „Семирамида“ и „Зелмира“, писани специално за нея. Певческото ѝ амплоа, освен драматичните и трагични партии на оперите серия, обхваща и по-лирични. Многогранните възможности на „сопрано сфогато“ по отношение на диапазона и тембъра се потвърждават и от определянето на нейния глас и като сопран, колоратурен мецосопран, драматичен колоратур, заради комплексното притежаване на техните качества, както и от още едно определение, дадено за гласа на Дж. Паста: „неограничен сопран - мецосопран, който започва с контраалт и е в състояние да изпълни най-високите ноти на колоратурния сопран”.<sup>39</sup> Диапазонът на Паста (от ла на малка до ре на трета октава) се допълва от типичната за „сопрано сфогато“ промяна в тембъра между високия и ниския регистър и отсъствието на еднородност. Това се потвърждава и от изпълняваните от нея партии - лиричната мецосопранова партия на Нина от „Нина“ на Паизиело, дон Елвира от „Дон Жуан“, Керубино от „Сватбата на Фигаро“ на Моцарт, Деспина в „Така правят всички“, партиите на Ромео и Жулиета операта „Ромео и Жулиета“ на Цингарелис. За широката изразна палитра на гласа ѝ свидетелстват възплъщаването в мъжки и женски роли в партиите на Росини Анжелина („Пепеляшка“), Арзаче („Аврелиан в Палмира“), Дездемона („Отело“), Танкред („Танкред“), Семирамида, Корина („Пътуване до Реймс“) „Зелмира“ и нейните по-драматични вокални възплъщания - Медея („Медея в Коринто“) на Майер и написаните специално за нея главни партии в „Ана Болейн“, „Уго, граф на Париж“ (Бианка) на Доницети, „Сомнамбула“ (Амина), „Беатриче ди Тенда“ и „Норма“ на Белини.

Друга певица, определяна като „сопрано сфогато“ е Мария Малибран, класифицирана още като контраалт и колоратурен мецосопран. Предвид многогранните възможности на нейния глас, всяко едно от тези определения безусловно има своите основания, но очевидно не

---

<sup>38</sup> *Charton, A.*, Isabella Colbran, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Isabella\\_Colbran](https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Isabella_Colbran)

<sup>39</sup> Джудита Паста, [https://bg.wikipedia.org/wiki/Джудита\\_Паста](https://bg.wikipedia.org/wiki/Джудита_Паста)

може да отрази в пълнота широтата на вокалните ѝ възможности. Те се очертават от следните росиниеви партии, присъствали в репертоара ѝ: Розина от „Севилският бръснар“, Дездемона и Отело от „Отело“, Анджелина от „Пепеляшка“, Семирамида и Арзаче от „Семирамида“, Нинета от „Крадливата сврака“, Матилде от „Матилде ди Шабран“ и др. Към тях се добавят и няколко партии от други композитори като Амина в „Сомнамбула на В. Белини, Церлина в „Дон Жуан“ на В. А. Моцарт, Норма в „Норма“ на В. Белини, Мария в „Мария Стюарт“ и Адина в „Любовен еликсир“ на Г. Доницети. Те отразяват характеристиките на универсален женски глас поради съчетаването на сопранови и мецосопранови, лирични и по-драматични партии, а също на женски и мъжки роли. Интерпретира еднакво успешно и трагични и комични роли. Плътният нисък регистър е от най-ранната ѝ възраст, а началото на кариерата - като контраалт. Гласът е гъвкав, с обхват от сол или ре на малка, до ми на трета октава и изработени впоследствие сопранови височини и по-слабо изразен контраст между ниския и високия регистър. Това, както и изключителната техника и пластичност на гласа ѝ отново отвежда към „сопрано сфогато“.

В заключение може да бъде направен изводът, че „сопрано сфогато“ представлява хибриден вид глас, който в зависимост от индивидуалните особености на съответната певица обединява характеристиките на контраалт и/или мецосопран от една страна и висок колоратурен сопран от друга. Това го прави универсален изразен инструмент с практически неограничени възможности в теситурно и темброво отношение. Неговите основни и типични характеристики биха могли да бъдат обобщени по следния начин: изключителната колоратурна техника, подвижност и виртуозност, наследена от школата на „бел канто“ на певците-кастрати; наличие на два или повече различно оцветени в темброво отношение неизравнени регистри или части от диапазона; разширен, голям диапазон обхват в ниския и високия регистър; неголяма сила на гласа в повечето случаи и изразена сила и уплътненост в ниския и среден регистър; особена подвижност на пеенето във високия сопранов регистър. Съчетаването при всички певици на тези сходни и напълно определяеми характеристики може да квалифицира „сопрано сфогато“ като отделен вид глас с по-богато и комплексно съдържание. Разнообразните качества на тези певици обуславят по-широката вокално-регистрава трактовка на „сопрано сфогато“ и навеждат изводи генерално за двурегистрова постройка на женските гласове от това време. Липсата на среден регистър със смесено звукоизвличане и силното доминиране на плътния тъмен тембър и низини пък са вероятните причини за техния контраст. „Сопрано сфогато“ е трактувано и като техника и стил на пеене в духа на естетиката на епохата, за която неизравнените регистри и контрастен звук са били нещо феноменално и впечатляващо, позволяващо широк спектър от изразни възможности.



### **3.2. Вокална универсалност, развитие и еволюция на вокално-техническото обучение и естество.**

При изпълнителките на Росини от неговата епоха, още контраалтите проявяват тенденции на универсалност по отношение на диапазона, тембъра и драматичното амплоа. Техните гласове намирали приложение в мецосопранова, контраалтова и сопранова теситура, в мъжки и женски роли. „Сопрано сфогато“ със своите същностни характеристики разширява сферата на универсална приложимост по отношение на репертоар от всяка теситура. Неговите специфики позволяват многостранна пригодност и по отношение на тембъра и драматичното амплоа. Универсалността по посочените критерии отчасти продължава и при други росиниеви изпълнителки, като Хенриете Зонтаг и Аделина Пати. При тях се наблюдава и тенденция към изравняване на регистрите и хомогенизиране на звученето. Постепенно се налага и специализацията във висока или мецосопранова теситура, което води до доближаване до съвременните стандарти във вокално-техническото обучение и разпределението на репертоара между различните видове гласове.

#### **3.2.1. Хенриете Зонтаг, Аделина Пати.**

**Хенриете Зонтаг (1806-1854)** също като представителките на „сopранo сфогaтo“ показва тенденции на универсалност. Описвана като най-значимото колоратурно сопранo на своята епоха, тя изпълнявала с еднакъв успех следните росиниеви партии, които днес се изпълняват диференцирано от колоратурни сопрани и мецосопрани: Изабела от „Италианката в Алжир“, Анжелина от „Пепеляшка“, Елена от „Жената от езерото“, Аменаиде от „Танкред“, Дездемона от „Отело“, Розина от „Сивилският бръснар“, Семирамида в „Семирамида“. Репертоарът ѝ включва още следните коронни роли: Сузана от „Сватбата на Фигаро“, дона Анна и Церлина от „Дон Жуан“ на В. А. Моцарт, от Г. Доницети – Адина от „Любовен еликсир“, Лучия от „Лучия ди Ламмермур“, Линда от „Линда ди Шамуни“, Мария от „Дъщерята на полка“, Лукреция от „Лукреция Борджия“, от Карл Мария фон Вебер - Агата от „Вълшебният стрелец“ и Еврианта от „Еврианта“, от В. Белини - Амина от „Сомнамбула“, Норма от „Норма“ и др. Посоченият репертоар представя глас с широка приложимост, но и с тенденция на развитие към високите сопранови и колоратурни партии. При Зонтаг, за разлика от И. Колбран, Дж. Паста и М. Малибран, вече има и изравняване на регистрите. Съвременниците описват гласа ѝ: „чист като камбанка, изравнен във всички

регистри и извънредно подвижен...<sup>40</sup> Споменава се и за известна „окръгленост“ във високия регистър в по-късния период от кариерата ѝ. В източниците се срещат различни определения на гласа ѝ включително „сопрано сфогато“- обяснимо предвид наличието и на типичен мецосопранов репертоар. Изравняването на диапазон обаче не позволява причисляването ѝ към този тип глас. Присъствието в репертоара на сопранови и мецосопранови партии обаче показва подобна на него ефективност и убедителност в различна теситура и певческо амплоа.

**Аделина Пати (1843-1919)**, най-значимото колоратурно сопрано на втората половина на 19 век е може би една от последните съвременни на Росини изпълнителки. Тя също показва тенденции на универсалност, но и нови такива в сравнение с предшественичките си. Определяна е и като „сопрано сфогато“ заради универсалното теситурно покритие, тъмно оцветени център и низини (до си на малка октава) и пълноценни височини до фа на трета октава. Пати обаче също притежава напълно изравнени регистри, плавно преминаване през преходите и хомогенно темброво звучене. С това тя показва сходство със съвременните „версии“ на „сопрано сфогато“ Дж. Съдърланд и М. Девия доближавайки се до качествата на един съвременен колоратурен сопран. В репертоара ѝ липсват типичните мецосопранови партии на Росини, които предшественичките ѝ са изпълнявали. Пати интерпретира предимно сопранови партии, като Нинета от „Крадливата сврака“ и Семирамида от „Семирамида“, на която в своето време дава нов живот. Изпълнява и партията на Розина от „Севилският бръснар“, но в нея и в Семирамида, Росини пише за нея нови по-високи каденци. Сопрановата и високата специализация се потвърждават и от останалия ѝ репертоар: Лучия от „Лучия ди Ламермур“, Адина от „Любовен еликсир“, Линда от „Линда ди Шамуни“ и Норина от „Дон Паскуале“ на Г. Доницети, Амина от „Сомнамбула“ и Елвира от „Пуритани“ на В. Белини, Церлина от „Дон Жуан“ и Сузана от „Сватбата на Фигаро“ на В. А. Моцарт, Джилда от „Риголето“, Виолета от „Травиата“ и Леонора от „Трубадур“ на Дж. Верди, Маргарита от „Фауст“ на Ш. Гуно, Динора от „Динора“ на Джакомо Майербер, Лакме от „Лакме“ на Л. Делиб. Отчасти продължава тенденцията за съчетаване на лирични с по-драматични партии като „Норма“ на Белини и дори „Аида“ на Дж. Верди, в чиято лондонска премиера певицата участва с успех. Въпреки това, преимущество имат по-лиричните партии. Съвременниците, включително критиците намирали гласа на певицата, уникален по мекота, свежест гъвкавост и блясък, с тембър, всепроникващ и богат на нюанси. Гласът на Пати притежава уникална подвижност, топлота и същевременно кристални, блестящи колоратури,

---

<sup>40</sup> *Pauli, A.*, *Henriette\_Sontag*, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/en/artikel/Henriette\\_Sontag](https://mugi.hfmt-hamburg.de/en/artikel/Henriette_Sontag)

по повод на които възниква понятието „колоратурен сопран“. Новост спрямо предшественичките ѝ е големият обем на високия регистър и окръглеността до най-високите ноти, без това да накърни лекотата. Изравнеността и сопрановата специализация превръщат Пати в ключова фигура на прехода от универсалните певици от началото на 19 в. и съвременната педагогическа и изпълнителска практика.

С оглед изложеното се налага изводът, че разгледаните характерни черти и специфики на женските гласове от епохата на Росини представят и обозначават тяхната универсалност. Те позволяват на певиците огромна изразна свобода, богата палитра от звукове и багри за нарисуване на най-красивата „картина“ от оперите на Росини. Вокалните им качества еволюират във времето чрез последвалата теброва изравненост, по-закрито и окръглено звучене и др. А от универсалността започва да се отстъпва чрез по-строга класификация на вокално-регистровите типове и по-диференцирана репертоарна специализация.

### **3.2.2. Изпълнителки на Росини, живели и творили през 20 и 21 век и съвременни варианти на „сопрано сфогато“. Въпросът за автентичността на съвременните интерпретации на композитора.**

Всяка епоха носи своите характерните особености и тенденции във вокалното изпълнение и в техническото моделиране на гласовете, обусловени от нейните естетически, методологически и други норми. Изпълнителките на опери на Росини и вокално-изпълнителската практика днес, включително съвременните версии на „сопрано сфогато“ представляват особен интерес в контекста на настоящата тема. Изясняването на принципните прилики и разлики между тях и изпълнителките на Росини от неговата епоха има пряко отношение и към въпроса за автентичността на съвременните интерпретации на партиите на Росини. В тази връзка важни са промените, настъпили в практиката по разпределение на росиниевите партии между съвременните колоратурни сопрани, мецосопрани и драматични колоратури - в миналото често изпълнявали от универсални женски гласове. От друга страна и днес са налице някои изключения от нея, препращащи към традициите на миналото. Това се дължи до голяма степен на универсалната пригодност на голяма част от оперното творчество на Росини за женски гласове за изпълнение и от високи и от по-ниски подвижни гласове. Има и партии, които точно могат да бъдат определени като сопранови (Зенобия от „Аврелиан в Палмира“, Джулия от „Копринената стълба“, София от „Синьор Брускино“ и др.) или като мецосопранови (Анжелина от „Пепеляшка“ и Изабела от „Италианката в Алжир“ и др.) Други партии като Зелмира, графиня Адела от „Граф Ори“ и дори Елена от

„Жената от езерото“ и днес се изпълняват от сопрани и мецосопрани при индивидуален подбор на каденци. Гласовете на наследничките на певиците от миналото неизбежно имат много общо с тези на предшественичките си. Въпреки това въпросът за автентичността на съвременните интерпретации на Росини, следва да бъде разглеждан от позицията на характерните черти на съвременното изпълнителско и интерпретаторско творчество. В неговата основа са академичните изисквания за изравненост на диапазона, изработване на строго определени за различните гласове преходни зони и тонове, трирегистърност за жените, преимуществено главово звучене и смесено звучене в центъра и низините, класифициране според характерността на тембъра и др. Освен това основна и доминираща тенденция в развитието на музикалния театър днес е разширяване на съдържателния аспект на интерпретацията и съвременният поглед върху смисъла на сценичното действие и участниците в него. По-ранните концепции за точно и автентично предаване чрез вокалността на истинските чувства на персонажите и тяхното музикално съответствие, отстъпват на по-свободен прочит и преподнасяне на замисъла на композитора. Като примери за съвременни изпълнителки, специализирани в интерпретацията на партии на Росини, с вокални характеристики, близки до тези на „сопрано сфогато“ от миналото, могат да бъдат посочени Джоан Съдърланд, Мерилин Хорн, Мария Калас, Мариела Девия, Фиоренца Косото, Тереза Берганца, Лучия В. Терани, Джойс ди Донато, Чечилия Бартоли, Джесика Прат, Елина Гаранча, Прети Йенде, Дарина Такова, Веселина Кацарова и др.

**Мария Калас** (1923-1977), изключителната певица на 20 в., в началото на кариерата си интерпретира партии за висок колоратурен сопран, а в зрелите си години - по-драматични и мецосопранови партии. В репертоара ѝ влизат произведения от Росини, Белини, Доницети, Керубини, Спонтини, Меркаданте. Звученето на Калас е характерно, ярко и неповторимо. Диапазонът ѝ обхваща почти три октави, а гласът е гъвкав и подвижен с майсторско изпълнение на колоратурите. Тембърът е най-близък до драматичния сопран, а niskият регистър е здрав и устойчив. Това ѝ позволява като своите предшественички да изпълнява толкова различни партии като Виолета, Кармен Лучия, Бътерфлай, Розина и Джилда. Всички тези комплексни качества я доближават до „сопрано сфогато“, на което певицата е считана за съвременна версия. За него напомня и наблюдаваната понякога неизравненост при смяна на регистрите. Емблематично е най-финното изразително нюансиране при предаване чувствата на героинята.

Американската певица, колоратурно мецосопрано **Мерилин Хорн**, (родена 1934 г.) в началото на своя творчески път се изявява като лирично сопрано. С времето придобива по-тъмно и драматично звучене, диапазонът се разширява към низините и тя започва да изпълнява

партии за мецосопран. Репертоарът ѝ включва предимно произведения на Хендел и Росини, а също на Верди, Маскани, Моцарт, Вагнер, Пучини и др. Хорн изпълнява главните партии в оперите на Росини „Италианката в Алжир“, „Севилският бръснар“, „Танкред“, „Семирамида“, „Обсадата на Коринт“, „Пепеляшка“ и др. Усвоява блестящо колоратурата на Росини, запознавайки се с методиката на пеене на 19 век. Притежава плътен кадифен тембър и диапазон от три октави. Низините са бляскави, а лекотата и гъвкавостта се запазват до най-ниските ноти. Големият диапазон, мецосопрановият тембър и задълбоченото проучване певческите традиции на миналото, я доближават до стила и звученето на „сопрано сфогато“.

Друг ярък пример за „росиниев глас“ е италианската певица **Мариела Девия** (р. 1948 г.) Започва кариерата си като лирико-колоратурен сопран с партии като Лучия, Джилда, Царица на нощта, интерпретирайки към края с успех някои от най-драматичните белкантови партии. Репертоарът ѝ включва: Деспина, Констанца, Лакме, Елвира от „Пуритани“, Норма, Мария Стюарт, Анна Болейн, Елизабет от „Роберто Деверьо“ и Лукреция Борджия на Доницети. В оперите на Росини Девия изпълнява главните партии в „Аделаида Бургундска“, „Севилският бръснар“, „Граф Ори“, „Мойсей в Египет“, „Отело“, „Семирамида“, „Зелмира“, „Синьор Брускино“, „Танкред“, „Турчинът в Италия“, „Жената от езерото“, „Крадливата сврака“ и др. Универсалността на певицата се проявява в плътния тъмно оцветен блестящ колоратурен глас и в пълноценното присъствие на низини и пределни сопранови височини, което с основание я свързва със „сопрано сфогато“ от миналото.

Може би най-типичната съвременна представителка на „сопрано сфогато“ и една от най-ярките интерпретаторки на Росини е италианският колоратурен мецосопран **Чечилия Бартоли**, (р. 1966 г.). Тя изпълнява главните партии в оперите „Пробният камък“, „Копринената стълба“, „Отело“, „Севилският бръснар“, „Турчинът в Италия“, „Граф Ори“ (Адела и Изолие) и др. Съчетаването на мъжки и женски роли препраща към практиката на съвременничките на Росини. Приликата на Бартоли с тях е тясна и заради характерния мецосопранов тембър и височини до ми бемол на трета октава, позволяващи ѝ интерпретирането и на сопранови партии. Високият регистър се отличава със звънкост и чистота, а лекотата, пластичността и здравото дихание ѝ позволяват проява на феноменална виртуозност. Нейните изпълнения са едни от тези, които в най-голяма степен съхраняват традициите на миналото в интерпретациите на партии на Росини. За това допринасят и талантът за интерпретация, изследователският подход и способността точно да изрази най-финните нюанси в емоциите на персонажите. Певицата изпълнява също и произведения на Хендел, Хайдн, Моцарт, Фиораванти, Белини и Пучини.

Блестящ пример за характерна съвременна росиниева интерпретаторка е световно-известната българска певица **Веселина Кацарова** (родена 1965 г.) Репертоарът ѝ обхваща партии като Керубино, Церлина, Идаманте от „Идоменей“, Шарлот от „Вертер“, Ромео от „Капулети и Монтеки“ и Секст от „Милосърдието на Тит“. Нейна коронна роля е Розина от „Севилският бръснар“ на Росини, която в най-голяма степен се доближава до автентичния замисъл на композитора. Най-голям успех ѝ носят партиите на Танкред от едноименната опера (Залцбург 1992 г.) и Анжелина („Пепеляшка“) на Росини, изпълнявана в Пезаро и Лондон, както и Кармен, изпълнявана 2008 г. в Цюрих и 2009 г. в Кьолн. Кацарова притежава колоратурен мецосопран с блестящ, звънлив тембър и уникална подвижност при изпълнение на бързите пасажии. Заедно с това здравите почти контраалтови низини и широкият диапазон във височините позволяват аналогия с гласовете на изпълнителките на Росини от миналото и със „сопрано сфогато“, чиято съвременна версия е голямата певица.

Съвременните интерпретаторки на Росини подобно на своите предшественички биват определяни различно: като колоратурни, лирични, драматични сопрани, колоратурни мецосопрани, поради притежаването на универсални певчески качества, съответстващи на спецификата на вокалното амплуа на неговите партии. Тези уникални по красота и богатство съвременни гласове притежават комплексните качества на „росиниевия глас“ и като вокални параметри и като естетическа мярка. Не е случайно, че част от тях притежават характеристики на „сопрано сфогато“. Веднъж формирана при взаимодействие с изпълнителките от миналото вокална специфика на творбите, днес може да бъде изразена с подобен гласов инструментариум. Най-съществените разлики между съвременничките на Росини и днешните му интерпретаторки са изравнени регистри и хомогенен тембър съгласно настоящите изисквания във вокалното образование. Това, както и други различия, свързани с критериите за интерпретация и естетиката във времето на Росини са пречка за постигане на автентичност на съвременните постановки. Проблем е и отдалечеността на епохата, липсата на записи и невъзможността за директно запознаване с нейните изпълнителски традиции и практики, изгубването на способността за импровизация и др. Свободният и гъвкав творчески процес между композитор и изпълнител е отстъпил място на по-строги рамки и по-точно разпределени роли в оперната практика. Съвременните постановки на оперите на Росини изискват осмисляне на автентичния стил на творчеството му чрез вярното отразяване на неговия характер. Налага се задълбочено изследване на партитурите за разкриване и проявяване на истинските черти на вокалното изпълнение при Росини.

## Обобщение - заключение

Росини е ключова фигура на прехода между епохите. Изключителният му глас, вокално и многостранно музикално образование, кратката певческа кариера и педагогическа практика му позволяват да проникне дълбоко в спецификата на белкантовото изкуство. Те допринасят за качеството на работата му в процеса на писане и поставяне на опери и влияят на техните особености. Вокалното творчество на Росини освен, че е най-висше музикално-естетическо достижение, позволява на певците максимално да разкрият своя потенциал. Те са негов основен приоритет и неразделна част от творческия процес. И. Колбран го вдъхновява за огромен, блестящ принос в най-големия разцвет на опера серия чрез написаните за нея партии. Обновяването на музикално-драматургическите похвати на старата опера буфа, вокалните и оркестрови нововъведения му носят световна слава. Спецификата на колоратурното пеене в оперното творчество на Росини се проявява чрез духа и характера на музиката, вида и особеностите на колорирането, съотношението между композиторско творчество и импровизационно-композиционна свобода на певците, регистровата постройка на ариите и др. Светлият, оптимистичен дух на композитора е въплътен в подобно по настроение творчество. Тези личностни аспекти на Росини са намерили израз и в комичните и в сериозните опери. Те определят най-съществената специфика, свързана с емоционалната атмосфера на произведенията - основна спрямо много негови съвременници, в това число Белини и Доницети. Свежият, жизнеутвърждаващ характер на музиката напълно съответства на изразните средства на колоратурата и е изразен чрез пищни и същевременно семпли украшения, богатство на мелодиите, определящи певческия стил на композитора. Ярките, еуфорични арии носят освен изобилие от виртуозни украшения, каденци, пределно бързи темпа и типичното „кресчендо“, внасящи нова динамика в музиката на Росини. А смесването на арии, хор, речитативни сцени и епизоди с други персонажи съответства в по-голяма степен на разнообразието и сложността на сюжета. Чрез въвеждането на новата за времето *la solita forma*, композиторът внася още непрекъснатост в развитието на сценичното действие. Използването ѝ е специфика спрямо формата на предишната епоха. В нейните рамки се проявяват двата основни елемента на белкантото кантилена и виртуозност. Характерно за стила на Росини е интегрирането на пищното орнаментиране във всички структурни единици на формата, включително в кантилената, а понякога и в речитативите. Единната сплав между мелодичност и виртуозност е в съчетание с все повече налагащата се театралност на оперния спектакъл. Новото осмисляне на музикалното и идейно съдържание на операта е в пряка връзка с

цялостната колоратурна наситеност, а музиката - все по-тясно ангажирана със сценичното действие. Virtuozно-орнаменталното начало е в основата и на сериозните опери, проникнати от дълбочина и драматично-героични пориви. Брилянтно-колоратурния стил се превръща в универсално изразно средство за различни по характер оперни сюжети. В преработките и специално написаните за парижка сцена творби, Росини съчетава стила си с достиженията на френската оперна драматургия и комична опера. Нова дълбочина на героичното начало и нов тип драматически спектакъл Росини постига с операта „Вилхелм Тел“. Новаторските специфични черти на колоратурното пеене при Росини се изразяват и във въвеждане на композиторско участие във виртуозното украсяване-новост спрямо традициите на миналото. Специфични последиците от това са, че виртуозните украшения придобиват самостоятелна художествена функция и започват в по-голяма степен да служат на музикалния израз. Специфика в композиторската практика представляват и новите моменти на техническа сложност в партиите, свързани с диапазона, динамиката, крайно бързите темпа, тембровата изразителност, героично-патетичните интонации, колосалната виртуозност и др.

Всички посочени особености са резултат и на взаимодействието с ново поколение певци, притежаващи уникални дарби и подготовка да изпълнят съвременния за времето си репертоар. Отразяването на гласовите им възможности в написаните за тях партии е специфика по отношение композиторската практика на бъдещето. Тяхната роля за сценичното приподнасяне на творбите е решаваща и след реформата на Росини. Импровизационните им постижения, уникални и характерни каденци с основание се считат за част от неговия стил. От взаимодействието композитор-изпълнител се формира не само стилът и окончателният облик на творбата, но и традициите на „росиниевата школа по пеене“. Основни постулати в педагогическата работа на композитора са изравненост на диапазона, плавност при свързване на регистрите, лекота, подвижност, пластичност при изпълнение на орнаментиката. От тях се ръководят изпълнителките от времето на Росини. Заменяйки кастратните гласове, те проявявали комплексни качества, владеейки голям диапазон, виртуозна техника и широка кантилена. Универсалността се проявявала и в тембровото разнообразие при съчетаването на сопранови с мецосопранови партии и в различното драматическо амплоа на мъжките и женски роли. Характерните черти на изпълнителките са отразени като специфика на вокалния текст при Росини в много по-голяма степен отколкото при Белини и Доницети. Контрастното съпоставяне на гърдния и главовия регистър чрез разположението на мелодията ту в единия ту в другия напълно съответства на вокалната природа и обученост на певците и по-специално на „сопрано



сфогато“. Синхронността между композиторските концепции за мелодическата структура и особеностите на гласовете, за които пише, представлява също специфика при Росини. Универсалността на певиците чрез многообразието и богатството от възможности и тембри провокират създаване на универсално по теситурна вокално творчество. Затова при Росини делението на арии и партии на сопранови и мецосопранови е доста условно, а „сопрано сфогато“ е оригинален изразител на музикалната мисъл на композитора.

Оперите на Росини предполагат и съвременен прочит от позицията на хомогенно изравнен диапазон и трирегистрова постройка на женските гласове. Еволюцията във вокалната методика прибавя нов по-съвършен израз на съвременните интерпретации. Изпълнителките от нашето време също притежават широк спектър от певчески възможности. „Росиниевият глас“, и в миналото и днес е символ на максимална вокална пълноценност, изразяваща се в богатство и красота на тембъра и крайно големи диапазонни и технически възможности. Тя е въплътена в характерното за ариите равностойно присъствие на височини и низини и силно застъпен център - базова отправна точка към високия и ниския регистър. Неизравнеността и различната темброва оцветеност, считани в миналото за богатство на изразната палитра и критерий за интерпретация, са пречка за постигане на автентичност на съвременните постановки на Росини. Универсалните по теситурна вокални партии обаче, могат да разкрият в максимална степен истинския потенциал на един глас. Поради това би било добре малко познатите за изпълнителската практика на България творби да навлязат в работата със студентите. Гамообразни пасажии и смесването на кантилена с фиоритури ще спомогнат едновременно за изравняване на гласовете и активиране и контрол на диханието.

Великите изпълнителки от миналото са основен определящ фактор за спецификата на колоратурното пеене в оперите на Росини. Техните феноменалните качества дали на композитора богат арсенал от изразни средства за формиране на вокалния текст и свобода за проявяване на творческия му талант в пълнота, допринасяйки за безпрецедентните му успехи на композиторското, диригентското и педагогическото поприще. Певиците в еднаква степен служели на музикалния замисъл и на проявата на собствената си уникалност. Композитор и изпълнител работели в една посока, съчетавайки в органично единство вокалното с музикално-стиловото изящество, оставяйки ни безценно певческо наследство. Плод на това единство е създаденият в оперното творчество на Росини уникален музикално-естетически модел на звукоизвличане, изпълнение и интерпретация, пренесен във времето, превърнал се в най-висш образец за певците от всички епохи.

### Използвана литература:

1. *Charton*, Anke, „Maria Malibran“, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Maria\\_Malibran](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Maria_Malibran);
2. *Горбунова*, Ирина, „Специфика интерпретации партий репертуара меццо-сопрано в операх buffa Джоаккино Россини“, [konkurs2016.ru/page/main/download-publication/1379](http://konkurs2016.ru/page/main/download-publication/1379);
3. „Die Kunst Rossini zu singen“, <https://de.euronews.com/2015/07/09/die-kunst-rossini-zu-singen>;
4. *Pauli*, Amelie, „Henriette Sontag“, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/en/artikel/Henriette\\_Sontag](https://mugi.hfmt-hamburg.de/en/artikel/Henriette_Sontag)
5. *Charton*, Anke, Giuditta Pasta, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Giuditta\\_Pasta](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Giuditta_Pasta);
6. „Джудита Паста“, [https://bg.wikipedia.org/wiki/Джудита\\_Паста](https://bg.wikipedia.org/wiki/Джудита_Паста);
7. „Soprano sfogato“, [https://en.wikipedia.org/wiki/Soprano\\_sfogato](https://en.wikipedia.org/wiki/Soprano_sfogato);
8. *Charton*, Anke, Isabella Colbran, [https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Isabella\\_Colbran](https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Isabella_Colbran);
9. „Колоратурно пеене“, Кратка българска енциклопедия, БАН, 1966 г., том 3, с. 87;
10. Волшебное обаяние Аделины Патти, [http://www.dailyculture.ru/stati/bio-lmusic/volshebnoe\\_obayanie\\_adeliny\\_patti/](http://www.dailyculture.ru/stati/bio-lmusic/volshebnoe_obayanie_adeliny_patti/);
11. *Хофман*, Анна, „Феномен бельканто первой половины 19 века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика“, <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fenomen-belkanto-pervoj-poloviny-xix-veka-kompozitorskoe-tvorchestvo.html>
12. „Колоратурное пение“, <http://muzshok.by/blog-post/vidy-opernogo-peniya>;
13. *Садыхова*, Лилия, „Оперы seria Джоаккино Россини: Вокальное искусство и особенности драматургии.“, дисертация канд. искусствоведения. – Казань, 2016. – 216с.;
14. „Мануел Гарсия“, [https://bg.wikipedia.org/wiki/Мануел\\_Гарсия\\_\(баща\)](https://bg.wikipedia.org/wiki/Мануел_Гарсия_(баща));
15. *Щербинкина*, Наталья, „Бельканто в творчестве Россини, Беллини и Доницетти“©, <http://www.gramota.net/materials/3/2013/5-1/53.html>;
16. *Герберт*, Вейнсток, „Джоаккино Россини. „Принц музыки“, <http://booksonline.com/view.php?book=109820&page=5>;
17. „Джоаккино Россини“, [ru.wikipedia.org/wiki/Россини,\\_Джоаккино](http://ru.wikipedia.org/wiki/Россини,_Джоаккино);
18. *Стендал*, „Росини“, издательство „Музыка“, 1984 г.;
19. „Джоаккино Россини „Шелковая лестница“, <https://musicseasons.org/dzhoakkino-rossini-shelkovaya-lestnica/>;
20. *Фраккароли*, Арнальдо, „Россини“, издательство „Молодая гвардия“, Москва, 1987 г.;

21. „Белканто (Красивото пеене – исторически екскизи)“, <http://galerianadumite.bg/wp-content/uploads/2017/02/finalversionBELCANTO-ISTORICHESKI-ESKIZI.pdf>;
22. **Гаджев**, Здравко, „Сопранисти, евриати, кастрати.“, [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2042/b\\_kastr.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2042/b_kastr.htm);
23. „Изысканные голоса. „ Част 1, <https://al3101961.livejournal.com/3327601.html>;
24. „Сенезино“, <https://www.belcanto.ru/senesino.html>;
25. „Антонио Мария Бернакки“, [https://www.peoples.ru/art/theatre/opera/castrate/antonio\\_maria\\_bernacchi/](https://www.peoples.ru/art/theatre/opera/castrate/antonio_maria_bernacchi/);
26. **Самин**, Дмитрий, „100 великих вокалистов“, <https://www.litmir.me/br/?b=24068&p=2>;
27. „Анжела Кольбран (1785– 1845) и Россини <http://blog.i.ua/community/1951/552117/>;
28. „RIGHETTI Geltrude“, [http://www.treccani.it/enciclopedia/geltrude-righetti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/geltrude-righetti_(Dizionario-Biografico)/);
29. „Grisi, Giulia (1811-1869)“, Sängerin – Österreichisches Biographisches Lexikon, [https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl\\_G/Grisi\\_Giulia\\_1811\\_1869.xml](https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_G/Grisi_Giulia_1811_1869.xml);
30. „Джулия Гриси“, <https://www.belcanto.ru/grisij.html>;
31. „Giulia Grisi“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Giulia\\_Grisi](https://de.wikipedia.org/wiki/Giulia_Grisi);
32. „Marietta Alboni“, <https://www.britannica.com/biography/Marietta-Alboni>;
33. „Marietta Alboni“, <https://www.findagrave.com/memorial/7860/marietta-alboni>;
34. „Marietta Alboni“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Marietta\\_Alboni](https://de.wikipedia.org/wiki/Marietta_Alboni);
35. „Мариетта Альбони“, [https://ru.qwe.wiki/wiki/Marietta\\_Alboni](https://ru.qwe.wiki/wiki/Marietta_Alboni);
36. **Baker**, Aubrey, „Rossini and Musical Style“, <https://kyopera.org/rossini-and-musical-style/>;
37. „Джоакино Росини (1792-1868)“, <http://fortissimo.bg/family/index.php/2013-09-24-12-17-35/zaroditelite/item/699-dzhoakino-rosini-1792-1868> г.;
38. **Клюйкова**, Ольга, „Маленькая повесть о большом композиторе или Джоаккино Россини“, издательство „Музыка“, Москва, 1990 г.;
39. „Специфика вокального исполнительства“, [https://studwood.ru/906662/kulturologiya/spetsifika\\_vokalnogo\\_ispolnitelstva](https://studwood.ru/906662/kulturologiya/spetsifika_vokalnogo_ispolnitelstva);

40. „Примата Дарина Такова за ролята на Елена в „Жената от езерото““, <https://metlivebg.com/2015/03/12/примата-дарина-такова-за-ролята-на-еле/amp/>;
41. „Веселина Кацарова“, <https://bg.wikipedia.org/wiki/>;
42. „Веселина Кацарова“, <https://metronombg.com/>.

### **Клавири:**

1. Ария и стрета на графиня Адела (En proie a la Tristesse) от операта „Граф Ори“, copyright 2003 by Jacques Brouder Edition;
2. Ария на София (A! voi condur volete...A! donate il caro sposo...) от операта „Синьор Брускино“;
3. Ария на Елена (Tanti affetti) от операта „Жената от езерото“;
4. Каватина на Розина (Una voce poco fa) от операта „Севилският бръснар“;
5. Дует на Розина и Фигаро (Dunque io son) от операта „Севилският бръснар“;
6. Дует на двете котки (Due Buffo di Due Gatti);
7. Ария на Семирамида (Bel Raggio Lusinghier);
8. Ария на Джулия (Ma se mai...Il mio ben sospiro e chiamo...) от операта „Копринената стълба“ ;
9. Ария на Фиорила (Presto amiche, a spasso, a spasso...) от операта „Турчинът в Италия“;
10. Ария на Корина (All`ombra amena del Giglio d`Or...) от операта „Пътуване до Реймс“;
11. Ария на Фиорила (Non si da follia maggiore...) от операта „Турчинът в Италия“;
12. Ария на Зелмира от едноименната опера (Riedi al soglio irata stella...Pura fede amor sincere...Deh circondatemi...);
13. Ария на Матилда (Sombre foret) из операта „Вилхелм Тел“;
14. Ария на Зенобия от едноименната опера (Tremar Zenobia...La pugnai la sorte arrise...No non piangete o sventurati...);
15. Ария на Зенобия от едноименната опера - транскрипция за соло пиано.;
16. Каватина на Нинета (Di piacer mi balza il cor...) от операта „Крадливата сврака“;
17. „Il Turco in Italia“, G. Rossini, Klavierauszug. Leipzig bey Breitkopf und Hartel;
18. „Bruschino“, G. Rossini, Paris, Leon Escudier, EDITEUR PROPRIETAIRE ;
19. „Tancred“, G. Rossini, Clavier-Auszug, London, bei I.I.Ever&Co;
20. „Il Signor Bruschino“, G. Rossini, 9409 KALMUS VOCAL SCORES, Belvin Mills, Publishing Corp., MELVILLE, N. Y. 11746;

21. „La scala di seta“, G. Rossini, Edizioni Musicali Otos Firenze 1976;
22. Каватина на Елизавета (Quant` e grato all`alma mia...Questo cor ben lo comprende) из операта „Елизавета кралица на Англия“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
23. Ария на Амира (Vorrei veder lo sposo...No, piu non spero, oh Dio) из операта „Кир във Вавилония“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
24. Ария на Фани (Vorrei spiegarvi il giubilo...) от операта „Брачната полица“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
25. Каватина на Аделаида (Ochi miei piangeste assai...) от операта „Аделаида Бургундска“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
26. Каватина на Берениче (Vicino e il momento...) от операта „Случаят прави крадеца“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
27. Каватина на Алдимира (O tranquillo soggiorno...Oggetto amabile...) от операта „Сигизмондо“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
28. Ария на Руджеро (Torni alfin ridente...) от операта „Танкред“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
29. Рондо на Матилде (Ami alfin...tace la tromba altera...) от операта „Матилде ди Шабран“, Lendic, Niksa, free-scores.com;
30. Каватина на Дораличе (Ah se spiegar potessi...) от операта „La Gazzetta“, free-scores.com;
31. Ария на Матилде (Sento un interna voce...) от операта „Елисавета, кралица на Англия“, free-scores.com;
32. Recitativo and Aria Zenobia from AURELIANO IN PALMIRA (La pugnai la sorte arrise...), free-scores.com;
33. Cavatina Lisetta from LA GAZZETTA (Presto dico avanti avanti...), free-scores.com;
34. Aria Isabella from L'INGANNO FELICE (Ah piu dolce e caro oggetto...), free-scores.com;
35. Preghiera Anna from MAOMETTO II (Giusto ciel, in tal periglio...), free-scores.com;
36. Cavatina Adina from ADINA (Fragolette fortunate...), free-scores.com;
37. Aria Lisetta from LA GAZZETTA (Eroi li piu galanti...), free-scores.com;
38. Duetto: Adina Califfo (From: ADINA), free-scores.com;
39. Cavatina Anna from MAOMETTO SECONDO (Ah che invan su questo ciglio...), free-scores.com;
40. Ave Maria su due note (a te che benedetta...), free-scores.com;
41. Arietta all'antica (Mi lagnero tacendo...), free-scores.com;

42. Improvviso Corinna from IL VIAGGIO A REIMS (All'ombra amena del Giglio d'Or...), free-scores.com;

**Партитури:**

43. Ария и стрета на графиня Адела (En proie a la Tristesse) от операта „Граф Ори“;

44. Ария и стрета на Зенобия (Tremar Zenobia...La pugnai la sorte arrise...No non piangete o sventurati...) от едноименната опера – ръкопис на Дж. Росини (интернет-ресурс);

45. Ария и стрета на Зелмира от едноименната опера (Riedi al soglio irata stella...Pura fede amor sincere...Deh circondatemi...) - ръкопис на Дж. Росини (интернет-ресурс);

46. „Аврелиан в Палмира“, Първо действие, ръкопис на Дж. Росини, (интернет-ресурс);

### **Приноси на дисертационния труд:**

1. Формулирани са специфики на стила и колоратурната изразност в арии и партии от опери серия и буфа на Дж. Росини по различни критерии, представляващи негов принос за развитието на вокално-изпълнителското изкуство и обновлението на оперния жанр през първата половина на 19 век.

2. Разгледани са същностните черти, вокално амплоа и педагогическа школа на певците-кастрати – предшественици в исторически и методологически план на колоратурното пеене и изпълнителките в епохата на Росини.

3. Направен е опит за изясняване на естетическите концепции на композитора за белкантото - като вокална техника и изпълнителски стил, за колоратурите и украшенията, отразени като специфика в оперното му творчество.

4. Разгледани са творческите и вокални портрети на изпълнителките на оперното творчество на Дж. Росини от епохата на композитора Изабела Колбран, Джудита Паста, Мария Малибран, Джелтруда Ригети-Джорджи, Мария Марколини, Мариета Албони, Джулия Гризи, Аделаиде Меланоте и е проследена еволюцията във вокалното изграждане на гласовете чрез вокалните портрети на Хенриете Зонтаг и Аделина Пати.

5. Формулирани са същностните характеристики и представителки на типа глас „сопрано сфогато“ като техника и стил на пеене и влиянието му върху певческия колоратурен стил в опери на Росини.

6. Направен е опит за проследяване на разновидности и особености на вокалната типология на женските гласове от епохата на Росини по отношение едновременно на техните специфики и универсалност и отражението им върху колоратурния композиторски стил на Росини.

7. Разгледани са различните аспекти на взаимодействие между композитор и изпълнител, между композиторско творчество и вокално-изпълнителска практика през първата половина на 19 век.

8. Направен е опит за проследяване репертоарното разпределение на колоратурните арии и партии на Росини в неговата епоха и съвременна практика по изпълнението им от колоратурни сопрани и мецосопрани.

9. Направен е обзор на изпълнителки на оперни партии на Росини от 20 и 21 век и съвременни версии на „сопрано сфогато“ (Мария Калас, Мерилин Хорн, Мариела Девия, Чечилия Бартоли, Веселина Кацарова) с оглед еволюцията на вокалната техника във времето и актуалността на съвременните интерпретации на оперни партии на Росини.

**Научни публикации по темата на дисертационния труд:**

1. „Феноменът „сопрано сфогато“ – Сборник с материали от научна среща на докторанти, НМА „Проф. П. Владигеров“ – 2019 г.
2. „Естетически виждания на Джоакино Росини за белкантото, отразени като специфика на колоратурното пеене в оперното му творчество – Сборник с материали от научна среща на докторанти, НМА „Проф. П. Владигеров“ – 2020 г.
3. „Аделина Пати“ – Сборник с материали от научна среща на докторанти, НМА „Проф. П. Владигеров“ – 2021 г.