НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ „ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

ВОКАЛЕН ФАКУЛТЕТ

КАТЕДРА „КЛАСИЧЕСКО ПЕЕНЕ“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на образователната и научна степен „ДОКТОР“

в научно направление *8.3. Музикално и танцово изкуство*

/художественотворческа докторантура/

Тема на дисертационния труд:

Вокални особености на баритоновите партии в късния стил на Верди върху примера на Фалстаф и Яго.

Изпълнителски подходи при реализацията им

Докторант: **Кирил Манолов Тодоров**

Научен ръководител: **проф. д-р Илия Граматиков**

София, 2024

Дисертационният труд е обсъден и насочен към публична защита на заседание на катедра „Класическо пеене“ към Вокалния факултет на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, състояло се на 12 декември 2024 година.

Научно жури:

проф. д-р Ивайло Кринчев (председател на журито) – рецензия
проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак – рецензия
проф. д-р Полина Куюмджиева – становище
проф. д-р Румяна Каракостова – становище
доц. д-р Мариана Пенчева – становище

●

проф. д-р Елица Нешевска – резерва
проф. д-р Зорница Петрова – резерва

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои
на 31 март 2025 година
от 12:00 часа
в зала № 48
на НМА „Проф. Панчо Владигеров“
(бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ № 94, София).

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

ВЪВЕДЕНИЕ

1. За личната мотивация при избора на конкретната тема (4)

2. Към обекта, предмета и целите на изследването (7)

3. За структурата на текста (9)

ПЪРВА ГЛАВА:

ХАРАКТЕРИСТИКА НА ВОКАЛНИЯ СТИЛ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ВЕРДИ

1. Традиция и трансформация (12)

2. Вердиевият музикалнодраматургичен идеал (15)

2.1. Нови вокално-технически стандарти (19)

2.2. Нов музикално-театрален модел (21)

3. Новите типове гласове – *spinto, di forza, di petto, falcone* (24)

3.1. Женски гласове (25)

3.2. Мъжки гласове *di forza* и Вердиевите герои (26)

4. Вердиевият принос за утвърждаване на баритоновия глас (29)

ВТОРА ГЛАВА:

ВОКАЛНАТА ТЕРИТОРИЯ НА ВЕРДИЕВИЯ БАРИТОН

1. Установени съвременни параметри на понятието (39)

2. Концептуализиране на баритоновия глас и неговите спецификации (45)

2.1. Исторически тенденции (46)

2.2. Разновидности на баритоновия глас и съответстващите им роли в оперния репертоар (49)

3. Техническите предизвикателства на Вердиевия баритонов репертоар. Педагогически ракурси (55)

3.1. Владеене на дишането и издръжливост на вокалния механизъм (57)

3.2. Состенуто (*sostenuto*) (58)

3.3. Високият регистър на диапазона (59)

3.4. Трудности при теситурата и значението на регистъра (60)

3.5. Динамически контрол и резонанс (62)

3.6. Тембър на гласа и *aggiustamento* (64)

4. Виктор Морел (1848 – 1923) – образецът за Вердиев баритон (66)

ТРЕТА ГЛАВА:

ОСОБЕНОСТИ В ПАРТИИТЕ НА ЯГО ОТ „ОТЕЛО“

И НА ДЖОН ФАЛСТАФ ОТ ЕДНОИМЕННАТА ОПЕРА

1. Подстъп към късния творчески период на Верди и сътрудничеството му с Ариго Бойто (71)

2. Ролята на Фалстаф. Характеристика и интерпретационно-технически особености на вокалната партия (74)

3. Ролята на Яго. Драматургични аспекти и някои вокални специфики (83)

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ: В УПАДЪК ЛИ Е СПИНТОВОТО И ДРАМАТИЧНОТО ПЕЕНЕ?

1. Дефицитът на Вердиеви певци (92)

2. Възможни обяснения и популярни мнения (94)

3. Други обяснения: препятствията в живота на младия певец (103)

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА (104)

* * *

Общ обем на дисертационния труд: 107 стандартни страници (с включени бележки под линия, съдържание и библиография)

Въведен научен апарат: 45 цитирани източника (на английски, италиански, български и руски език)

ЗА ЛИЧНАТА МОТИВАЦИЯ
ПРИ ИЗБОРА НА КОНКРЕТНАТА ТЕМА

Обичайно решение при избора на тема за теоретична разработка е фокусирането върху напълно неизследван или малко познат предмет и обект на научен интерес. Понякога обаче стремежът да се разработват нови теми със заявка за запълване на празнина в дадена научна област или за изследователско новаторство не водят до очаквания резултат и рискуват да се превърнат в самоцел. По-редки, но не по-малко предизвикателни са случите, при които изследователското намерение цели извеждането на отговорна лична позиция по отношение на известен проблем или обект на научен интерес с голямо значение, за който е писано много и за който разнопосочните професионални мнения варират дотолкова, че могат да бъдат противопоставени като взаимоизключващи се. В този смисъл непрекъснатото обновяване на знанието за даден познат обект превалидира неговата стойност в актуален контекст. Нещо повече, дори във връзка с обстойно разработваните теми винаги могат да бъдат добавени личните опит и професионална позиция от гледна точка на индивидуалния поглед, позволяващ разкриването на нов аспект, осветляващ познатата проблематика в различен план. Това би довело до не по-малко защитим изследователски принос със своя специфична стойност.

Изправяйки се пред сериозната дилема – да заложа на своеобразен изследователски комфорт и по-голяма сигурност с избора на нещо непознато, останало неразработено в досегашни изследвания, или да подходя към анализ на добре познат обект, с който самият аз съм професионално ангажиран като изпълнител – взех решение по посока на втората възможност, а именно да пиша по тема, свързана с Джузепе Верди. Неговата музика е ключова и всъщност най-съществена част от певческия ми репертоар, често демонстриран както в България, така и извън нейните предели – на редица престижни световни оперни сцени. Поради това имам самочувствието, че мога да дам нов или поне отличим със своята индивидуална гледна точка поглед към Вердиевия оперен стил, както и да изтъкна

от позиция на личния си опит особеното значение на баритоновия глас в творчеството на Маестрото.

Всеизвестно е, че Джузепе Верди (1813 – 1901) е един от най-обичаните оперни композитори не само в родната си Италия, но и по целия свят. Едва ли съществува оперен театър, в чийто репертоар да не присъстват неговите шедьоври. Ярък представител на дълговековната италианска оперна традиция, с музиката си той изгражда мост между белкантовата практика на XVIII и XIX век и музикално-драматургичните търсения на XX век. Нещо повече – с драматичния интензитет и със запомнящите се мелодии на своите опери Верди гради комплексни персонажи и мощни ансамбли, обогатени и чрез средствата на разнообразната оркестрация. Въпреки обстоятелството, че кариерата му започва в исторически период, в който подобни търсения не са във фокуса на композиторския интерес, Верди неуморно изследва и търси начини да подсили драматичните възможности на музиката си, така че тя максимално да разгърне палитрата на озвучените чрез нея човешки емоции. По този начин той постига нов баланс в синтеза на музика и драма в оперния жанр. Обстойно коментирана тема в редица научни разработки е промяната в творческия подход на Маестрото – от ясно изразената в ранните му творби номерна структура към една цялостна, преливаща като музикален и театрален процес, а също и по-мащабна трактовка на жанра в късното му творчество, в което значително е разширена и ролята на оркестъра с цел по ярко пресъздаване на сложните емоции и ситуации, отигравани на сцената. Това позволява и извеждането на аргументирана концепция за наличие на негов отличителен късен вокален и респективно оперен стил.

Във връзка с това в настоящия дисертационен труд се опитвам да защитя твърдението, че Верди изпъква като ярък новатор със своята самобитна творческа концепция за ниския мъжки глас. От двадесет и шестте му опери избрах две, чрез които мога най-аргументирано да защитя подобна постановка. Това са именно късните му шедьоври „Отело“ и „Фалстаф“.

Съвременната оперна практика и сценичният афиш показват, че днес най-голямото предизвикателство при поставянето на оперите на Маестрото не е намирането на подходящ тенор, а е недостигът на съответния тип баритони, известни като Вердиеви. В световен мащаб има относително малък брой певци, способни във вокално (техническо и интерпретационно) отношение да изпълняват изключително трудните баритонови партии в оперите на Верди, докато постоянното повишаване на техническите и интерпретационните изисквания към баритоновия глас в исторически план достига своеобразен пик именно в тях.

Темата за Вердиевия баритон не е достатъчно разработвана в специализираната литература и изисква задълбочен анализ на музикално-драматургичния материал в съответните партии. Залавянето с нея предполага и личен опит (изпълнителски и/или изследователски), а респективно и не малка доза риск поради популярността на Вердиевия репертоар и втвърдените представи за неговата интерпретация.

Избраната тема, тук формулирана по следния начин: „Вокални особености на баритоновите партии в късния стил на Верди върху примера на Фалстаф и Яго. Изпълнителски подходи при реализацията им“, е особено актуална за мен главно поради факта, че моят глас е баритон и че имам честта да бъда сред водещите в европейски мащаб изпълнители на образа на Джон Фалстаф, както и да бъда често ангажиран от авторитетни оперни театри и фестивали за изпълнението тъкмо на Вердиев репертоар.

КЪМ ОБЕКТА, ПРЕДМЕТА И ЦЕЛИТЕ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Предвид така набелязаната посока на настоящата разработка обектът на изследване в нея може да бъде формулиран като: Вердиевият оперен стил от късния творчески период на композитора върху примера на последните му две опери. На свой ред предметът на изследването проблематизира самите баритонови парти в тях и най-вече особеностите на гласовата разновидност Вердиев баритон, необходим за тяхното успешно реализиране с оглед на високите изискванията на самия композитор. Във връзка с това детайлно се разглеждат специфичните

вокалнотехнически и интерпретационни задачи, които въпросните две навярно най-предизвикателни Вердиеви баритонови роли поставят – Фалстаф от едноименната и Яго от „Отело“.

Тук е необходимо да се подчертае, че музиколозите и вокалните педагози не споделят единно мнение за това какъв точно глас може да попадне в категорията *Вердиев баритон*. Ето защо настоящото изследване е насочено към изясняването на характеристиките на типа глас, необходим за оптималното в техническо отношение и максимално убедително в интерпретационен план изпълнение на баритоновите партии въобще в оперите на Верди.

Многобройните въпроси, засягащи оперното изкуство на Верди, не могат да се разглеждат сами по себе си, а в тясна взаимообвързаност. Това се предопределя от присъщата комплексност на оперния жанр и респективно налага необходимостта анализът на който и да било проблем относно музиката на Маестрото да се постави в контекста на многообразните обстоятелствата, зададени от жанра като такъв. В този смисъл разглежданите в настоящия дисертационен труд произведения засягат по-широк кръг от проблеми, включително насочени към историческите обстоятелства, имащи отношение към конкретни творчески решения на Верди. Те също са в услуга на опита за многопланово изясняване на сложната взаимовръзка между разискваните въпроси. Затова всяка от двете тук избрани Вердиеви опери и съответните роли в тях са анализирани не само във връзка с новаторските идеи и творчески търсения на Верди, предполагащи разискване на чисто музикални и драматургични задачи и трудности, но и в контекста на традицията на италианската опера и историческите обстоятелства, благоприятствали развитието и обособяването на разновидностите на баритоновия тип глас.

Наблюдаваната в последните десетилетия (след „златния век“ на оперното изкуство по световните сцени от средата на XX век) тенденция към изчезване на спинтовите и на драматичните гласове е особено очевидна при поставянето на зрелите произведения на Верди. Остър е дефицитът на необходимите за тяхното осъществяване т.нар. мощни или големи гласове – тембристите, звучни, обемни и

богато резониращи, способни да надделеят звуково над големия оркестров състав и да изявят своята „*пробивност и метал, а също и особен, тъмен тембър, подходящ за изразяване на дръзки и непосредствени емоции*“[1]. В същото време композиторите от края на XIX век, особено Верди, продължават да изискват в пеенето много от финеса, гъвкавостта, диапазона и дикцията, характерни за творческите търсения на техните предшественици от епохата на „класическото“ белканто. В този план темата на настоящата разработка се оказва особено актуална и сред основните ѝ цели е извеждането на ключови педагогически индикатори за установяване на пригодността на баритоновите гласове за въпросния репертоар. Наред с това се цели изясняване на основни вокално-методически понятия, което би било в услуга на педагогическата работа по посока развитие на гласовите умения, както и проблематизирането на съвременната кризата с дефицита на подходящи Вердиеви гласове в оперната практика, в частност на Вердиеви баритони.

ЗА СТРУКТУРАТА НА ТЕКСТА

Структурата на труда се състои от: въведение, три основни глави със съставящи ги точки, разгърнат заключителен раздел и библиография с цитираната литература. Организацията на текста разкрива предприетия изследователски подход: от историческия контекст и общата панорама на Вердиевото творчество през анализ на вокалния му стил към типологичните и емблематични решения за баритонов глас в партиите на Фалстаф и Яго.

Първата глава, изясняваща характеристиката на вокалния стил в творчеството на Верди, се разгръща в максимално широк исторически контекст. В нея са представени параметрите на белкантовата традиция от XVII и XVIII век и процесите на нейната трансформация в оперите на Маестрото по пътя към осъществяване на неговия музикалнодраматургичен идеал. Проследено е утвърждаването във втората половина на XIX век на новите типове гласове *spinto, di forza, di petto, falcone.*

[1] **Midgette,** Anne. The End of the Great, Big American Voice. – In: *The New York Times*, 13 November 2005; електронен източник: http://www.nytimes.com/2005/ll/13/arts/music/the- end-of-the-great-big-american-voice.html

Подробно е коментиран Вердиевият принос за утвърждаване на баритоновия глас не само в неговото творчество, но и в оперната практика на неговата историческа конкретност. Обърнато е внимание на обособяването и налагането в практиката на специфичната певческа разновидност Вердиев баритон. Разгледани са и най-сложните във вокално отношение баритонови партии в творбите на Верди.

Оскъдната литература по темата е аспектно въведена като научен апарат в разгръщането на втората глава на разработката, поставяща на фокус специфичната вокална територия на Вердиевия баритон. В нея е направена детайлна критика на самото понятие и са проследени историческите тенденции при концептуализирането въобще на баритоновия глас. Представени са разновидностите на баритоновия глас в различните оперни традиции и съответстващите им роли в оперния репертоар. С помощта на цитирания научен апарат са въведени детайли относно класификацията на гласовете и специфичните вокални качества, търсени при всяка от баритоновите разновидности, и са изведени аргументи за класификацията на мъжките гласове въз основа на диапазона, теситурата, пъргавината и тембъра на гласа.

Установените в практиката технически параметри на Вердиевия баритонов репертоар са обогатени в настоящото изследване чрез извеждането на педагогически ракурси относно вокално-постановъчните индикатори, подпомагащи преценката относно пригодността на даден млад певец към въпросния репертоар. Това са: степента на овладяване на дишането, на вокалния механизъм и на трудната теситура, нивото на постигане на *sostenuto* и на пластичност във високия регистър, умелият контрол на динамиките и на резонанса, усвояването на *aggiustamento* и ярката изява на вокален тембър. Последната точка на втората глава предлага информация относно един от знаковите за късния Вердиев репертоар певци – първия изпълнител на ролите на Яго от „Отело“ и на Джон Фалстаф от „Фалстаф“ – Виктор Морел, осъществил премиерните им изпълнения в миланската „Ла Скала“ (съответно през 1887 и 1893).

В третата глава се анализира главната роля в операта „Фалстаф“ – вокалните предизвикателства в нея и музикалнодраматичните изисквания пред интерпретатора

на образа. В главата са разгледани също главно драматургичните аспекти, наред с някои вокални специфики на ролята на Яго от „Отело“. Избрах обратен на хронологичната логика ред в представянето на двете партии заради големия ми опит с партията на Джон Фалстаф, основан на многобройните постановки, в които съм я изпълнявал, и на ценните срещи с изтъкнати диригенти, режисьори и именити изпълнители с безспорен професионален авторитет. Вече придобитият изпълнителски опит с ролята на Фалстаф ми дава основания за теоретичен подстъп към другата разглеждана в настоящия дисертационен труд баритонова партия, ярко илюстрираща зрелия Вердиев стил – тази на Яго от „Отело“ – роля, която тепърва ми предстои да осъществя на професионална сцена.

В последния раздел на разработката, озаглавен „Вместо заключение: В упадък ли е спинтовото и драматичното пеене?“, са обстойно дискутирани причините за констатирания в наши дни осезателен дефицит и загуба на авторитет на мощните, драматични гласове в практиката на най-престижните опери театри по света. Предложен е критичен коментар на битуващите мнения, които обясняват този упадък, посочени са други убедителни (поне според моето мнение) причини за тази тенденция, описани са препятствията, спъващи и подриващи „жизнения цикъл“ на съвременния оперен певец.

* * *

Въпреки че творческите търсения на Верди засягат всички видове гласове, Маестрото постига особено забележителен и подчертано новаторски принос по отношение тъкмо на баритоновия глас и неговата драматична роля в оперния жанр. Поради това настоящата дисертация предлага отговори на редица въпроси, свързани с необходимото вокално майсторство за покриване на композиторските изисквания към съответните гласове. С това се цели, от една страна, запознаване на младите певци с реалните предизвикателства, които този репертоар поставя, а от друга страна, се цели поставяне на акцент върху педагогическата отговорност при подготовката на Вердиеви певци и по-конкретно на Вердиеви баритони.

В УПАДЪК ЛИ Е СПИНТОВОТО И ДРАМАТИЧНОТО ПЕЕНЕ?

Надминавайки в много отношения постиженията на своите предшественици, Верди не остава на нивото на драматичната едноплановост и преобладаващо лиричните тенденции в белкантовата традиция. Насърчен от изключителните способности на изпълнителите с мощни гласове от новоутвърждаващата се певческа школа, той насища оперите си с драматургична жизненост. Както твърдят много от съвременните му критици, композициите на Маестрото са способствали утвърждаването на нов, значително по-драматичен изпълнителски стил, който постепенно е утвърдил и различен начин на пеене[2]. Немалка част от успеха на Вердиевото творчество се приписва тъкмо на майсторството на неговите интерпретатори и влиятелната традиция, която те узаконяват за следващите поколения изпълнители[3].

Днес обаче почитатели, критици, журналисти и професионалисти в оперното изкуство често констатират тревожен упадък на Вердиевото пеене в световен мащаб и се оплакват от остър дефицит на спинтови и драматични певци за подобен репертоар. Широко разпространено мнение е, че висотата, достигната от най-добрите изпълнители на спинтови и драматични партии, е намаляла след „златния век“ на оперното изпълнителско изкуство от средата на XX век. Никъде това не е толкова очевидно, колкото при поставянето на зрелите произведения на Верди. Редица изтъкнати диригенти коментират тревожната картина. Джеймс Ливайн например с носталгия споделя: „*Просто сега нямаме същата наситеност на този вид певци*. [...] *Те бяха сензационно пълноценни във всяко художествено отношение.*“[4] На свой ред Рикардо Мути отбелязва: „*Имаме много певци, добри за Моцарт и Росини, но певците в тежкия репертоар стават все по-малко*.“[5] За първи път в музикалната история от времето на Верди насам повечето оперни професионалисти

---

[2] Виж: **Zicari,** Massimo. Verdi in Victorian London. Cambridge: Open Book Publishers, 2016, p. 54 – 55.
[3] Виж: **Martin,** George W. Verdi in America. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
[4] Цитирано по: **Lundborg,** Zinta. Tanglewood's Harpo-Coiffed Levine Mentors Youth, Recalls Idols: Interview with James Levine. – In: *Bloomberg News*, 29 July 2009; електронен източник: http://www.bloomberg.com/apps/ news?pid=newsarchive&sid=amGhZTKk39nA
[5] Цитирано по: **Allison,** John. Riccardo Muti. - In: *Opera*, December 1996, p. 1392.

смятат, че е невъзможно неговите опери да бъдат поставени на ниво, което някога е било считано за едва приемливо. Много наблюдатели са на мнението, че спинтовото и драматично пеене всъщност са напълно отживели. Но дали наистина става въпрос за дефицит на мощни певци в сравнение с предишните епохи?

ДЕФИЦИТЪТ НА ВЕРДИЕВИ ПЕВЦИ

Според изследване, проведено в Принстънския университет през 2013 година[6] (публикувано от журналиста Андрю Моравчик в негов материал[7] за списание „Опера“ през ноември 2013), което се опитва да внесе повече конкретика и да обясни съвременния недостиг на мощни оперни гласове, този безпрецедентен спад в броя на големите изпълнители на спинтови и драматични партии, започнал около 1980 година, е особено загадъчен, защото разпространените сред оперните професионалисти възгледи и мнения не могат да го обяснят напълно. Екипът от изследователи търси отговор на въпроса дали наистина има по-малко певци с мощни гласове в сравнение с предишните епохи и основава изводите си на интервюта с над 140 водещи специалисти[8], както и на систематично проследяване на вокалните тенденции според наличните звукозаписи[9].

Професионалистите в областта на оперното пеене, които са били интервюирани, единодушно смятат, че изпълняването на Вердиевото творчество значително е понижило качеството, докато в същото време вокалните стандарти при изпълнението на барокови, Моцартови и белкантови опери са се подобрили

---

[6] Princeton Center for Arts and Cultural Policy; изследователски екип: Hanwei Kantzer, Sarah A. Paden, Jackie Levine, Jason Weinreb; асистенти: Carolyn Abbate, John Allison, Cori Ellison, Stanley Katz, Robert Keohane, Paul DiMaggio, Isolde Schmid-Reiter, Luca Zan, както и участници в семинарите в Princeton University, University of Bologna, New York University, и във „Verdi's Third Century Conference. Italian Opera Today“, 9 – 10 октомври 2013.

[7] **Moravcsik,** Andrew. Twilight of the Gods: Where Have the Big Voices Gone? – In: *Opera*, November 2013.

[8] Настоящи и вече оттеглили се от активна кариера певци, диригенти, импресарии, директори, консултанти, репетитори, акомпанятори, вокални педагози, академични преподаватели, критици, учени и оперни агенти от най-високо ниво, представителни на десет държави.

[9] Систематично проучване на публикуваните рецензии за всеки съществуващ комерсиален запис (аудио и аудиовизуален) от 1927 година до наши дни.

или поне са останали стабилни. Това, което се нуждае от коментар, не е просто фактът на видимия спад при спинтовото и драматичното пеене, особено на Вердиева музика, а е въпросът защо тази тенденция се наблюдава само в тази специфична художествена област. Съвременните стандарти за изпълнение в другите видове опери (както и тези за соловото инструментално изкуство, камерно музициране, оркестрово изпълнение, дирижиране и пр.) почти единодушно се смятат за поне толкова високи, колкото са били преди половин век.

Над 95% от респондентите смятат, че е на лице значителен спад в качеството или количеството на най-доброто спинтово и драматично пеене през последните десетилетия. Консенсусът е изключително висок за социологическо проучване и още по-поразително е, че интервюираните са съгласни по поне четири ключови аспекта на въпроса: 1) Почти всички смятат, че упадъкът не е равномерен при различните видове оперен репертоар, като Вердиевото пеене е изправено пред най-сериозна криза. 2) Почти всички са съгласни относно точното датиране на тревожната тенденция – някъде около 1970 – 1980. 3) На въпроса относно дефицитите на съвременните певци повечето от анкетираните посочват недостиг на основни вокални умения и техника – липса на комфорт в достатъчно широк диапазон, динамична и мелодична гъвкавост, подходящи мек и тъмен тембър, достатъчно пробивен глас, за да се проектира в голяма зала. 4) Респондентите не смятат, че се е понижило средното качество на спинтовото и драматичното пеене, а че дефицитът е по отношение на водещото (най-доброто) певческо качеството, т.е. пеенето на най-представителните артисти от спинтовия и драматичния репертоар (обикновено десетина имена или дори по-малко). Сходните становища втвърдяват достоверността на факта, че спадът е реален, а не привиден.

ВЪЗМОЖНИ ОБЯСНЕНИЯ И ПОПУЛЯРНИ МНЕНИЯ

Битуващите популярни мнения обясняват този спад с намаляване на относителното заплащане или обществено-културния престиж на операта, с възхода на бароковата и старинната музика, с това, че младите певци са принудени

да поемат тежките във вокално отношение роли твърде рано, с влошаване на качеството на вокалното обучение, с акустичния стрес, наложен от големите зали, крайните височини или все по-силните оркестри.

Преди представянето на по-убедителните като аргументация обяснения, бих искал да коментирам пет на пръв поглед правдоподобни причини, които според много оперни професионалисти са довели до недостига на певци за спинтови и драматични партии. Балансът на доказателствата е в ущърб на всяка една от тях и нито една не дава достатъчно задоволително обяснение.

Дали културната маргинализация на класическата музика е понижила престижа и доходите на работещите в тази сфера?

Една от потенциалните причини за упадъка на спинтовото и драматичното пеене е все по-категоричната маргинализация на класическата музика, включително на операта, в културния живот на западното обществото. От средата на XX век сме свидетели на огромната популярност на т.нар. no-brow, или непретенциозната попкултура и особено на музиката, която обслужва същия вкус, за сметка на популярността на жанровете от сферата на класическата музика. В резултат на това може да се допусне предположението, че оперните певци вече не получават щедрото заплащане и високия социален престиж, които са имали някога. Това би могло да се интерпретира като съображение, имащо се предвид от младите таланти, които биха имали интерес към реализацията в тази професия.

Макар че културната, социалната и икономическата маргинализация на операта може да е предпоставка за упадъка на спинтовите и драматичните гласове, няма категорични доказателства, които да потвърдят предположението, че тя се дължи на намаляването на заплащането, както и на престижа. Съмнителна е всъщност и основната предпоставка на това допускане. Много изследвания показват, че повечето хора избират кариера в областта на изкуството предимно заради вътрешното си удовлетворение, стига тя да е поне минимално рентабилна. И все пак, дори да приемем популярното схващане, че музикантите следват парите,

данните опровергават предположението, че икономическото им положение се е влошило, защото статистическите данни показват, че точно през периода, в който спинтовите и драматичните гласове намаляват, доходите на успешните оперни певци нарастват значително[10]. Този ръст за последните десетилетия е в пъти по-голям от инфлацията и по-стремглав от нарастването на средния доход, а в допълнение възникват и финансови инициативи като „Трите тенори“ и др., които генерират десетки милиони долари и привличат стотици милиони почитатели – съвременно явление, което няма аналог в началото на XX век.

Ако възнаграждението не е решаващият въпрос, тогава какво да кажем за известността и социалното признание? Днес популярната музика е много по-силно разпознаваема от класическата музика, въпреки че имената на Паваротти, Бочели или Доминго са се превърнали в нарицателни. И все пак, ако намаляването на социалния престиж (или на материалните възнаграждения) е от решаващо значение, защо другите изпълнителски изкуства, включително другите типове оперни певци и техният начин на пеене, продължават да процъфтяват? С други думи, изглежда и културната маргинализация не е в състояние да обясни залеза на спинтовото и драматичното пеене в сравнение с други форми на музикално изкуство. Тенденцията е двойно по-изненадваща, защото ако се съди по размера и възрастта на публиката, в европейски и световен мащаб операта всъщност остава сравнително популярна сред традиционните сценични изкуства. Освен това в света на операта певците на спинтови и драматични партии са привилегировани – тяхната рядкост означава, че получават до два пъти по-високо възнаграждение за

[10] През 1956 MET предлага максимален хонорар от 1000 долара на представление, а през 80-те години на максималният хонорар достига 9000 долара на представление, докато през 90-те хонорарите се изстрелват в паричното хиперпространство, защото публично субсидираните европейски хонорари достигат още по-високи стойности – твърди се, че в отделни случаи бележат рекордните 75000 долара – виж: **Jackson,** Paul. Sign-off for the Old Met: The Metropolitan Opera Broadcasts, 1950-1966. Portland: Amadeus Press, 1997, p. 178. Днес Метрополитън опера предлага 17000 долара на вечер като най-добър хонорар (като се твърди, че за специални певци и поводи се предлагат до 30000 долара), а някои европейски опери театри твърдят, че надхвърлят тази сума – виж: **Christiansen,** Rupert. How Much Do Opera Singers Earn? Since State Subsidy to Classical Music has Been Slashed, the Whole Sector has Declined. – In: *The Daily Telegraph,* 24 July 2009.

представление от другите певци и често са сред най-изтъкнатите и престижни оперни звезди. В по-общ план: нито една класическа форма не е на мода и опитите да се издържаш от някоя от тях остават рисковани, но това не пречи на младите таланти да се опитват да го постигнат.

Дали възходът на старинната музика подкопава популярността на Вердиевия репертоар?

Някои колеги предполагат, че изместването на оперния вкус към образците от епохата на барока, на белкантото и на модерните времена, особено в резултат на претенциите за автентичност и исторически достоверна изпълнителска практика, може да са довели до спад на спинтовите и драматичните гласове. За да отговарят на търсенията в сферата на съответния репертоар, певците все повече възприемат по-прав, по-„избелен“ звук и по-олекотен начин на вокалопроизводство, с по-малко вибрато, гръден глас и ларингеални усилия. Твърди се, че този тип звучене не е подходящ за репертоара от втората половина на XIX век и в резултат на това Вердиевият репертоар е станал едва ли не старомоден и в музикално отношение.

Това обяснение няма логическо или практическо обяснение, защото необичайно големият интерес към бароковата, белкантовата и модерната опера не означава непременно, че Верди е „извън употреба“. Макар и в известна степен стандартът да се е променил, почти половината от оперите, изпълнявани по света, все още изискват спинтови и драматични гласове. Изследванията доказват, че Верди и Пучини остават най-изпълняваните композитори и остават популярни както сред широката публиката, така и сред младите певци. В допълнение към това уверено мога да твърдя, че доколкото младите певци се насочват към операта от лична мотивация, тях се стремят да пеят главно италианска оперна класика, най-вече Верди и Пучини. Нещо повече, преподавателите по пеене обикновено не се стремят да изсветлят или „избелят“ гласовете на своите ученици, както и да намалят звучността им, а напротив – старят се да ги усилват и потъмняват.

Понижило ли се е качеството на вокалното обучение?

Критиците на вокалната педагогика се опитват да обяснят упадъка на спинтовото и драматичното пеене с факта, че майсторското ниво на младите оперни певци в голяма степен е отговорност на техните преподаватели. Доста от колегите, които работят в оперни театри, сочат с пръст съвременното вокално обучение и твърдят, че в консерваториите и музикалните училища преподават педагози, които нямат реален опит като успешни професионални певци, както и че тези преподаватели по презумпция са некомпетентни, докато при по-старите поколения повечето преподаватели са били пенсионирани професионални оперни звезди с истински познания или мастити диригенти, които са вземали младите певци под крилото си[11]. Други пък твърдят, че университетите учат студентите да пеят в стил, подходящ за малки зали и хорове, а не за мащабни оперни театри, или разглеждат педагозите само като „преносители“ на техническа информация, отдавайки първостепенно значение на индивидуалните качества на певците.

От емпирична гледна точка подобни твърдения са съмнителни, защото не е ясно дали изобщо съществува каквато и да било връзка между постиженията на даден певец и успехите му като вокален педагог[12]. Няма и категорични доказателства, че като цяло качество на вокалната педагогика се е понижило, а данните от горепосоченото изследване сочат, че то по-скоро се е подобрило и това е довело до повишаване на средното ниво на оперните певци. През последните 50 години същите педагози и образователни институции, които са обвинявани, че развалят певците, изявяващи се в спинтови и драматични роли, безспорно са

[11] Известни примери за това са творческото сътрудничество на младата Мария Калас с нейната учителка, оттеглилото се от активна солистична кариера сопрано Елвира де Идалго и нейният ментор – диригентът Тулио Серафин.

[12] Никой не може да посочи точни индикатори за това какво прави един вокален педагог добър, а шарлатаните сред тях винаги са съществували, дори и на най-високо ниво. Много певци от „Златния век“ на операта – сред тях Биргит Нилсон и Франко Корели – твърдят, че техните учители са били некомпетентни или дори вредни – виж: **La Nilsson.** My Life in Opera. Boston: Northeastern University Press, 2007, p. 31 – 33, 39 – 43; **Tommasini,** Anthony. Franco Corelli, Italian Tenor of Power and Charisma, and Pillar of the Met, Dies at 82. – In: *The New York Times*, October 30, 2003.

допринесли за създаването на отлична барокова и старинна музикална изпълнителска традиция, за поддържането на високи стандарти в Моцартовия репертоар и в белкантовото пеене, за подготовката на певци за технически трудния съвременен репертоар, за процъфтяващата практика на камерно пеене и за повишаването на стандартите при основни репертоарни познания, дикция и езикови умения, актьорско майсторство и професионално сценично поведение. Също така се отчита и факта, че страните с най-професионално изградена музикална „инфраструктура“[13] продължават да произвеждат непропорционално голям брой певци, включително такива от спинтов и драматичен тип. Ако преподавателите в институционализираните системи за музикално образование успяват да постигат всичко това, то изглежда неправдоподобно да ги обвиняваме в професионални грешки, особено по отношение на Вердиевите певци.

Дали агентите, кастинг-специалистите и педагозите тласкат певците към тежки роли твърде рано?

Общоприето в света на операта е мнението, че агентите и кастинг-специалистите (а може би и някои преподаватели) подтикват младите певци да пристъпят към тежки роли още преди гласовете им да са напълно узрели, както и че този преждевременен „прекомерен натиск“ върху младите певци създава реална предпоставка за съсипване на гласовете им. Разбира се, има певци от всяко поколение, млади и стари, които увреждат гласовете си, пеейки тежки роли не когато трябва, понякога насърчавани от агенти, кастинг-специалисти и преподаватели, недостатъчно предвидливи или алчни, или дори музикално неграмотни. Защо обаче стандартите днес са различни и защо наблюдателите смятат, че в наши дни (в сравнение с предишните десетилетия) виждаме повече певци с недостатъчно солидни певчески качества, които се превъплъщават в спинтови и драматични роли? Всъщност самият факт, че певци с гласове, които

[13] Имам предвид консерваториите и университетите, предлагащи вокално обучение в САЩ, Великобритания, Русия, Финландия и дори Германия.

някога са се приемали за леки и дори характерни, сега се смятат за предпочитани в ролите от зрялото творчество на Верди, е ключов момент в това, което характеризираме като упадък на спинтовото и драматичното пеене.

И все пак наличните данните не доказват категорично, че преждевременното претоварване на млади певци е причинило внезапния недостиг на спинтови и драматични гласове. Въпреки наличието на фигури, които изкушават младите интерпретатори да приемат роли, които са отвъд възможностите им, съветите на преобладаващата част от професионалистите днес, особено на преподавателите и репетиторите, са в противоположна посока. Повечето вокални педагози настояват (и повечето певци се съобразяват с това изискване), че за да предотвратят увреждане на гласа, младите певци трябва да се ограничават до бароков, Моцартов и белкантов репертоар поне до 30-годишната си възраст, ако не и след това[14].

Като певец с близо 30-годишен професионален опит мога отговорно да заявя, че от вокална гледна точка обучението на певци за такива роли в ранна възраст не е непременно рисковано. Нерядко се срещат и млади хора с певчески данни, които оправдават педагогическа преценка, насочваща ги към спинтов и драматичен репертоар още в годините на тяхното обучение. Тук въпросът се отнася главно до отговорността и репертоарната култура на педагога. Всъщност има основания да се смята, че истинската опасност днес може да е тъкмо в противоположната посока – насочването на редките спинтови и драматични дарования към такива роли не твърде рано, а твърде късно най-вече заради наложилия се педагогически стандарт за задължително обучение във вокален репертоар от всички музикални стилове.

С оглед на тенденцията за възпитаване на предпазливост у младите певци при подстъпа към спинтов и драматичен репертоар се откроява въпросът защо тогава констатираме все по-голям брой певци, които все пак се престрашават и излизат на сцена с такива партии в ранна възраст. Едно от вероятните обяснения е, че

[14] Анализът на биографиите на много певци от последния век разкрива, че днес певците по принцип започват да изучават и изпълняват по-тежък (спинтов/драматичен) репертоар на по-напреднала възраст, отколкото техните колеги преди 50 или 100 години.

всъщност причинно-следствената връзка е обратната. Вместо престаряването на певците да води до недостиг на гласове за спинтови и драматични роли, тъкмо недостигът на такива гласове е това, което насърчава престаряването, независимо от възрастта на певеца. В допълнение: недостигът на гласове кара кастинг-специалистите да търсят певци, които могат да се справят с дадена роля, дори ако гласовете им нямат необходимите тежест и цвят.

Дали по-крайните височини, по-големите зали и по-силните оркестри поставят певците под по-голям акустичен стрес?

Друго широко разпространено мнение е, че през последните десетилетия повишаването на височината на строя, по-големите зали и по-силните оркестри с по-големи състави, ръководени от недостатъчно чувствителни диригенти, поставят певците под все по-голям акустичен стрес. Заради това те биват възприемани като изпълнители с по-малко мощни и/или недостатъчно резониращи гласове и поради постоянното напрежение не могат да изпълняват ролите си с необходимата техническа компетентност и артистична гъвкавост. Нито един от трите посочени фактора обаче не е емпирично доказуем.

- ***Певчески строй и диапазон*:** Твърди се, че съвременното повишаване на *ла* от първа октава от 440 Hz до 448 Hz (а може би и повече) е подкопало великолепното спинтово и драматично пеене, но основната предпоставка на такова твърдение е фактически невярна[15]. Самият Верди е порицавал повишаването на строя и навярно за времето си е имал основание за това, но през последния половин век височината на строя в концертната практика категорично е спаднала. През 50-те и 60-те години на XX век тя е достигала до 448 Hz за *ла* от първа октава (във Виенската Щатсопера при Херберт фон Караян например), докато сега навсякъде *ла* е между 440 и 444 Hz (във Виена днес се работи със стандарт от 443 Hz). По

[15] Това обяснение намира привърженици, като се започне от легендарното сопрано Рената Тебалди и се стигне до американския общественик Линдън Ларуш – виж: **Casanova,** Carlamaria. Renata Tebaldi. La voce d'angelo. Editore Azzali, 1987, p. 154; виж също електронния източник: http://www.schillerinstitute. org/music/revolution.html.

ирония на съдбата тъкмо звездите от т.нар. „златен век“ на операта, пред чиито записи благоговеем, са страдали най-много от въпросния акустичен стрес, а не съвременните певци. Освен това този факт не дава задоволително обяснение защо певци, изявяващи се в Моцартовия, белкантовия и бароковия репертоар, изглеждат незасегнати от такъв стрес, въпреки че тяхната музика е написана във време на значително по-ниски строеве от този във времето на Верди.

- ***Размер на залите*:** Вината често се хвърля и върху по-големите оперни театри, но и тази предпоставка е невярна. Повечето от водещите сцени, в които днес се изявяват най-добрите певци, датират отпреди близо век или повече и в констатациите на специалистите не се съобщава, че певците звучат добре на едни места, но не и на други, а напротив – твърди се, че упадъкът на спинтовото и драматичното пеене се наблюдава както в стари, така и в нови зали, както в малки, така и в големи зали, на концертни изяви и на звукозаписни издания. Също така не е ясно защо големите салони трябва да имат такова катастрофално въздействие върху певците на Верди, но обратен ефект върху певците на барокова, Моцартова или белкантова музика, за която акустиката на съвременните салони е дори по-малко подходяща.
- ***Гръмки оркестри*:** Последното съображение е, че мощният оркестров звук и увличащите се по него диригенти потискат финото спинтово и драматично пеене. Като контрааргумент тук може да се посочи фактът, че установяването на съвременния оркестров звук се осъществява в продължение на цял век – между 1850 и 1950 година – с процеса на замяна на чревните струни с метални и на усъвършенстване на медните инструменти по посока увеличаване обема на звука до четири пъти. Последвалите промени в силата и мащаба на оркестрите са незначителни. Във всеки случай критиците не твърдят, че съвременните певчески знаменитости не се чуват задоволително, а че по настоящем истинските мощни певци са изключителна рядкост.

Но въпросните акустични промени, вместо да обяснят съвременния упадък на спинтовото и драматичното пеене, могат по-скоро да послужат само за

потвърждаване на неговия разцвет в периода на „златния век“ на оперното изкуство в средата на 20-те години на XX век. Този факт още по-болезнено поставя необходимостта от по-убедително обяснение за наблюдавания упадък в наши дни.

ДРУГИ ОБЯСНЕНИЯ:
ПРЕПЯТСТВИЯТА В ЖИВОТА НА МЛАДИЯ ПЕВЕЦ

Предвид статистическите данни и вече цитираното съвременно проучване, намаляването на заплащането, спадът на престижа, новите тенденции в оперната мода, недобрите педагози, напористите мениджъри и неблагоприятната акустика не могат да обяснят упадъка на спинтовото и драматичното пеене. Моето лично обяснение е, че дефицитът му днес се дължи на други тенденции, които по-рядко се разглеждат в подобен контекст, а именно: 1) намаляване броя на младите певци, които някога са пели без микрофон; 2) необичайно дългият период на съзряване, необходим на певците от спинтовия и драматичния профил; 3) нарастващият фокус на оперната индустрия върху външния вид и сценичното поведение.

Взети заедно, тези три фактора подкопават традиционния „жизнен цикъл“ на певеца. Те убедително могат да обяснят защо все по-малко млади таланти поемат по пътя към прозвището *Вердиев певец*, защо все по-малко певци издържат дълго в тази професия и защо все по-малко от тези, които достигат висока степен на вокално майсторство биват признати по достойнство от професионалната оперна общност. Всяка от изброените причини се корени в дадена икономическа, културна или институционална тенденция, характерна за съвременното общество, оказваща много по-голямо влияние върху спинтовото и драматичното пеене, отколкото върху други видове изпълнителско изкуство.

СПИСЪК НА ЦИТИРАНАТА ЛИТЕРАТУРА В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. **Allison,** John. Riccardo Muti. – In: *Opera*, December 1996.
2. **Ashbrook,** William. Verdi and the Baritone. – In: *Opera News 23*, No. 12, 19th January 1959.
3. **Basevi,** Abramo. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Florence: Tipografia Tofani, 1859.
4. **Boito,** Arrigo. Tutti gli scritti. Milano: Mondadori, 1942.
5. **Budden,** Julian. The Operas of Verdi. 3 Volumes: Volume 1, New York : Oxford University Press, 1973.
6. **Celletti,** Rodolfo. Scuole di canto e tipologie vocali // Seminario sulla vocalita. Napoli: Conservatorio di musica di Napoli (8 – 11 dicembre 1971), 1972.
7. **Coffin,** Berton. Coffin's Sounds of Singing: Principles and Applications of Vocal Techniques with Chromatic Vowel Chart. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1987.
8. **Cotton,** Sandra. Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization. Dissertation. University of North Carolina, 2007.
9. **De Van,** Gilles. Verdi's Theater: Creating Drama through Music. Transl. by Gilda Roberts. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
10. **Doscher,** Barbara. The Functional Unity of Singing Voice [2nd ed.]. Metuchen: The Scarecrow Press, 1994.
11. **Edwards,** Geoffrey, Ryan **Edwards.** The Verdi Baritone: Studies in the Development of Dramatic Character. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
12. **Frisell,** Anthony. The Baritone Voice: A Personal Guide to Acquiring a Superior Singing Technique. Wellesley: Branden Books, 2007.
13. **Goold,** William Clifford. The Verdian Baritone: A Study of Six Representative Operas. DMA Dissertation. University of Kentucky, 1981.
14. **Le grandi voci.** Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica. Dir. R. Celletti con discografie R. Vedeto, J. B. Richards; Red. L. Pavolini. Roma: Ict. per la collaborazzione culturale, 1964.

15. **Lundborg,** Zinta. Tanglewood's Harpo-Coiffed Levine Mentors Youth, Recalls Idols: Interview with James Levine. – In: *Bloomberg* News,29 July 2009.
16. **Martin,** George W. Verdi in America. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
17. **Mazzucato,** Alberto. I. R. Teatro alla Scala. Nabucodonosor, Dramma Lirico di T. Solera, Musica del Maestro Verdi. – In: *Gazzetta Musicale di Milano*, 13 March 1842.
18. **McCoy,** Scott. Your Voice: An Inside View. Inside View Press, 2019.
19. **McKinney,** James. The Diagnosis and Correction of Vocal Faults. Genovex Music Group, 1994.
20. **Melnikas,** Ignas. Verdiškasis baritonas: G. Verdi operos „Falstaffas" Falstaffo vaidmuo. Master Thesis. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019.
21. **Midgette,** Anne. The End of the Great, Big American Voice. – In: *The New York Times*, 13 November 2005.
22. **Miller,** Richard. On the Art of Singing. Oxford: Oxford University Press, 1996.
23. **Miller,** Richard. Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices. Oxford: Oxford University Press, 2008.
24. **Miller,** Richard. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. Schirmer Books, 1986.
25. **Moravcsik,** Andrew. Twilight of the Gods: Where Have the Big Voices Gone? – In: *Opera*, November 2013.
26. **Owen,** Jander, et al. Baritone. – In: *Grove Music Online*. Retrieved 28 Oct. 2024, from https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000008400.
27. **Parker,** Roger. The New Grove Guide to Verdi and His Operas. Oxford University Press, 2007.
28. **Phillips-Matz,** Mary Jane. Verdi: A Biography. Oxford: Oxford University Press, 1996.
29. Princeton Center for Arts and Cultural Policy; изследователски екип: Hanwei Kantzer, Sarah A. Paden, Jackie Levine, Jason Weinreb; асистенти: Carolyn Abbate, John Allison, Cori Ellison, Stanley Katz, Robert Keohane, Paul DiMaggio, Isolde Schmid-Reiter, Luca Zan, както и участници в семинарите в Princeton University, University of Bologna, New York University, и във „Verdi's Third Century Conference. Italian Opera Today", 9 – 10 октомври, 2013.
30. **Reid,** Cornelius. Essays on the Nature of Singing. Huntsville, TX: Recital Publications, 1992.

31. **Seesholtz,** John Clayton. The Origin of the Verdi Baritone. – In: *Journal of Singing*, Vol. 68, Issue 5, May/Jun 2012.
32. **Serpieri,** Alessandro. Note sul villain shakespeariano, in Shakespeare e Verdi, a cura di Giovanna Silvani e Claudio Gallico. Parma: Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2000.
33. **Stark,** James. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. University of Toronto Press, 2003.
34. **Vellutini,** Claudio. Adina Par Excellence: Eugenia Tadolini and the Performing Tradition of Donizetti's L'elisir d'amore in Vienna. – In: *19th Century Music*, 38.1, 2014.
35. **Verdi,** Giuseppe. Otello. Vocal Score. Milan: G. Ricordi, 1894.
36. **Weaver,** William. Verdi and His Italian Librettists. – In: **Weaver,** William, Martin **Chusid** (editors). The Verdi Companion. New York and London: W. W. Norton & Company, 1988.
37. **Zicari,** Verdi in Victorian London: https://doi.org/10.11647/OBP.0090.
38. **Zicari,** Massimo. Verdi in Victorian London. Cambridge: Open Book Publishers, 2016.
39. **Верди,** Джузеппе. Избранные письма. 2-е изд. Сост., перев., вст. ст. и примеч. А. Д. Бушен. Ленинград: Музыка, 1973.
40. **Верди,** Джузеппе. Отелло. Опера в 4-х действиях. Либретто А. Бойто по трагедии В. Шекспира "Отелло". Переложение для пения с ф-но. Москва: Музгиз, 1958.
41. **Гати,** Карло. Верди. София: „Музика", 1988.
42. **Гобби,** Тито, Ида **Кук**. Мир итальянской оперы. Москва: „Радуга", 1989.
43. **Ротбаум,** Лия. Опера и её сценическое воплощение: Записки режиссёра. Ред. и вст. ст. е. Грошевой. Москва: Советский композитор, 1980.
44. **Стасов,** В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 5-Б: Дополнительный / Сост. и коммент. Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1980.
45. **Шоу,** Бернард. О музыке и музыкантах: Сб. Статей. Сост., пер. с англ., введ. и коммент. С. Кондратьева; Под общ. ред. И. Белзы. Москва: Музыка, 1965.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ
ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Манолов, Кирил. Вокалната територия на Вердиевия баритон. – В: *Докторантски четения 2023*. Сборник с материали от научна среща на докторанти в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ (17 – 18 май 2023) (ISSN 2367-4873), с. 260 – 269.

2. Манолов, Кирил. Вердиевият принос за утвърждаване на баритоновия глас. – В: *Галерия на думите* (електронно издание, ISSN 2534-8973, рубрика „Музикален логос“, ноември 2024.

Адрес на изданието: https://galerianadumite.bg/

Директен линк към публикацията: https://galerianadumite.bg/вердиевият-принос-за-утвърждаване-на/

Директен линк към файла със статията: https://galerianadumite.bg/wp-content/uploads/2024/11/Кирил-Манолов-Вердиевият-принос-за-утвърждаване-на-баритоновия-глас.pdf

СПИСЪК НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ НА КИРИЛ МАНОЛОВ, СВЪРЗАНА С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

(за периода след зачисляването му като докторант към катедра „Класическо пеене“ във ВФ на НМА)

1. Галаконцерт „Tutto Verdi“
(25 юни 2023 – София, зала „България“)
Концерт-представяне на самостоятелен звукозаписен албум (на CD) на Кирил Манолов с творби от Джузепе Верди, издаден от Българско национално радио; с участието на Красимира Стоянова; диригент – Павел Балев; Симфоничен оркестър и Смесен хор на БНР.
Линк към публикация за събитието в интернет:
https://impressio.dir.bg/noti/tutto-verdi-parviyat-kompaktdisk-na-kiril-manolov-s-blestyashta-kontsertna-premiera-s-pavel-balev-i-krasimira-stoyanova

2. Премиера на операта „Набуко“
(8 юли 2023 – Пловдив, Античен театър)
Кирил Манолов в ролята на Набуко; диригент – Диан Чобанов; режисьор – Нина Найденова; Оркестър, хор и балет на Държавната опера в Пловдив.
Линк към любителски видеозапис в *YouTube*, представящ прагмент от участието на Кирил Манолов:
https://www.youtube.com/watch?v=dThTbq1AkVc

3. Премиера на операта „Фалстаф“
(29 юли 2023 – Варна, Летен театър)
Кирил Манолов в ролята на Сър Джон Фалстаф; диригент – Григор Паликаров; режисьор –Нина Найденова; Оркестър, хор и балет на Държавната опера във Варна.
Линк към публикация за събитието в интернет:
https://varnautre.bg/2023/07/26/619109-falstaf_e_rolya_kato_che_suzdadena_za_kiril_manolov

4. Спектакли на операта „Фалстаф“
(1 ноември и 6 декември 2023 – Република Сърбия, Белград, Национален театър)
Кирил Манолов в ролята на Сър Джон Фалстаф; диригент – Боян Судич; режисьор – Небойша Брадич; Оркестър, хор и балет на Националния театър в Белград.
Линк към публикация за събитието в интернет:
https://operabook.org/en/performance/50945

5. Спектакъл на операта „Фалстаф“
(29 февруари 2024 – Пловдив, Дом на културата „Борис Христов“)
Кирил Манолов в ролята на Сър Джон Фалстаф; диригент – Григор Паликаров; режисьор – Нина Найденова; Оркестър, хор и балет на Държавната опера в Пловдив.
Линк към публикация за събитието в интернет:
https://www.instagram.com/operaplovdiv/reel/C3z7VoeIr-S/

6. Гала „Tutto Verdi“
(2 април 2024 – Пловдив, Дом на културата „Борис Христов“)
Самостоятелен концерт на Кирил Манолов с арии от Джузепе Верди; диригент – Павел Балев; Оркестър, хор и балет на Държавната опера в Пловдив.
Линк към публикация за събитието в интернет:
https://operaplovdiv.bg/performance/details/id/485

7. Гала „Viva Verdi“ в рамките на фестивала „Opera Open 2024“
(3 юли 2024 – Пловдив, Античен театър)
Концерт-спектакъл на Кирил Манолов със сцени от оперите „Набуко“, „Макбет“, „Дон Карлос“, „Фалстаф“, „Травиата“, „Риголето“ и „Аида“; диригент – Лучано Ди Мартино; режисьор – Нина Найденова; гост-солисти, оркестър, хор и балет на Държавната опера в Пловдив.
Линк към публикация за събитието в интернет:
https://www.operabase.com/productions/opera-open-2024-viva-verdi-247563/bg

8. Концерт „Tutto Verdi“
(8 ноември 2024 – Варна, зала „Опера“)
Кирил Манолов представя дебютния си звукозаписен албум „Tutto Verdi“; диригент – Павел Балев; Оркестър, хор и солисти на Държавната опера във Варна.
Линк към публикация за събитието в интернет:
https://visit.varna.bg/bg/event/tutto-verdi-debyutniyat-album-na-kiril-manolov.html

* * *

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Проблематизиране и поставяне в широк музикалноисторически контекст на оскъдно разработваното в специализираната литература понятие *Вердиев баритон*.

2. Изясняване от изпълнителска и педагогическа гледна точка (въз основа на натрупания професионален опит) на характеристиките на типа мъжка гласова разновидност, подходяща за изпълнението на Вердиев баритонов репертоар.

3. Изтъкване на ключови интерпретационни проблеми в партията на Фалстаф от едноименната опера на Верди и предлагане на педагогически насоки за тяхното преодоляване.

4. Извеждане на критичен коментар и аргументирани обяснения на наблюдавания в съвременността остър дефицит на гласове с потенциал за високохудожествено и майсторско във вокално отношение изпълнение на главните роли в оперите на Верди.

5. Със своята научно-приложна стойност дисертационният труд може да послужи за основа на бъдещи изследвания и да провокира професионален интерес сред певци, вокални педагози, музиколози и дори по-широк кръг специалисти от различни области на културата.