

Нов български университет
Департамент „Музика”

ДРАГАНА МОЛЕС

**ПРАВИЛНОТО ПРОИЗНОШЕНИЕ НА
ИТАЛИАНСКИ ЕЗИК И НЕГОВОТО
ВЛИЯНИЕ ЗА ДОБРОТО
ЗВУКОИЗВЛИЧАНЕ ПРИ ОПЕРНИТЕ
ПЕВЦИ**

Автореферат

*на докторска дисертация
за присъждане на образователната и научна степен
„доктор”*

Научен ръководител: проф. Павел Герджиков

София, 2014

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 21.12.2013 г. на заседание на Съвета на департамент „Музика”, НБУ.

Разработката се състои от увод, четири глави, заключение, приноси, библиография & сайтография, примери и приложения, майсторски класове, интервюта, фигури, Българска фонетична транскрипция, Международна фонетична таблица, CD с примери за погрешно произношение на италиански език, общо 274 страници.

Използваната литература включва 36 заглавия на кирилица и 167 на латиница, сайтография – 9 на латиница. Общо 212 заглавия.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на април 2014 г. от часа в зала 501 „Р. Михайлова”, НБУ, I корпус, етаж V, ж.к. „Овча купел”, ул. „Монтевидео” № 21 на открито заседание с Научно жури в състав: проф. Свилен Райчев (НМА „Проф. П. Владигеров) и доц. д-р Георги Анаудов (НБУ) – *рецензенти*, проф. Павел Герджиков (НМА „Проф. П. Владигеров), проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. (НБУ) и доц. д-р Тони Шекерджиева-Новак (АМТИИ – Пловдив) – *становища*.

Председател на НЖ: проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.

Дисертационният труд е на разположение в офиса на департамент „Музика”, НБУ.

СЪДЪРЖАНИЕ

на дисертационния труд

Увод	5
Първа глава. Музиката и словото като теоретичен и изпълнителски проблем. Примери от певчески школи и методики	
1. Музиката и словото – исторически аспекти.....	13
2. Автори, трактати, певчески школи и методики.....	13
2.1. Пиер Франческо Този.....	21
2.2. Жан-Антоан Берард.....	23
2.3. Джамбатиста Манчини.....	25
2.4. Бернардо Менгоци.....	29
2.5. Луиджи Лаблаш.....	31
2.6. Мануел Гарсия син.....	33
2.7. Матилда Маркези.....	40
2.8. Енрико Деле Седие.....	41
2.9. Франческо Ламперти.....	44
2.10. Лили Леман.....	48
2.11. Уилям Търл Браун.....	54
2.12. Вокалната техника на Енрико Карузо, Луиза Тетрацини, Аурелиано Пертили и Джакомо Лаури Волпи.....	57
2.13. Разпространението на италианската певческа школа в Америка.....	62
2.14. Съвременни тенденции във вокалната дидактика на Европа.....	66
Втора глава. Решаващата роля на вокалния педагог при обучението и развитието на певците	70
Трета глава. Физиология на органите, участващи в звукотпроизвеждането и артикулацията	
1. Същност на човешкия глас от акустична гледна точка. Звук, шум, тон.....	79
2. Дишане при фонаторния акт. Физиология и дихателни упражнения.....	93
3. Артикулационен апарат.....	100
Четвърта глава. Фонетика. Основни фонетични, синтактични и морфологични особености и правила в българския език и някои основни европейски езици	
1. Основни фонетични особености и правила в българския език.....	111
1.1. Звукови промени при гласните.....	113
1.1.1. Редукция.....	113
1.1.2. Вмятане и изпадане на [ъ].....	113
1.1.3. Подвижно [ъ].....	114
1.1.4. Променливо и непроменливо [я].....	114
1.2. Звукови промени при гласните.....	115
1.2.1. Обеззвучаване.....	115
1.2.2. Уподобяване на съгласните (асимиляция).....	115
1.2.3. Редуване на мека и твърда съгласна.....	115

1.2.4. Изпадане на [д] и [т].....	115
1.2.5. Изпадане и вмятане на [й].....	115
1.2.6. Изпадане на [с].....	116
1.3. Двойни съгласни.....	116
2. Италиански език.....	116
2.1. Фонетика и особености.....	116
2.2. Гласни и двойни съгласни.....	117
2.3. Произнасяне на някои гласни, съгласни и групи от съгласни.....	119
2.4. Фонетична съпоставка на италианския с българския език. Основни грешки на българските изпълнители при произнасяне на италиански текстове.....	122
3. Общо за грешките на изпълнителите от други националности.....	139
3.1. При певците от испански произход.....	141
3.2. При певците от руски произход.....	141
3.3. При певците от сръбски произход.....	142
3.4. При певците от немски произход.....	143
3.5. При певците от френски произход.....	143
3.6. При певците от английски произход.....	144
4. Фонетични особености при други езици, които се явяват причина за проблеми при произнасянето на италиански от руско, френско, немско и англоговорящи.....	145
4.1. Руска фонетика.....	145
4.2. Френска фонетика.....	154
4.3. Немска фонетика.....	174
4.4. Английска фонетика и правопис.....	183
5. Накратко за италианския език и причините за некоректното му произношение – сравнение между различните езици.....	197
Заключение.....	202
Приноси.....	207
Използвана литература.....	210
Примери и приложения. Майсторски класове, интервюта, фигури.....	222
1. Майсторски класове.....	222
1.1. Списък.....	222
1.2. Основни грешки, допускани от изпълнителите. Конкретни примери от практиката.....	223
2. Интервюта.....	242
2.1. Интервю с Маестра Теа Каркавало, вокален педагог, Италия.....	242
2.2. Интервю с Лела Куберели, сопран, САЩ.....	255
2.3. Интервю с Антонио Ювара, вокален педагог, Италия.....	257
3. Фигури.....	261
4. Българска фонетична транскрипция.....	271
5. Международна фонетична таблица.....	273
6. CD с примери за погрешно произношение на италиански език.....	274

УВОД

Правилното произношение на италианския език от оперните изпълнители има огромно значение за доброто звукоизвличане. Този проблем е застъпен в разработките и трактатите на различни чуждестранни автори – педагози и изпълнители. Но за съжаление у нас той е слабо познат. По-нататък в хода на изложението ние ще се спрем на тези методи, разработки и трактати. Изследването до голяма степен се базира на конкретни примери от практиката, майсторски класове и прочее, изцяло подкрепени от теоретичната обосновка. Описани са подробно грешките, допускани от наши и чуждестранни изпълнители при интерпретацията на произведения от италианската музикална култура. Там, където е възможно, примерите са дадени в синтезиран вид, разделени на групи съгласно конкретни критерии. Например: национална принадлежност, културални особености и т. н.

Наблюденията обхващат европейските и американските култури и традиции, както и съответните им прилежащи певчески изпълнителски школи. Както ще видим по-нататък в изследването, някои от тях възпрепятстват доброто звукоизвличане, предвид конкретните подходи и принципи, застъпени от съответната школа или от дадения педагог.

Изследването включва кратка историческа част, описваща връзката между музиката и словото, като основно се спира на периода от създаването на операта в Италия до наши дни. В дисертацията намират място разработки на автори с различна национална принадлежност и техните трактати, свързани с разглежания проблем.

Обект на изследването са различните причини за некоректно произношение на италиански език при певци от чуждестранен произход, както и конкретното им влияние за некачественото звукоизвличане. Такива проблеми биха могли да възникнат в различни етапи от процеса на работа на един певец. Например при начинаещ изпълнител причината за това са некоригираните дефекти в звукоизвличането като цяло; неточното заучаване на текста на произведението; некоректното спазване на правилата за произношение на езика; търсенето на характерно звучене при интерпретацията на образа и др.

Предмет на изследването са различните национални групи – техните културни и езикови особености, които предизвикват проблеми в комуникацията изпълнител-публика.

Целта и задачите на изследването са – да се обобщят най-често срещаните грешки за неправилното произношение при изпълнителите; да се индивидуализират причините за тяхното възникване и да се набележат ефикасни подходи за корекция на същите. Основна задача се явява коректната, правилна интерпретация на авторския текст; получаването

на добро звучене в различните певчески регистри с цел ефикасно и адекватно възприемане на произведението от публиката.

Изследването е структурирано в четири големи глави.

Първата глава е посветена на връзката между музиката и словото и тяхното взаимно развитие в исторически аспект. Разгледани са трактати на педагози и певчески школи, засягащи проблематиката, застъпена в настоящата дисертация. Сред тях са: Пиер Франческо Този, Жан-Антоан Берард, Джамбатиста Манчини, Бернардо Менгоци, Ламперти, Лили Леман, Енрико Деле Седие и др. Засегнати са влиянията на италианската певческа школа в Америка, както и съвременните дидактични тенденции в Европа.

Втората глава е посветена на ръководната роля на вокалния педагог при възпитанието и развитието на певците. Основно внимание е обърнато на работата с чуждестранни ученици и съпътстващите процеса проблеми. Обект на анализ е огромното значение на педагога за възпитанието и развитието на певците и решаващото му значение за успешното изграждане на младите изпълнители. Обърнато е специално внимание на принципните трудности, които среща обучаващия в процеса на съвместната работа с обучаваните, както и на логичното усложняване на процеса на работа, вследствие на наличност на лингвистични ограничения (например когато единият от елементите е от чуждестранен произход). Посочени са различните насоки и подходи за педагозите при работа с чужденци, както и необходимите изисквания към обучаващите се индивиди в процеса на обучение.

Третата глава е изцяло посветена на физиологията на органите, участващи в гласопроизвеждането. Тяхната първична, витална функция при човешките индивиди се изразява в осъществяването на въздушно-газовия обмен. Едва на второ място същите участват в процеса на звукоизвличане и правилна артикулация. Застъпен е проблема за различното дишане в процеса на фонация, както и различните проблеми на артикулационния апарат, които са от особена важност за изследването.

В четвъртата глава са разгледани вторичните дефекти при пеенето, предизвикани основно от особеностите на националната принадлежност и характерните за същата изговорни особености. Освен проблематиката за добра дикция, национална принадлежност и особености, имаме също така проблеми, причинени от лоша гласова хигиена или физиологични дефекти или патологии на гласовия апарат.

Интерпретацията на дадено произведение, независимо от неговата национална принадлежност, е пряко свързана със социалната среда и културното наследство на съответния регион, както и с тяхното динамично развитие в исторически план. В разработката са застъпени множество трудове, класифицирани според историческия период на зараждането им, както и на школите в периода, базирани на принципите им. Тези трудове имат пряко отношение към темата на разработката, давайки панорамна визия на проблематиката в исторически план.

Адекватната музикална комуникация изпълнител-публика зависи от музикалността, интелигентността и интерпретационните способности на изпълнителя, но също така и от теоретичната база данни, дадена му от педагога в процеса на обучение. По начало начинаещият изпълнител не е носител на порочни певчески практики. Той заучава по слухово-имитационен път принципите на звукоизвличане, необходими за пълноценното звучене на гласовите регистри. Към тях педагогът добавя теоретичните принципи, върху която певецът гради своята интерпретация.

Създаването на артистичен глас е трудна задача. Ученикът сам трябва да достигне до същността на обясненията, съдържащи се в метафорите и по пътя на опита и хилядите часове практика да постигне перфекционизъм. От изключително значение за целта е връзката ученик-педагог. Без безусловното доверие на ученика към педагога не може да се създаде контакта между двамата и да се постигне един продуктивен учебен процес. Един правилно произведен тон или даже лошо произнесена дума, биха могли да се чуят добре само от страничен слушател. Педагогът е човекът, който контролира процеса на правилно звукопроизвеждане и учленяване на думите. Именно той е обратната връзка на ученика със света. За да имаме формиран певец, той трябва съвършено несъзнателно да може да възпроизвежда даден звук и тон и едва тогава бихме могли да навлезем в сферата на висшата интерпретация. Това се постига в момента, когато вътрешните ни усещания започнат да съвпадат с „обратната връзка”, т. е. с чуто от педагога.

Четвърта глава е посветена на фонетиката като цяло, както и на характерните ѝ особености в някои от основните общоприети европейски езици.

В отделни точки са изведени българската и италианската фонетика, докато руската, немската, английската и френската са обединени в една група, предвид необходимостта да не се отклоняваме от основната цел на разработката, а именно: проблематиката при произнасяне на италиански художествен текст от чуждестранни изпълнители.

В последната четвърта точка на тази глава са изведени особеностите на произношението в италианския език и причините за некоректното му произношение, сравнявайки го с други езици. Цитирала съм конкретни грешки, които са допускали ученици по време на майсторските класове, в които съм била активен участник като педагог.

В Заключение и Приноси е направен опит за обобщение на проблематиката и извеждане на приносните моменти в текста. Предвид, че проблематиката е факт, върху който доста изследователи се спират, но до момента не е създаден труд, обобщаващ чуждестранния и български опит в областта, смятам, че разработката ще бъде от голяма полза както за българските изпълнители, които започват своя творчески път с намерения да покорят световните сцени, така и за техните педагози, които биха имали възможност да се запознаят в синтезиран вид с практиките, трудовете и

школите, които са обръщали особено внимание на проблема, разглеждан от мен.

Позволила съм си да се спра по-подробно на школи или автори, които считам за особено важни и които за съжаление са слабо познати у нас, като например Антонио Ювара, когото имах честа и удоволствието лично да интервюирам и който бе изключително поласкан от факта, че в България има интерес към историята и бъдещето на оперното изкуство като цяло.

В Примери и Приложения добавям интервюта на видни италиански педагози, които конкретно се спират на практическия си опит, придобит в процеса на обучение на изпълнители от различни националности. Това от своя страна има за цел да илюстрира и потвърди изложените от мен идеи, придобити в процеса на работа, както и цитираните от други автори текстове върху проблематиката на тезата.

Предвид факта, че някои от цитираните изпълнители са широко познати и дори певци в кариера, аз съм се ограничила с минимума за цитирани примери от процеса на работата по време на майсторските класове. Примерите дават достатъчна представа за проблемите на българските и другите чуждестранни изпълнители при интерпретацията на италиански музикални произведения и текстове.

Към темата прибавям диск със запис на разликата в произношението на различните италиански вокали, както и конкретни звукови примери на грешките на изпълнителите.

Непонятните или слабо познати термини или понятия имат своето обяснение в текста или са изнесени като бележка под линия. Тези от тях, които съм счела за широко познати, са оставени в текста без допълнителни пояснения.

Глава първа

МУЗИКАТА И СЛОВOTO КАТО ТЕОРЕТИЧЕН И ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРОБЛЕМ. ПРИМЕРИ ОТ ПЕВЧЕСКИ ШКОЛИ И МЕТОДИКИ

1. Музиката и словото – исторически аспекти

За това дали в исторически аспект пеенето се е появило заедно със словото или след него, може само да се правят догадки. В дългата и недостатъчно изследвана история на филогенезата съществуват огромен брой живи същества, които произвеждат звуци чрез най-различни механизми. Същите преминават през продължителни периоди на усъвършенстване, подчинени на все по-диференцирано развитие на нервната система. Тези звуци се насищат с все по-многобройни и различни диференцирани сигнални елементи и достигат до своето най-висше развитие при хората. При тях за първи път възниква понятието глас (*Vox humana*) с точно определено съдържание. Този своеобразен инструмент е притежание на всеки индивид, но

не всеки достига до еднакво съвършенство на функционалното му състояние и използва неговите възможности. Сред проявите на човешкия глас са: обикновеният вик; съчетанието на различни звуци, съчленени в говор и чак на последно място идва естетическата изява на гласа – пеенето.

Човек се ражда с гласа си. Още с първото си проплакване детето гласно обявява началото на своя живот. В миналото говорът е възникнал като средство за комуникация, състоящо се от думи и звуци. Взети заедно, те дават смисъла на това, което искаме да кажем или представят чувството, което искаме да изразим. Пеенето е форма на съвършенство, проява на висшата нервна дейност, която отличава човека от останалите живи същества.

Преди да се спрем на конкретни примери на вокални школи и методи, ще направим кратък исторически преглед, който очертава отношението между музиката и словото като проблем, който може да бъде проследен от древността до днес и който е в центъра не само на вокалните педагози и певците изпълнители, но и в търсенията на композиторите, автори на музикално-сценични произведения и хорово и солова вокална музика. Могат да бъдат изведени модели, които са характерни за своето време, а някои от тях през XX век оживяват вече като неоформи, например в неокласицизма, неоренесанса или небарока.

2. Автори, трактати, певчески школи и методика

2. 1. Пиер Франческо Този (Pier Francesco Tosi)

Този е роден е в Болоня и на 76 години след дълга певческа кариера публикува своя първи трактат *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni* (1723), изцяло посветен на пеенето.

Вокалната техника на Този изисква екстремна чистота на тона. В много антични трактати срещаме изискване за “*chiarezza e limpidezza del suono*” (яснота и прозрачност на звука), но те не бива да бъдат тълкувани като изкуствено изсветляване на тембъра, а по-скоро като изискване за достигане на естествения блясък и чистотата на тембъра. Феноменът на свободния резонанс, върху който се базира белкантото, е тясно свързан с коректната артикулация на гласните и съгласните. Тази артикулация трябва да е точна и в същото време плавно протичаща.

Според Този не съществуват идеални фиксирани позиции на устата или на нейните артикулационни елементи, както по-късно вокалната дидактика ще твърди в своята теория (автори като Франческо Ламперти).

За дидактични вокали на белкантото се считат отворените вокали “а“, “е“ и “о“. От системата са изключени затворените вокали “и“ и “у“, които се считат за забранени по дефиниция.

Този е наясно с важноста на редуването на вокалите за едно коректно узряване на гласа и главно по отношение на неговата подвижност и гъвкавост.

Наистина в следващите трактати често се среща препоръката да се използват само първите два вокала или даже само първия от тях – митичния вокал “а“. Както можем да предположим тези трактати са подложени на сериозни критики.

Това е методология, която дава приоритет на орофарингеалното отваряне, а не на фронталното отваряне и към позицията на “маска“, която още при Франческо Ламперти придобива негативен смисъл; на елемента на емисията, а не на синхронизацията; на характера на блясък на звука и “хоризонталната“ чистота на звука, а не на “тъмния“ по звучност вертикал. По този начин тази методология е ограничена, защото има сериозен риск да не намери елемента на концентрация на звука, който би ни дал вокала “и“ или обратно на “разреждането“ от вокала “у“. И двата са еднакво необходими в процеса на пеене.

2.2. Жан-Антоан Берард (Jean Antoine Bérard)

Приблизително тридесет години по-късно френският тенор Берард написва трактата “Изкуството на пеенето“ (*L'art du chant*, 1755). В трактата срещаме съвременна терминология от рода на: анализиране, удължаване, напрежение и разширяване. Трактатът е основан изцяло на механични принципи: “Познаването на механиката на гласа е основно за белкантото.“

По-интересна за нас е втората част на трактата, която Берард посвещава на произношението и артикулацията. Според автора те не са синоними, тъй като съответстват на различни явления. Според Берард произношението е способността акуратно да се възпроизвежда музикалността на даден език, отделяйки точно отворените, затворените, назалните, гърлените, небните и др. вокали. Същото се отнася и за консонантите.

Ако се замислим върху факта, че при пеенето артикулационните движения, които служат за оформянето на различните вокали и консонанти са същите, благодарение на които певецът успява да синтонизира гласа си и да събуди свободния резонанс, то ние ще видим, че не всички видове артикулационни движения, които спомагат за ясното и чисто произношение са полезни за звуковата емисия на кантилената. Ако това не беше така, то всички артисти щяха да могат перфектно да вокализират. В това има известна доза истина, ако се ограничим с истинската комуникационна функция на говорната реч.

2.3. Джамбатиста Манчини (Giambattista Mancini)

Джамбатиста Манчини е сопранист-кастрат, “академик-филхармонист“ и Маестро по пеене към Имперския двор във Виена. Той е автор на трактата “Практически разсъждения върху образното пеене“ (*Riflessioni pratiche sul canto figurato*, 1777). Именно тук отново срещаме термина “натурална чистота и лекота на звуковата емисия при белкантото“. В трактата си той развива и задълбочава естетическите принципи и дидактично-вокалните насоки на Този.

За гласа авторът използва дефинициите “красив“ (bella) и “силен“ (forte), докато други автори по същото време използват “звучен“ (sonora) и “чист“ (chiara).

Вероятно Манчини вече се досеща, че не могат да бъдат издавани силни звуци, ако те не са същевременно високи. Това е така по чисто физиологична структурно-функционална причина според устройството на ларинкса. Ако се издават силни и твърди звуци, то ние говорим не за пеене, а за викане.

През 17 век, когато се е зараждала операта, вокалите „и“ и „у“ не са били третирани като забранени в дидактиката, както през 18 век по време на Този и Манчини, когато се е търсела чистотата на звука и са се използвали отворените гласни при обучението на младите певци. “

За първи път Манчини разглежда и други важни елементи на пеенето. Както вече споменахме, през 18 в. се променят акустичните нужди и изискванията за гласовете. Авторът разглежда нови аспекти на гласа: артикулацията и контрола на въздуха. В какво се състои откритието на Манчини? В това, че ние имаме една единствена уста за да говорим и да пеем, но изискванията към двете действия са коренно различни. Чрез говора ние можем да намерим “точката“, “концентрирания“ звук, докато с пеенето – “заобленността“ и “пространственността“ на тона. Между тези две функции на човешкия глас, които са неразделни, но добре различими, трябва да се търси винаги баланс.

Италианската и френската вокални школи имат различни вокално-естетични принципи:

Италианската – спокоен, нисък ларинкс; събрани, концентрирани тонове; широко и дълбоко дишане.

Френската – висок ларинкс; отвор на резонаторните кухини; моделирано дишане върху “натуралната“ говорна респирация.

Според Манчини „независимо от факта, че повечето вокали в италианския са “към усмивка“, “закръглените“ вокали не бива да ги наподобяват, променяйки своята натурална структура. Фиксирането на единна позиция за всички вокали е де факто основната грешка на дидактиката от следващия период, когато идеализираната позиция на хоризонтала, наподобяващ усмивка. Белкантото и неговия основен принцип – необходимостта от акустична мобилност за достигане на свободен, натурален резонанс са открити от Манчини. С това той се явява много по-прогресивен и модерен от множество следващи течения и школи в оперното пеене.

2.4. Бернардо Менгоци (Bernardo Mengozzi)

Менгоци написва трактата “Методът на пеене на Парижката консерватория“ (Metodo di canto del Conservatorio di Parigi) през 1803г. Той е един от водещите тенори на комичната опера през периода 1780-1792, специалист по Чимароза и Паизиело. Менгоци повтаря препоръките на Този и Манчини относно необходимостта солфежирането да предхожда уроците по

вокал. Това предполага използването на смес от вокали и консонанти в процеса на обучение и демонстрира неговата важност от дидактична гледна точка.

Менгоци също като Берард разграничава произношението от артикулацията. Според него произношението се съдържа в коректното поднасяне на музикалността и акцента в даден език, а артикулацията – в коректното скандиране на консонантите и вокалите по такъв начин, че думите са разбираеми в различните акустични среди. Препоръчва се произношението да бъде ясно, като се следват стриктно правилата на пеенето:

- Чрез естествено и натурално поставяне на гласа, оставяйки го да излезе от гърдите без напрежение (форсиране);
- Чрез разпределяне и внимателно регулиране на различните тонове на гласа върху една сричка или върху цели думи, съдържащи се в музикална фраза;
- Чрез сливане на словото с музиката, което трябва да я направи разбираема. Нещо, което младите певци правят погрешно чрез насечено произношение на думите, въобразявайки си че по този начин добавят експресивност в изказа и което без съмнение е само доказателство за невежество от тяхна страна и лоша музикална подготовка.

Тази стъпка на Менгоци е изключително важна, защото решително заклепва битоващите теории и утвърждава че:

- Произношението, артикулацията и емисията взаимно се подпомагат, но помежду си са независими и затова ако се натовари едната от тях, останалите страдат;
- Яснотата на дикцията (произношението и артикулацията) не зависи от силата на скандирането на консонантите в думите, нито от мащаба на артикулационните движения;
- Правилната дикция подпомага емисията и двете трябва да са слети една с друга още от първата мисъл на певеца.

Белкантото като висша форма на пеене се базира върху симбиозата и по-точно върху взаимозависимостта между дикция и емисия, а не върху наслагването на дикцията върху емисията.

2.5. Луиджи Лаблаш (Luigi Lablache)

Трактатът на Луиджи Лаблаш е наречен „Цялостен метод на пеене“ (Metodo completo di canto, 1840) и предхожда с няколко години трактата на Гарсия. Луиджи Лаблаш е виден певец, роден в Неапол с дългогодишна кариера на световните оперни сцени. Той е бил сътрудник на Росини и Белини. Образец е за “ясен тембър в гръден регистър“. Подзаглавието на трактата гласи: “Рационален анализ на принципите, според които трябва да се ръководи обучението за развитието на гласа, неговата гъвкавост и формирането на вкус“. Неприемливо звучи препоръката на Лаблаш езикът да се държи във висока позиция, “оставяйки максимално свободно място за преминаване на въздуха“.

Както повечето автори от този период, и Лаблаш приема вокала “а“ за единствено идеален за резонаторната кухина.

Вокалът не трябва да се изопачава. Ако го извадим от опорната му точка, тогава ще се получи проблем с неговото произнасяне – вокалът ще бъде или много отворен (широк), или твърде затворен.

Интересно е да отбележим, че тук Лаблаш за първи път говори за опора (appoggio). Последната е все още само идея, която постепенно ще се превърне в доминиращо изискване. Намира се сред вокализите, предложени от автора в края на “Цялостния метод по пеене“, служещи като примери за упражнение на “легато“. Лаблаш указва със специален знак, че нотите трябва да бъдат “опряни“. Тук авторът още не говори конкретно за опора, както ще направи в по-късните си трактати, където под “форсирам“ (изпявам със сила) той всъщност има предвид укрепване на нотата, подпирайки я (forzare в смисъл на rinforzare).

Според Лаблаш опората (appoggio) засилва гласа, придавайки му повече обем. В този трактат той често споменава, че трябва да се използва “forza“ – сила, вместо “опора“ и “опиране на тона“. Подобен термин в наши дни не би бил уместен.

2.6. Мануел Гарсия син (Manuel Patricio Rodríguez García)

“Цялостният трактат върху изкуството на пеенето“ (Traité complet de l'art du chant, 1878) на Мануел Гарсия син е един от неговите фундаменталните трудове. Това е първият основен систематичен труд, който най-накрая поставя пеенето на стабилна научна основа.

В трактата Гарсия се спира на проблема колко и какви вокали изисква пеенето. Певческият глас се простира и в сектори, където говорният глас не достига. Това налага по-голямо резонаторно пространство, в сравнение с говорния глас. Пеенето налага отворено гърло, нисък ларинкс и понижаване на челюстта, достигайки до високия регистър.

За “чисти вокали“ Гарсия възприема говорните вокали. Заедно със смесените вокали те формират фонетични нюанси (конфигурации), които са много по-голям брой, отколкото при говора. Според Гарсия всеки вокал, въпреки че претърпява многобройни промени, не ги демонстрира и даже за слушателя той е в константно съотношение без промяна. Тази илюзия се обяснява по много прост начин: в излагането на една мисъл с думи всички вокали се трансформират правопропорционално – техните съотношения остават без промяна и само произнасянето на всички заедно придобива емоционалната окраска, хармонично адекватна на желания израз (т. е. вокалите трябва да остават слети в хомогенна вокална линия).

Тук Гарсия почти открива нов акустичен закон за корекцията и компенсирането на вокалите, т. е. – автоматичното адаптиране на вокалите към акустичните нужди на различните височини. Това позволява да се запазят външния облик и чистотата на вокалите.

По отношение избора на “дидактичните вокали“ Гарсия следва закона за сливане на противоположностите, т. е. на светлосенките.

Важността на откритието на Гарсия се съдържа в подчертаването на факта, че артикулацията не може да се превърне в компенсаторно средство – изкуствена поддръжка, която служи за корекция на дефектната вокална емисия. Всеки опит гласът да са направи по-звучен и да излиза с по-голям обем, засилвайки при това произношението и довеждайки до “експлозия“ съгласните, повлиява драстично на първичната материя на певческия глас – премахва легатото и богатството на неговите окраски.

- Артикулацията от своя страна подпомага емисията на звука, ако не е възпрепятствана от някакво напрежение. Повече от ясно е, че в повечето случаи артикулацията е неправилна, защото вокалите и съгласните биват произнесени без целенасочени движения, без натуралност, а са големи по обем, груби и ненужно акцентирани.

Ако се спазват правилата за точно, плавно и естествено произнасяне на съгласните, тогава те са в състояние да формират непрекъснат и изравнен звук и да придават на вокала, който следва едно специално акустично качество, което гласа постига само чрез вокални средства.

2.7. Матилда Маркези (Mathilde Marchesi)

“Вокалният метод – практически и теоретичен“ (Méthode de chant théorique et pratique) на Матилда Маркези се появява през 1886 г. Тя е ученичка и впоследствие асистентка на Гарсия, а също и съпруга на баритона Салваторе Маркези. Маркези е учителка и на известната певица Мелба.

Според Маркези отворът на устата по време на пеене трябва да е постоянен и неподвижен по продължение на цялостното звучене на тона. Това е в пълно противоречие на акустичните закони, които твърдят че същността на звука е движение. Освен това авторката влиза в противоречие и по отношение на “търсенето на естественост“ (един от основните принципи на белкантизма) и собствената концепция за наука, условно клоняща към чиста механика.

2.8. Енрико Деле Седие (Enrico Delle Sedie)

През 1874 г. Енрико Деле Седие създава трактата “Изкуство и физиология на пеенето“ (L'Art Lyrique, traité complet de chant et de declamation Lyrique). За разлика от Гарсия и Ламперти, той е вокален педагог и известен за времето си изпълнител. Той отделя особено внимание на физиологията при пеенето. Неговата основна идея е да възвърне старите традиции на оперното пеене, “позагнали“ от “пренебрегването на традицията“.

Геният на Деле Седие се проявява в развенчаването на мита за вокалите, които трябва и които не трябва да се използват, като по този начин те се преливат един в друг. Само по този начин е възможно да се покаже, че не съществуват различни вокали, които да разделят звука. А звукът е един, обединяващ в себе си всички вокали, които се постигат с леки движения на езика, промяна на формата на устните и ъгъла на отваряне на челюстта. Така

изходящият звук се оцветява в различни нюанси, на които даваме имената “а“, “е“, “и“, “о“, “у“.

Можем да наблюдаваме и друго – колкото повече държим на вокала “а“ като символ на идеалната чистотата на звука, толкова повече той става твърд, рязък, груб и беден на хармонични звуци (обертонове). И обратно – колкото повече оставяме другите звуци да се слоят с вокала “а“, толкова повече той придобива гъвкавост и пластичност, които от своя страна му позволяват да се синхронизира по-точно с резонанса, а това от своя страна увеличава и подчертава фонетичната природа на звука. По-този начин Деле Седие доказва, че “вокалното разделение“ в обучението може само да ошети звука и че истинската звукова честота се постига само когато вокалите се смесват, а не се изолират.

В своята “Сравнителна таблица на фонетични деления“ авторът описва различни степени на отвореност на вокала “а“.

Ако протовоположностите “а“/“у“ са сравнени с светлина/мрак, то протовоположността “а“/“и“ е преди всичко, но не единствено противоположност на пространствата: отворено-затворено, разреден-концентриран. На второ място е автономността на двата различни начина за перцепция на блясъка на гласа: разсеяна светлина-концентрирана светлина. Италианският вокал “и“ бидейки най-бляскав из между вокалите може да бъде в помощ на останалите, като им придава допълнителен блясък. Преминаването от един бляскав към един матов вокал върху един и същи тон е още един добър подход, който да помогне на тъмния вокал да блесне. “ Тези възможности на вокала “и“ да придава блясък на другите вокали и да открива светлата им сърцевина, която ги кара да оживяват, ще бъдат използвани от модерната вокална дидактика, за да се намери точния фокус на гласа. Това е потвърдено от поясненията на големи певци като Бениамино Джили, Карло Бергонци и Алфредо Краус.

За намиране на точните пропорции между височина и дълбочина на тона Деле Седие препоръчва да се мисли за високите тонове като за ниски и обратно, запазвайки по този начин психо-физичния баланс на организма.

2.9. Франческо Ламперти (Francesco Lamperti)

Ламперти е автор на трактата “Изкуството на пеенето“ (L'arte del canto, 1883). Това произведение още веднъж се опитва да върне дидактиката на пеенето назад. Смисълът на една подобна творба е да задълбочи и разясни разбиранията за процеса на пеене и да държи жива традицията на белкантото. До тези цели Ламперти се докосва частично. Безспорният му принос се състои в това, че подчертава основното значение на правилното дишане за пеенето и в частност неговата еманация, наречена “аподжо“ (appoggio). В останалата си част трактатът разглежда повърхностно и прибързано останалите аспекти на пеенето.

Важността на елемента на плавната артикулация като източник на чистия звук на белкантото е добре застъпена в концепцията на Ламперти.

Макар че същата се сблъсква с опасността да се превърне в тривиално сричкопренасяне, подсилено от декламация, което в никакъв случай да не я подпомага. Според Ламперти този тип сричкопренасяне е основната причина за вокалния дисбаланс, присъщ на оперния стил.

Приносът на Ламперти в този важен аспект на белкантовата традиция се съдържа в концепцията за изговорения звук (“*suono parlato*“) като източник на чистия звук и потвърждение на принципа за “същественото произношение“. Ламперти нарича този вид произношение “*dolce e chiara*“ (нежно и чисто). Ламперти, посочвайки че артикулацията на консонантите трябва да бъде изтеглена по-рано потвърждава концепцията на Гарсия. Концепцията вижда движението на обикновената артикулация на консонантите като плавно и естествено, което позволява на гласа да намери и задържи нужното равновесие. Смесването на словото с пеенето, върху което се основава италианската техника, е възпрепятствано от опитите дикцията да бъде подобрена или усилена, отделно от звуковата емисия.

Ламперти препоръчва като дидактична сричката “ла“, която фигурира както при Гуидо Д’Арецо, така и при Граун. Сричката “ла“ е с още по-дълбоки корени. Тя е една от първите, които новороденото бебе повтаря: “лалация“. Тя е и сричката, с която се имитира пеенето като цяло. Достатъчно е да си припомним ариите на Фигаро и Риголето, където тя присъства. “Ла“ е енергията и живостта в процеса на вокализиране.

2.10. Лили Леман (Lilli Lehmann)

С нейния трактат “Моето изкуство пеенето“ (*Meine gesangkunst* (1902) сякаш отново през деветнадесети век се възражда белкантото и неговите принципи, но този път върху основата на дидактиката.

Леман вижда произношението като елемент за динамичен контрол върху резонанса, задълбочава още повече тази насока, като търси функционална връзка между фонетиката и акустиката. Открива я в произношението. Във втората половина на деветнадесети век се налага теорията за “смесения“ тон. Той е резултат от смесването на два различни вокала и се явява средство за уеднаквяване на звученето на гласа и постигане на идеалната светлосянка на тембъра (баланс между светъл и тъмен тембър) на базата на концепцията за статичност в контрола на резонаторите. Последната се състои в отворено гърло, “идеална“ позиция на устата и езика, както и артикулация като допълнителен елемент на вече възпроизведения звук, “подсилващ скандирането на консонантите.“

Леман осъзнава негативните последици от тази теория. Смесването на вокалите противоречи на естествената природа на гласа и уврежда неговата звучност. Гласът не е нещо статично, а е процес, динамичен баланс.

Според нея, натуралното движение предполага “прецизна и плавна артикулация на всички букви, особено на съгласните“. Защото именно при тях се заражда риска за увреждане на произношението и на емисията на звука при прекаляване с препроизнасянето в търсене на по-силен драматичен ефект –

скандиране. Следователно, ако увредим качеството на движението при артикулацията, от консонантите проблемът ще премине и към вокалите, възпрепятствайки синтонизацията на тона.

Леман не търси да постигне даден тон въз основа на идеален вокал, а търси проблемите в самите звуци и тяхното точно възпроизвеждане отделно от вокала, чрез които се извява звука. За нея не е важен вокалът, а отношението на един звук към друг. Леман третира пеенето като поредица от взаимосвързани в легато звукове. Техните отношения и сливането им в легато са следствие от коректното произношение.

Подобно на Деле Седие, който предлага триадата “а“ “и“ “у“, Леман дава особена акустична функция на сходни вокали, заменяйки единствено “а“ с “е“. Тя критикува основно привилегированото използването на вокала “а“ в италианската дидактика, която от техническа гледна точка се практикува повече от век преди нея. Леман придава особена важност на вокала “е“, който възприема и като “център на всеки звук и атака“, “огнище на енергия и жизнено ядро“.

В същото време “е“ представя митичната позиция на “усмивка“, която Леман преоткрива, след като Маркези я е отрекал напълно. Тя замества дидактичната сричка “ла“ на Ламперти. Вокалът “е“ е основен за системата ѝ. За да се подобри артикулацията на гласа, Леман предлага полувокала “ј“ като динамичен елемент, чрез който може да се ребалансира произношението и акустичния състав на звука.

2.11. Уилям Ърл Браун (William Earl Brown)

Този неголям труд „Максимите на Джовани Ламперти“ (Vocal wisdom (Maxims of Giovanni Battista Lamperti, 1931) е специфичен “мост“ между постарата вокална дидактика на белкантизма и тази на съвременните за автора модерни тенденции. Служи за база на Американската вокална школа и се прилага и от някои европейски учени.

В синтетичен вид, пътя, който ще доведе ученика до истинското пеене (белкантизма), се очертава от следната логична система:

Енергията на пеенето е невидима и недосегаема и трябва да бъде оставена да протича във времето спокойно.

Започва да се усеща постепенно, оставяйки тялото и съзнанието в максимално спокойно положение, добивайки все по-ясно съзнание за различните телесни усещания по време на пеене, както и на образите, които се появяват в съзнанието, предизвикани от него.

Бива контролирана, определяйки точната необходима мускулна координация, предизвикана индиректно чрез виталните усещания и осъзнаването на техните взаимовръзки

Семето на чистия звук израства върху дървото на пеенето благодарение на глобална координация. То се съдържа в простия говор и не бива да бъде изопачено от погрешна артикулация.

Браун отдава на звука, произведен със затворена уста такова по важност място, което Гарсия дава на т.нар. “вътрешен ропот“, а Леман на вокала “е“.

Сповяването на емисията на звука и произношението се очертава една от основните фундаментални характеристики на италианското белканто. Нормално то се описва като “говорейки върху опрян въздух“ (parlare sul fiato), т. е. да се говори върху енергийната звуковата вълна, предизвикана от вдишването.

2.12. Вокалната техника на Енрико Карузо (Enrico Caruso), Луиза Терабини (Luisa Tetrazzini), Аурелиано Пертиле (Aureliano Pertile) и Джакомо Лаури (Giacomo Lauri Volpi)

Енрико Карузо и Луиза Терабини са най-ярките представители на школата певци на белкантото от края на XIX и началото на XX век. Те пренасят италианското белканто в Америка. За Карузо може да се твърди, че влиянието му върху американската оперна школа се дължи не само на триумфалната му кариера като тенор, но и на неговите размисли върху вокалната техника, за които писмено доказателство се явяват достигналите до нас записки на негови директни сътрудници.

Говорейки за добрата атака, Карузо клони към Гарсия и Франческо Ламперти, твърдейки, че тя зависи от “усмивката“, вокала “а“ и от отвореното гърло, взети заедно. Всеки опит да се отвори гърлото или да се повдигне небцето по изкуствен (механичен) път, довежда до стягане на мускулите и е вреден за гласа. Карузо също твърди, че артикулацията на консонантите трябва да бъде осъществена по възможно “най-простия и естествен начин, в абсолютна съгласуваност с органите, участващи в процеса.“

Интересна е и позицията на Луиза Тетрабини, колоратурен сопран, италианка по произход, която работи и живее в Америка. Тя смята, че предпоставките за разцъфтяването на гласа, за неговото протичане свободно във високия регистър, се съдържат във всичко, което се отнася до окръглянето: дишането, опората, меката атака, освобождаването на долната челюст и лицевите мускули, отвореното гърло и niskия ларинкс. А що се отнася до концентрацията – от чистия звук, мисленото визуализиране на фокусната точка на резонанса и свободното произношение. С това си наблюдение, Терабини възстановява дълбокия смисъл на античната традиция на белкантото, без то да е чисто механично- натуралната и коректна емисия изисква нагласа почти като за усмивка. Разбира се, авторката не споделя налагането на форма на устните от какъвто и да е характер. Това според нея пречи на свободното произношение и впоследствие и на настройването на свободната емисия на звука.

През двадесетте и тридесетте години на XX в. античната вокална техника на белкантото намира място и в трактата на тенора Аурелиано

Пертиле – “Метод за пеене“, продиктуван през 1932 г. на Доменико Силвестрини.

Според него “опората в маска“ означава фонетично затваряне на вокалите и тя не улеснява задържането и изнасянето напред на гласа. Защото отивайки във висок регистър, се отива към “прогресивно събиране на звука. “Поради тази причина не можем да се изкачим с еднакво оцветяване от “до“ на първа октава до пределните височини. Емисията остава освободена, лека и чиста, само ако певецът успее да ѝ даде необходимата концентрация, включвайки във вокализите си вокалите “е“, “и“ и “у“. Колкото повече звукът е коректно концентриран, толкова по-гладко и спонтанно той преминава при условие, че е опрян върху въздуха. Трябва да се избегне препроизнасянето на съгласните. В същността си сричкваното пеене е контракция и вдървеност, а това подтиква към промяна на гласа. Даже в речитативите си пеенето запазва една легатура на звуците, обединени във възходящи или низходящи пасажии, чиито намаляващ или увеличаващ се интензитет трябва да зависи основно от въздуха без никакво втвърдяване или контракция на мускулите на гласа или гръдния кош. “

Тази концепция е изцяло възприета и от Джакомо Лаури Волпи, певец тенор и преподавател, чиято кариера достига своя връх през същия период. Волпи потвърждава един по един всичките принципи на белкантото, сред които ще цитирам само шестия, свързан с техническо-вокалната роля на легатото: “Когато първата нота е поставена, другите ноти ще я последват върху нишка от въздух, която се създава от чудото на пеенето в легато. Ако и само една нота да излезе от линията, тя повлича след себе си други и музикалната фраза изглежда „разширя“... Всеки звук произвежда следващия, предполага го, подсказва го, както семето бъдещето растение. “

2.13. Разпространението на италианската певческа школа в Америка

Фундаменталните принципи на белкантото, които в Италия се прилагат предимно инстинктивно, в Америка се превръщат във идеал за класика, прониквайки и до ден днешен в дидактиката и вокалната терминология на по-значителните автори. Например в речника на Ричард Мюлер намираме термините: опора, белканто, фалсет, атака на тона, пасаж, триълър, тремоло и др. Освен признанието към езика, от който произлиза белкантото, американците възприемат терминологията и даже цели изрази, като например: “пее се както се говори“; “който добре произнася, добре пее“; “думите винаги да са върху устните“; “съберете устните“ и др.

От американските автори трябва да споменем учения Хенри Холбрук Къртис и преподавателите Едмънд Майер, Деивид Тейлър, Дейвид Алва Клипингер, Хърбърт Уитърспун, Уилям Венард, Джеймс Старк, Бертън Кофин. Безспорно най-значимия сред авторите на двадесети век и все още сред живите е Ричард Милър. Неговият трактат “Структура на пеенето“ се счита за трактата на XX век и е равен по стойност на този на Гарсия. Милър не вярва и

в идеални фиксирани позиции на устата. Той твърди, че “се пее, както се говори. “ Но това не се отнася за външната изява на устните, а за формиране на вътрешните резонансни пространства.

Антипод на Милър, опитващ се да банализира и вулгаризира някои принципи на италианското белканто е Сет Ригс. Опирайки се върху “италианския мит“, той се стреми да го превърне в бизнес. Сред последователите му са Стиви Уондър и Майкъл Джексън. Ригс се изтъква като последовател на Волпи и Антонио Котони и дава на своята школа названието “speech level singing” (“пеене на ниво говор“). Той превръща тази теория в запазна марка и предлага на американския пазар предплатени телефонни уроци по пеене, които годишно му носят милиони. Неговият “метод“ не допринася с нищо ново. Неговата “дидактично-комерсиална операция“ е опростяване на всички основни принципи на белкантото.

Друга една книга върху пеенето се появява през 1982 г. с автор Джером Хайнс, солист на Метрополитен опера. Там са събрани интервюта върху вокалната техника на певци като Франко Корели, Лучано Павароти, Бригит Нилсън, Джоан Съдерланд, Мерилин Хорн, Николай Джеда и др. Сред тях намираме доста от правилата, които предлага и българската певческа школа като например: “звукът започва в главата, а не в тялото“, “гърло като за прозявка“ и т. н.

2.14 Съвременни тенденции във вокалната дидактика в Европа

В наши дни пеенето е поставено на кръстопът. Различните науки за тялото – от фониатрия до биоенергетика, от психомоториката до ориенталското медитиране предлагат разнообразни подходи и форми, които се занимават с човешкото тяло и с гласа в частност.

Научните подходи се зараждат при опитите на хората да излязат от мъглявия релативизъм, който характеризира голяма част от методите на различни певци, вокални педагози и преподаватели по пеене.

Сред теоретичите на пеенето от двадесети век можем да споменем Алфред Томатис и Гизела Ромерт. Първият е френски изследовател и терапевт, автор на трактата “Ухото и гласа“ (1993 г.).

По пътя на Томатис тръгва и Гизела Ромерт, немски вокален педагог и автор на труда “Певецът по пътя към звука“ (1995 г.).

Метода на Люси Фратер (Lucie Frateur), така и т.нар. “техника на минималните движения“ на Уилиам Вайс са методи, които Ювара сравнява с “да се научиш да се надбягваш с колело, седейки на стол и имитирайки движенията на педалите.” Някои модерни певчески школи използват ориенталски предположения, които дори не са принципи и според които ролята на вокализите в процеса на обучение е преувеличена. Малкълм Кинг предлага на тяхно място т.нар. “упражнение с празен глас“ като резултат от смесването на европейски и ориенталски традиции. Например да се пее с енергията на форте в прозявката и мекотата на пианото. Казано накратко, в повечето случаи става въпрос за крайни техники, които са коренно

противоположни на белкантото и италианската традиция. Певците трябва да познават елементите и начина на функциониране на артикулацията. Всички активни движения, които имат за цел изолиране или акцентирание, довеждат до нарушаване на баланса в организма и не биха имали положителни резултати.

Глава втора

РЕШАВАЩАТА РОЛЯ НА ВОКАЛНИЯ ПЕДАГОГ ПРИ ОБУЧЕНИЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ПЕВЦИТЕ

Един от основните въпроси, които вокалният педагог си задава е следният: „Необходимо ли е гласът на младия певец да бъде „обработен“ преди да започне изучаването на материала? Или съществува така наречения „природно поставен“ глас, който позволява на ученика направо да премине към изучаване на репертоара“. Според него даже тези гласове, които се считат за природно поставени, имат нужда от шлифоване. Следователно гласът не може да се счита за съвършен. Директното преминаване към репертоар при такива певци може да доведе до увреждане на гласа, тъй като гласните връзки, както и всеки един мускул, ако не са добре тренирани, създават възли или се увреждат трайно. Необходимо е да се окаже помощ на ученика при неговата подготовка като се използват подходящи упражнения. Целта на педагога е да създаде у певеца добри певчески навици, легато и ярко изразена дикция, необходими за по-нататъшната му успешна певческа кариера. В процеса на работа, както ще разгледаме по-нататък, при ученика могат да настъпят фонетични проблеми свързани с националната му принадлежност или поради природни дефекти.

Опитът показва, че когато при педагога дойде ученик, освен богатата си природа и уникалния си тембър, той задължително притежава и немалко дефекти и лоши навици. Към това добавяме и факта, че всеки млад изпълнител пее така, както му харесва, т. е. пее „за себе си“. Пеенето „за себе си“ е характерно за начинаещите певци. Това е първото нещо, на което педагогът трябва да обърне внимание – всъщност ние пеем за публиката. За да разбере процеса на пеенето, младият изпълнител често се заслушва в това, което пее, стремежи се да чуе това, което възпроизвежда.

На второ и не по-малко важно място е фактът, че педагогът не трябва да форсира младия изпълнител в звукоизвличането. Високите тонове, които са били извлечени „чрез сила“ могат да доведат до трайни увреждания у изпълнителя.

Към изискванията задължително трябва да добавим правилната артикулация и добрата дикция. Те са едни от основните качества, които певецът трябва да притежава, ако иска да бъде „разбран“ от публиката.

Интерпретацията е последната стъпка, към която се подхожда, когато младият изпълнител вече е формиран до степен, че може да бъде господар на

нотния и словесния текст в произведението. По този начин той е свободен да добави своята собствена идея за фразата, характера на персонажа или за изпълнението на ролята.

- Речевите навици са тези навици, които човек създава и натрупва в процеса на речта, говоренето. Тези навици се прехвърлят и в пеенето поради това, че при пеенето човек използва същите механизми, които използва в речта. Педагогът от своя страна трябва да отдели природната даденост от придобитите говорни навици и да започне работа върху премахването на лошите навици с цел да подобри звукоизвличането.

Когато започва своята работа (**първият етап**), педагогът най-напред трябва да обърне внимание на външния вид на ученика – изправено положение, добра правилна стойка при пеене (спокойни мускули на шията, лицето, торса и корпуса като цяло) и минимум движения по време на пеенето. Всичко това подпомага процеса на адекватното звукоизвличане и артикулация. Напрежението на мускулатурата на шията и лицето нормално е съпроводено с почервяването им, предизвиква скованост и треперене на долната челюст. Прекаленото повдигнатите рамене, напрежението в тях, прекалено изнесената напред или назад глава, както и гримасите от различен характер свидетелстват за неправилно дишане и водят до неправилно звукообразуване. Вследствие на последното често при младите певци забелязваме треперене и напрежение на звука, задъхване (недостатъчен въздух) и пр.

Борбата с недостатъците и лошите навици (**вторият етап от обучението**) не трябва да започва със сложни и мъгляви обяснения какви са различните типове дишане, начини на звукоизвличане, каква е опората при пеене, за пеенето на висока позиция или за резонаторната система и свободното положение на тялото. Едно такова обяснение на високо теоретично ниво ще доведе само до пълно объркване в съзнанието на ученика. За предпочитане са простите указания, които ще доведат до значително по-бързи резултати. Обясненията биха намерили своето място в един по-късен етап от обучението.

Успоредно с това е и желателно на педагога да обърне внимание върху речевите навици на ученика, артикулацията и дикцията. Последният трябва сам да следи за грешки в произношението си и да се стреми да поправи своите дефекти, ако има такива. Последните са неминуеми поради това, че в повечето случаи, певците пеят на език, различен от родния си език. Националната принадлежност и особености на съответния език са друга една проблематика, към която педагогът трябва да прояви особено внимание. Гъгненето, шумът в гласа, назалния или гърлен звук не винаги са доказателство за физиологичен проблем или дефект. В много случаи те се дължат на лошо произнасяне, неправилно използване на резонаторите, лоша опора и пр. Както вече споменахме, в изкуството на пеенето се сливат в едно органично цяло две основни начала – музиката и словото. Те заедно служат на една цел: да създадат един ярък, правдив музикален образ; живо и красноречиво да разкрият съдържанието на произведението и убедително да

представят на слушателя творческия замисъл на композитора. Основната част на певческото изкуство е **кангилената** – свойството на звука да се излива равно в непрекъснат поток. Стараейки се да усвои това основно качество, певецът нерядко изпуска от ползрението си другата важна част – **дикцията**. Затова, работейки над културата на звукоизвличането, педагогът трябва да обръща особено внимание на работата за формирането на гласните и съгласните и над естествената и ясна артикулация. Ако сравним пеенето на един детски хор с пеенето на възрастни певци-професионалисти, ще забележим, че у децата дикцията е много по-ясна. Обяснението за това е просто – децата не обръщат особено внимание на правилното звукоизвличане, а акцентират върху живото и образно предаване на изпълняваното произведение и това е причината за ясното и точно произнасяне на текста. Когато диригентът на хора започне да обръща повече внимание на звука, децата започват да губят яснотата на словото.

Оттук следва заключението, че до голяма степен професионалните певци губят своята ясна дикция, следвайки само доброто звукоизвличане. Тук искам само да отбележа, че проблемът с дикцията при певците, които не са с италиански произход, има и друг аспект. Когато към фактора “добро звукоизвличане“ се добави и това, че се налага да пеят на език, различен от родния, трудностите значително нарастват. „Непознаването“ на езиковите особености на текста в произведението стои в основата на техните грешки. От голямо значение за ясната дикция е и това, дали певецът говори или не съответния език.

Друга препоръка към педагога е да не се задържа прекалено дълго върху работата само на гласни, без да ги съединява със съгласни. В противен случай ученикът привиква към определен отвор на устата и при преминаването към нови задачи като добавянето на съгласни например, изпитва неудобство, дразнене и даже разочарование от промяната.

При съвместното действие на устните с езика, певецът се стреми към достатъчно ясно произнасяне на необходимата съгласна и в същото време дълбоката част на устата формира т.нар „купол“, позиция, която формира гласната. Това действие трябва да се превърне в навик чрез упражненията за разпяване. От изключително значение е ученикът да разбере едновременното действие на двете функции. Или казано с други думи, усвоявайки този подход, певецът трябва да умее да произнася думите и фразите с изключителна яснота, запазвайки при това позицията на отвор на задната част на устната кухина, която е необходима за доброто озвучаване на вокалите.

В третия си етап обучението преминава към думи с повече срички, усложнявайки постепенно задачите на ученика, докато се достигне до изпълнението на цели фрази. Последните могат да бъдат специално подбрани от произведенията (романсите, песните или ариите), които в момента ученикът изучава. Най-подходящи за целта са тези, при които ученикът изпитва особени трудности. Например за да се премахне страха от височината в дадена фраза (пасаж), може да се започне със същата като упражнение за разпяване.

След това постепенно се качва с полутон, докато накрая се достигне до реалната височина на фразата в оригинала. Така постепенно ученикът сам наглася устната кухня и прилежащите звукообразуващи органи, като постепенно преодолява проблема. Друг начин за справяне със „страха от височина“ е премахването на съгласните в дадената фраза. Ученикът изпълнява фразата, поставяйки само гласните от фразата. Като вокализира мотива, без да трябва да учленява думите на текста, той в повечето случаи успява да преодолее трудността от височинната позиция.

Ако сравним пеенето на дадено произведение от завършен изпълнител-професионалист с това на любител-певец, то ние ще забележим следното: първият от тях не спира звукоизвличането при произношението на съгласните. При него то се лее в плътен поток. Докато при начинаещия изпълнител в моментите, когато той трябва да постави съгласната, се усещат повече или по-малко забележими „дупки“ (прекъсвания) в звука. Този недостатък задължително трябва да бъде преодолян чрез упражнения. Затова е необходима дълга и правилна „тренировка“ и постоянен контрол в началния етап на работата. Като първоначални упражнения за придобиването от ученика на възможно най-добра отчетливост при произнасянето на съгласните, могат да бъдат използвани удвоени съгласни: мма-мма, рра-мма както и със затворени уста: „М“ и „Н“ и др. Но при това трябва да се наблюдава дали подобно действие не довежда до стягания (скования) в стойката на ученика. Стегнатите мишници предизвикват цялостно напрежение в тялото и пречат на бързото възстановяване на отвора в дълбочина на устната кухня след произнасянето на съгласната. Това от своя страна компрометира звученето на следващата гласна.

Нерядко изпълнителите биват упреквани за недостатъчно чисто произнасяне на гласните. Счита се, че „у“ прилича на „о“, „е“ прилича на „я“, „а“ на „о“ и пр. Вече споменах, че за да достигне уеднаквяване на звуковия поток, изпълнителят трябва да поддържа отвора в задната част на устната кухня без значителна промяна, независимо от посоката на мелодията или характера на гласните и съгласните. Това от своя страна дава по голяма еднаквост в звученето на гласните, но също може да доведе до асимилация на звуковите характеристики на една гласна от друга, когато се прекали.

Необходимата за кантилената непрекъснатост на звуковия поток често бива нарушавана от певците поради неправилен маниер на изпълнение. Например съгласните, които винаги следва да прикрепим към следващата сричка, а не към предходната. Прикрепянето им към следващата сричка дава максимална възможност за удължаване и озвучаване на гласната и измества момента на произнасянето на съгласната, възможно най-близо до следващата гласна. Изпълнявайки това условие певецът неминуемо достига до непрекъснатост в потока на звука или т.нар. „плътна вокализация“, при която звуковите прекъсвания, предизвиквани от изпълнението на съгласните се свеждат до минимум и стават практически незабележими.

Както в живота, така и в музиката, ние имаме нужда да кажем нещо, да се изразим. В думите съществуват ударения, а в изречението – акценти. Тези акценти от изречението на живата реч се прехвърлят и в музикалното произведение, което се нарича музикална фраза. Обикновено това се пренебрегва от музикалните педагози, въпреки че се изучава в първите уроци на музикален инструмент. В музиката трябва да има пулсация и една музикална фраза трябва да са намира в силно и слабо време. Нотите, които са на силно и слабо време се пеят по различен начин и за това говори още Манчини. Нотата, която се намира на силното време трябва да се изпява с повече опора, отколкото нота, която се намира на слабо време в такта. Без чувство за пулсация, певецът не може да изпее хубава фраза. Много често се питаме защо фразата звучи насечено и без никакво фразирание, а това е поради пренебрегването на пулсацията. Това се решава когато певецът, пеейки, дирижира сам на себе си с ръцете силно и слабо време. Защото движението на ръцете нагоре и надолу му помага да усети по добре пулсацията на фразата и да я изрази с гласа. Певците нормално не обръщат внимание върху пулсацията, а върху скоковете на фразата, което е погрешно. Защото един скок нагоре се пее по различен начин, ако нотата, върху която трябва да отидем нагоре е на силно или на слабо време. Ако се концентрираме да наблегнем върху нотата на силното време, а не на високата нота, ние успяваме да я изпеем много по-лесно и естествено. Това е едно от най-съществените правила в белкантото, което за съжаление е пренебрегвано от голяма част от педагозите.

Глава трета

ФИЗИОЛОГИЯ НА ОРГАНИТЕ, УЧАСТВАЩИ В ЗВУКОПРОИЗВЕЖДАНЕТО И АРТИКУЛАЦИЯТА

Човешкият глас не притежава своя собствена анатомична органична система. И в двете си изяви – говор и пеене, той е продукт на едни и същи анатомични части, като се контролира от слуховия анализатор.

Гласовото възпроизвеждане е една уникална функция на човешкия организъм. А тя е уникална най-малкото в три аспекта. От една страна като анатомо-физиологичен продукт. В акта на гласовъзпроизвеждане в неговите две разновидности – разговорен и певчески глас, участват над 40 мускула. Тук влизат дихателна, гласова, резонаторна мускулатура и т. н. Те се дирижират от два центъра, разположени в кората на главния мозък. Единият координира като диригент разговорната реч, а другият – тяхната функция, за да може през устата да се получи певческа реч. Центровете са два, а периферията – една и съща – дихателна система, включваща мускулите, които вкарват и които изкарват въздушната енергия към гласните гънки; тоест, те дават енергията на гласа.

Науката „вокална фонология“ определя нормите и показателите за класифициране на гласовете; описва основните защитни механизми на гласовата функция и тяхното спазване при говор и пеене; дава основа на емпиричните знания на певците; определя критериите за разновидностите на вокалните техники; дава познания за законите, определящи границите на човешкия глас и определя начините за ефикасното му използване и съхранение.

1. Същност на човешкия глас от акустична гледна точка. Звук, шум, тон

Шумовете са колебания на средата в безпорядък, протичащи в неравни интервали, в по-кратки и по-дълги звукови вълни. Шумът не притежава естетическите качества на звука. **Звуковете** от своя страна са израз на периодично и равномерно колебание на материята, протичащо във времето. Звукът е по-широко понятие и често бива отъждествяван с тон.

Тонът е определен звук, който притежава височина, сила, тембър и продължителност. Тонове се организират в гами и могат да предизвикват приятни слухови усещания.

Основно качество на звука е неговата сила. Чрез нея той може да бъде чул и възприет. Обхватът на слуховото възприятие у човека се простира между $0,00002 \text{ Н/м}^2$ и 10 Н/м^2 . Мощността на звука не е постоянно явление – с всяко отдалечаване с един метър, силата намалява 4 пъти. Това е от голямо значение за ораторите, актьорите и певците.

Звук може да се породи и чрез периодично пропускане на тласъци от въздух в белите дробове. Този механизъм се използва както при духовите инструменти, така и при гласовия орган. Благодарение на ухото човек е добил възможността да различава тоновете и звуковете един от друг и да групира тоновете според височинната им значимост.

Звуковете в природата са смесени без изключение. Те се състоят от един основен тон и множество обертонове с по-висока честота от основния тон. Първият хармоничен тон е основният. Четвъртият хармоничен тон на c^1 ще е равен на $4 \times 64 \text{ Hz} = 256 \text{ Hz}$.

Основният звуков спектър е съставен от основни и хармонични тонове. В зависимост от височината и силата на основния тон се образуват различни по количество обертонове. Именно наличието на обертоновете характеризират тембъра на източника на звука. **Тембър** (от фр. печат) означава окраска, оцветяване на звученето. Говорният тембър е по-беден на окраска, а неговият модулационен елемент варира според целта на разговора. При певческия тембър окраската на гласа заема зависимо положение, а модулационният елемент е слабо изразен. Певческият тембър се характеризира с обем, плътност, блясък и обща окраска.

Фонаторният апарат е съставен предимно от органите на дихателната система. Последната има важна жизнена функция за човека и

говора, като певческият глас е нейна вторична функция. Дишането се състои от две фази – вдишване и издишване. При издишване въздухът, канализиран и изтласкан под формата на въздушна струя под налягане се насочва обратно към началните сегменти на дихателния път. Оттам той бива изхвърлен през устната или носната кухина. При тази фаза, преминавайки през ларинкса, който се явява сфинктер, се създават условия за възпроизвеждането на звуци, които след като се преработят акустично, се превръщат в глас. Тази вторична функция на дихателните органи няма жизнено важно значение, но е диференцирана и с по-голямо социално значение.

Органите на фонацията могат да бъдат разделени на:

- Органи, които доставят звука: бели дробове, трахея, бронхи, мускулатура, участваща във фазите на вдишване и издишване;
- Органи, които произвеждат основния звук: ларинкс и гласови гънки;
- Органи, които акустично преработват основния ларинксов звук: надларинксова резонаторна и артикулационна система, предверие на ларинкса, фаринкс, устна кухина и деривация на носните кухини.

Въздухът е материята за гласа, благодарение на който се произвежда звук и е основата за газовия обмен. Дихателната система осигурява газообмен между въздуха и кръвта – приемане на кислород и отделяне на въглероден диоксид.

Дишането е резултат от ритмичната промяна в обема на гръдния кош, която се получава по два механизма: 1) разтваряне и събиране на ребрата и 2) повдигане и спускане на диафрагмата. И двата механизма се осъществяват от мускулното действие. Най-голямо значение имат диафрагмата и междуребрените мускули. Останалите мускули имат аксесорна функция и се включват само при необходимост от силово и дълбоко дишане. Все още обаче няма единно становище кои мускули в коя фаза на дишането участват.

Диафрагмата е най-важният и ефективен дихателен мускул, който осъществява 70-80% от работата при вдишване.

От гледна точка на гласовъзпроизвеждането и в частност при певците, особено значение има **експираторната** мускулна група. Тя играе основна роля, както за издишването, така и за фонацията.

Специфичното разположение на абдоминалните мускули в четири различни посоки и тяхното взаимно преплитане образува един естествен, еластичен, коремен корсет, който играе активна роля при фонацията.

Инспираторните мускули са почти двойно повече на брой, отколкото експираторните. Издишването може да се разглежда в два варианта – *леко* и *силово*.

Инервацията на дихателната мускулатура се осъществява чрез клончета на гръбначно-мозъчните нерви. Диафрагмата като единствен нечифтен дихателен мускул получава двойна инервация. Това подчертава нейното жизнено важно значение за човешкия организъм, тъй като в

природата не съществува нищо случайно. Тази особеност на инервирането на диафрагмата повишава протекцията на дишането.

Ларинксът е въздухоносен път и гласов орган. Разположен е в предно срединния участък на шията, под кожата, на нивото на IV до VII шиен прешлен. Отзад сраства с предната стена на гълтача. Закрепен е подвижно, чрез връзки и напречно-набраздени мускули. Може да извършва вертикално движение с голяма амплитуда при гълтане, говор и пеене. При произвеждането на високи тонове от необучени певци те се наблюдават с особена яснота. При прозявка или произвеждане на нисък тон гръклянът се понижава. Също ниска позиция заема и при преход от средни към високи тонове при обучени певци.

При вдишване ларинксът затваря гласовата цепка. Той разделя дихателния път на горен и долен, явявайки се вход към последния.

Основното движение на ларинкса се осъществява от затварянето на гласовата цепка при приближаване на гласовите гънки. Това е и основното положение за произвеждане на звук. Отварянето на гласовата цепка позволява доставянето на необходимия за живота въздух.

Кухината на гръкляна е покрита с лигавица, която образува два чифта големи гънки. Горните лъжливи гласни гънки представляват само лигавична дубликатура, която съдържа коремчестата връзка. Под лъжливите се намират истинските гласни гънки, които включват гласните връзки и гласният мускул.

Гласни струни – ръбът им е образуван от гласовата връзка (ligam. vocale), а тялото им – от масата на вокалния мускул. Те са единствения “звуков генератор“ на гласовия орган и за разлика от музикалните инструменти се налага да притежават различни механични качества.

Фаринксът е мускулна тръба с дължина 12-15 см. , която следва ларинкса на равнището на пръстеновидния хрущял. Шест чифта мускули образуват страничните стени на фаринкса: три свивателни и три повдигача на щитовидния хрущял. Първоначалното предназначение на тези мускули е участието им в гълтателния акт. От гледна точка на фонацията свивателните мускули, повече с контракция, отколкото с отпускане участват в артикулирането на фонемите: **б, п, д, т, г, к**. При носовките: **м, н** времето на отпускане е по-дълго от това на контракция.

Устната кухня е широко свързана със средната част на фаринкса чрез устен провлак. Тя е оградена странично и напред с твърди стени – венците на горната и долната челюст и зъбите.

Езикът е мускулно образувание, което се намира в устната кухня. С възможността си да извършва сложни движения, той е важен орган при артикулирането на фонемите. Той променя и резонаторните условия в крайната част на надларинксовата тръба.

Най-важното значение за артикулацията на фонемите имат движенията на **устните**. Даже при фрактура на долната челюст и фиксиране на мандибулата, устните могат да произведат доста разбираеми звуци. Със затворена уста трудно би могло да се говори, а със затворени устни и челюсти се възпроизвеждат само животински звуци и ръмжене. Артикулацията се

диференцира и усложнява още повече от мускулатурата, която обкръжава устните. Възможно е при артикулация тези мускули да влизат в антагонизъм или да се подпомагат един друг. Не е възможно да се посочи поединично тяхното участие. Околоустният мускул играе голяма роля при артикулацията.

Фаринксът и устната кухина притежават мускулни стени, които играят голяма роля в акустичната преработка и оформянето на основния ларинксов звук, превръщайки го в човешки глас и давайки му най-важната характеристика – неговият **тембър**.

2. Дишане при фонаторния акт. Физиология и дихателни упражнения

Певческото дишане бива три вида, според вида на разширението на гръдната кухина – **ребрено, коремно и смесено**.

Голямо значение има и това количество въздух, което преминава през гласовата цепка неозвучено. То създава слухово впечатление за придружаващ звука шум. Среща се при необучени певци, говорители и актьори, както и при патологични състояния (паретични състояния, новообразувания и пр.), предимно на движещите се части на ларинкса (гласовите гънки).

Тембърът ни помага да различаваме произхода на звуците. **човешкият тембър делим на вокален** (определен от фонематичния състав, предопределящ говорната функция) и **екстравокален** (свойствен и индивидуален за всеки човек).

Необходима е и известна корекция в широко битуващата терминология – на практика гръден резонатор и главов резонатор не съществуват. Тези термини се употребяват във връзка с регистрите на певческия глас и се базират на слухови преценки и субективни възприятия. При пеене във възходящ ред от ниски към високи тонове в ниския регистър, певецът има усещания за трептене в предната гръдна стена. Именно по тази причина тоновете са наречени “гръдни“, а тоновата поредица – “гръден регистър“. По същата логика, тоновете от високия сектор на гласовия регистър, пораждащи усещания за трептения в областта на главата, са наречени “главови тонове“ и респективно – “главов регистър“. Определението “гръден“ и “главов“ нямат нищо общо с резонанса.

3. Артикулационен апарат

Човешкият глас е единствен по рода си в животинския свят и е характерен с двете си разновидности – говорен и певчески.

Както музикалните тонове се явяват елементи на музиката, така фонемите са елементите на речта. Музикалният тон може да се повиши с октава, без при това да се промени положението на устните. Но две съгласни или гласни не могат да бъдат произнесени без промяна на положението на устата, докато положението на ларинкса и височината на тона могат дори това

да останат постоянни. При това е необходимо да се търси т.нар. “нулева фонетична точка“, при която се произвежда минимално мускулно напрежение.

При говорната проява на първо място трябва да се образуват гласови говорни сигнали (фонемни). При това трябва да подчертаем, че те не могат да съществуват като самостоятелни единици (сигнали), отделно от акустичната система. Думите в изречението се изразяват фонетично под серии от отделни сегменти (фонемни), всяка от които има своя собствена структура. Фонемата може да се разглежда като смес от елементарни звуци с различна честота – някои добре изразени, а други – само загатнати. Тя притежава три измерения: трайност, сила и честота. По време на произнасянето ѝ трайността и силата могат да се променят, но честотата остава константна. От тук и единствения характерен признак на фонемата – нейната честота.

В зависимост от основното положение фонемите се делят на две основни групи: **гласови фонемни и беззвучни (съгласни) фонемни**. Характерният белег на гласните е, че в състава си имат ларингеален тон, образуван при фонацията.

Българската фонемна система се състои от 45 звука, отбелязващи се с 30 графични символа. Гласните фонемни са 6 и се означават с 8 букви, а съгласните (консонантите) са 39 и се означават с 22 букви. Вокалът е носител на най-непосредствената, ярка акустична характеристика и е лесно и добре възприеман от адекватния слухов орган. Гласните са по-добре разпознавани, отколкото съгласните в съотношение 1:19,4.

Глава четвърта

ФОНЕТИКА. ОСНОВНИ ФОНЕТИЧНИ, СИНТАКТИЧНИ И МОРФОЛОГИЧНИ ОСОБЕНОСТИ И ПРАВИЛА В БЪЛГАРСКИЯ И НЯКОИ ОСНОВНИ ЕВРОПЕЙСКИ ЕЗИЦИ

Езикът е средство за общуване между хората. Всички думи в даден език образуват неговото словно богатство. Думите се изменят и свързват помежду си по определени за всеки език правила. С тези правила се занимават двата дяла на граматиката – морфологията и синтаксиса. Със звуковата страна на езика се занимава фонетиката.

Фонетиката е дял от езикознанието, който изучава звуковия строеж на езика на даден етап от неговото развитие. В зависимост от целта на изследването се различават два основни типа фонетика – описателна и историческа.

Звуковите единици, взети самостоятелно, са лишени от смислово съдържание. Те се явяват „строителния материал“, от който се образуват носителите на смисловото значение: морфемни, думи и изречения. Когато звуковите единици биват произнесени некоректно или неточно, това довежда

до промяна на смисловото съдържание на думите и изреченията. Последното заключение е обект на настоящата разработка.

Езикът има свой характерен строеж. Като цяло той се дели на две взаимосвързани системи – сегментна и суперсегментна. Сегментната се състои от звуковете на речта: гласни и съгласни. Наричат се сегментни, защото звуковете са членими, т. е. при анализ могат да се изговорят самостоятелно. В суперсегментната система са включени ударенията и интонацията. За разлика от сегментните звукови единици, ударението и интонацията не са членими от речта, тъй като са свързани с по-големи звукови отрязъци: ударението се отнася към думата, а интонацията – към фразата. Ударението и интонацията имат тази особеност, че от една страна те са свързани със звуковете единици, с промяната на техния интензитет и времетраене, с честотата и от друга страна те се налагат над тях.

Звуковата страна на езика е сложна и неделима взаимосвързаност между сегментните и суперсегментните единици. Тяхната специфика в процеса на реализация и в лингвистичното функциониране определя особеностите и оригиналността на звуковия строеж на езика.

От своя страна фонетичният строеж е тясно свързан с граматичния строеж на езика – морфология и синтаксис.

С помощта на интонацията фонетичният строеж се свързва и със синтаксиса. Говорната реч не би съществувала без различните видове интонации: за завършеност, за незавършеност, за въпросителност и др.

Звуковете на речта от своя страна се делят на още три групи, всемо свързани помежду си: артикулационна, акустично-слухова и лингвистична.

Фонемите във всеки един език са строго определен брой, докато вариантите са извънредно много. Една и съща фонема в зависимост от мястото си в словоформата или на междусловно равнище може да бъде представена от различен брой варианти. **В този именно смисъл фонемата се определя като основна и неделима единица на езика.** Всеки език притежава своята **правоговорна норма**, съставена от правописни, правоговорни, лексикални и граматични правила. Тази система от правила е възприета като единствено правилна и задължителна за осъществяването на коректна комуникация. Правилата, включени в системата могат да се променят в процеса на времето и не са еднакви в различните етапи от развитието на даден език. Изграждането на нормата за даден език при наличие на диалектно разнообразие се извършва обикновено въз основа на фонетичните особености на един определен диалект. Неговите норми се възприемат за база на новооформения книжовен език. В рамките на правоговорната норма, в зависимост от степента на отчетливост на фонетичните съставки се обособяват **два основни начина на произнасяне – пълнен и непълнен.**

От своя страна **пълният стил** в зависимост от съдържанието и целта на съобщението **се разделя на други два подстила: тържествен (официален) и неутрален.** **Неутралният стил** се определя като маркиран в сравнение с

разговорния. **Непълният (немаркиран) стил, наричан „разговорен”, „сленг”** е стилът на ежедневието.

1. Основни фонетични особености и правила в българския език

В българския език не винаги има пълно съответствие между фонетичната и графичната система. Това означава, че не винаги изговорът на даден звук в рамките на думата се отбелязва с отделна буква. Броят на звуковите реализации в потока на речта е винаги по-голям от броя на буквите, с които разполага азбуката на даден език за тяхното писмено отбелязване. За да се предадът по-точно особеностите на произношението на звуковете в речта, отколкото позволява обикновеното писмо, се използва фонетичната транскрипция. Например “бял хляб” фонетично се изписва: [b'àl x'l'áp] . Фонетичната транскрипция е графичен способ за записване на речта, за да се получи по-пълно и по-ясно съответствие между звуковата реализация и писмения белег. Основният принцип при фонетичното записване е всеки звук да има свой писмен белег.

За да се опише артикулацията на дадена гласна е необходимо да се има предвид участието и положението на артикулиращите органи, които определят формата, обема и конфигурацията на гласовия канал. Такива са езикът, устните и мекото небце. С положението на езика са свързани два признака на гласната: учленителното място и степента на издигане на езика в устната кухина. Учленителното място при гласните е зоната на най-голямото стеснение, образувано между гърба на езика и небцето. Движението на езика в хоризонтална посока определя учленителните места на гласните. Според него те се делят на две групи – предни и задни. Предни са гласните “И” и “Е” , а задни – “Ъ”, “А”, “О”, “У”.

Степента на издигане на езика в устната кухина определя **гласната като тясна или широка (отворена или затворена)**.

При образуването на **съгласните** звукове издишната въздушна струя среща пълна или частична преграда от езика или устните, при което се създава характерния за всички съгласни шум. Българските съгласни се класифицират като **шумови и сонорни, меки и твърди**. **Шумовите** съгласни се характеризират с ясно изразен шумов компонент.

1.1. Звукови промени при гласните

1.1.1. Редукция

1.1.2. Вмятане и изпадане на [ъ]

1.1.3. Подвижно [ъ]

1.1.4. Променливо и непроменливо [я]

1.2. Звукови промени при съгласните

1.2.1. Обеззвучаване

1.2.2. Уподобяване на съгласните (асимиляция)

1.2.3. Редуване на мека с твърда съгласна

- 1.2.4. Изпадане на [д] и [т]
 1.2.5. Изпадане и вмятане на [й]
 1.2.6. Изпадане на [с]
1.3. Двойни съгласни

2. Италиански език
2.1. Фонетика и особености

Италианският език принадлежи към групата на романските езици, която включва още португалски, испански, каталонски, провансалски, френски и румънски. Италианският език се развива на основата на латинския език. От него произлизат и многобройните италиански диалекти. Един то тях, тосканският, поради икономическия и културен възход на град Флоренция придобива водещо значение. След обединяването на Италия той се утвърждава като официален литературен език на страната.

2.2. Гласни и двойни съгласни

Италианският език се отличава със своето благозвучие. Той е освободен от всякакви звуци, които не са достатъчно чисти. Италианските звукове се различават от българските по мекото произношение на някои гласни, съгласни или срички.

Някои думи имат еднакво произношение и еднакъв правопис, но различен смисъл.

Ударените гласни *е* и *о* могат да бъдат отворени и затворени. Тяхното правилно произношение е важно, тъй като макар и твърде ограничено, се срещат думи, при които едно неправилно произношение може да промени смисъла на думата. Например:

<i>Италианска дума</i>	<i>Произнесена с отворено „е“</i>	<i>Произнесена със затворено „е“</i>
affetto	обич	режа на филии
collega	колега	Свързвам
pesca	праскова	Риболов
tema	тема	Страх

<i>Италианска дума</i>	<i>Произнесена с отворено о</i>	<i>Произнесена със затворено о</i>
botte	удари	Бъчва
costa	бряг	Струва
foro	форум, площад	дупка, отверстие
volto	обърнат	Лице

2.3. Произнасяне на някои гласни, съгласни и групи от съгласни

Когато пред неудареното *i* стоят *c* или *g*, а след него следва гласна, *i* не се чете, тъй като в случая служи само като знак за смекчаване на *c* или *g*, съответно в [ч] или [дж], а *sc* – в [ш].

Някои думи се произнасят и по двата начина: *cielo* (чиеко или чело), *cielo* (чиело или чело), *coscienza* (кошиенца или кошенца), *scienza* (шиенца или шенца), *sufficienza* (суфичиенца или суфиченца). В тези случаи за препоръчване е думите да се произнасят така, както е общоприето в литературния език.

Буквеното съчетанието **gli** с неударено *i* и следвано от гласна, се произнася като съвсем **меко л**, подобно на второто л в българската дума леля.

По същия начин се произнасят и местоименията **egli** и **gli**.

Буквеното съчетанието **gn** се произнася като съвсем меко и подобно на българското и в думите баня и Ваньо.

Буквата **h** не се чете и се употребява почти изключително, за да се запази твърдия звук на *c* и *g* пред *e* и *i*.

Българското *л* е много по-твърдо от италианското *l*. В българския *л* е твърда предноезична съгласна, а в италианския *l* е мека предноезична и се учленява в предната част на устата и на езика. Това произношение на *l* е много важно, за да не се уврежда мелодичния и особено чувствителен към тези звукови особености италиански език.

Съгласната *s* се произнася по два начина: звучно, подобно на българското *з* или беззвучно, подобно на българското *с*. Тя се произнася като **[з]**, когато се намира между две гласни или пред *b*, *d*, *g*, *l*, *m*, *n*, *r*, *v*, т. е. – пред звучна съгласна.

В останалите случаи (включително между две гласни и в сложни думи) *s* се произнася като българското *с*.

При някои сложни думи обаче се запазва произношението на *s* като *c*, както в първоначалната проста дума, която имат за корен. Групата съгласни *sc* пред *e* или *i* се смекчава и се произнася като българското *ш*.

В някои думи, съставени от представката *dis-* или *s-* и дума, която започва със *s* и *c*, двете съгласни могат да се произнесат и самостоятелно, като едно от двете произношения е по-разпространено.

Съгласната *z* и двойната (дългата) съгласна *zz* се произнасят по два начина – звучно като **[дз]** и беззвучно като **[ц]**, въпреки че за това не съществува норма. При известен брой случаи се допуска и едното, и другото произношение.

Отпадане на последната сричка или гласна при съществителни, прилагателни и глаголни форми (*il troncamento*)

Когато две думи се изговарят слято, последната гласна (или сричка) на първата дума може да отпадне, ако пред нея стои една от съгласните *l*, *r*, *m*, *n*.

Не може да отпадне крайната гласна *-a*, когато служи за обозначаване на женски род и крайните гласни *-i* и *-e*, когато трябва да означават множествено число.

Предлогът **da** не се апострофира никога, за да не се смеси с **di**.

Вместо израза *un poco* се употребява *un pò* дори и в случаите, когато не е последван от друга дума.

Изпускането (орязването) на гласни и срички на съществителни имена се среща по-често в поезията и поетичните стилове и по-рядко в прозата.

2.4. Фонетична съпоставка на италианския с българския език.

Основни грешки на българските изпълнители при произнасяне на италиански текстове

Всеки един език притежава особености, които са в основата на трудностите, срещани от певците, за които езикът не е майчин. Запознаването с тънкостите на всеки един език е естествен процес, съпоставим с едно дете, което израства в конкретната лингвистична среда, т. е сред хората, които говорят този език. По пътя на имитацията детето възприема произношението и цялостното звучене на езика. Един чужденец не може да има на разположение същото време. Започвайки да изучава и говори един език, той влиза в напълно чужда за него реалност. В тези случаи певците имат предимство, тъй като за да си истински певец е необходимо да притежаваш добър слух. Научаването на езика е процес, за правилното протичане на който са необходими конкретни условия и отсъствието на някое от тях, снижава качеството на процеса на изучаване. **Ние можем да научим език от дистанция, но не винаги с коректното произношение.** Можем да бъдем добри при усвояването на езика, но рядко идеални; можем да твърдим, че знаем много, но никога достатъчно. Всеки от нас подсъзнателно знае това и го разбира, но не винаги го осъзнава.

Съпоставяйки италианския език с българския, аз, за която и двата езика са еднакво чужди, открих както много прилики, така и много разлики между тях. Смятам, че българските певци са доста по-превелигирани в сравнение с останалите ни колеги, предвид на това, че като структура на изречението и граматика българският и италианският са доста сходни езици. Един руски певец, прекарал години в Италия, винаги се разпознава по прекалено меките окончания на думите. Мога смело да твърдя, че значително повече недостатъци в произношението срещаме при певци от руски, корейски или немски произход. Българите със своя доста по-твърд по звучене език и преди всичко с дългогодишния си опит в изучаването на руски език като задължителен в училищата, са натрупали доста звуков материал, който им позволява до голяма степен да коригират дефектите на произношението си с престой в Италия само от няколко месеца или само с няколко майсторски класове с подходящи за целта педагози. Не мога да не спомена тука челния опит, който има в това отношение проф. Райна Кабаиванска. Тя може би е първата изпълнителка, която сериозно се изправи срещу този проблем, изисквайки от НБУ да включат официално в нейните майсторски класове и

педагог-лингвист по италиански. Той като страничен наблюдател има задача да слуша певците, тяхното изпълнение и особено да следи за тяхната добра и коректна дикция. Разбира се, това бе продиктувано от нейния безспорен опит в областта на оперното пеене, както като интерпретатор, така и като педагог.

Самата аз години наред търсех подходяща тема за докторска теза и не попадах на нищо, което да е достатъчно близко до това, което желях да оставя след себе си. При едно пътуване в Париж случайно попаднах на труд, описващ вокалните техники и упражненията на педагози от времето преди и след престоя на Росини в Париж. В желанието си да изследвам и пиша за нещо, което ще бъде полезно за по-голямата част от певците, реших да се спра на проблемите, които аз самата срещнах в процеса на обучение.

Съпругът ми Даниеле Джулио Молес, известен диригент в световен мащаб допринесе за конкретизирането на идеята, напомняйки ми за един негов майсторски клас в Консерваторията на Севиля. Докато наблюдавах работата му със студентите, започнах да виждам същите грешки, които аз самата допусках преди да отида в Италия и които съществено ми бяха попречили за доброто звукоизвличане. Включих се в обучението на студентите, предлагайки конкретни корекции, което веднага даде резултати.

Така Даниеле ми позволи да работя едновременно с него в работата му със студентите като той насочваше певците като диригент, а аз – във вокално отношение. Ние разисквахме всеки проблем предварително: къде да се наблегне на езика в даден момент от фразата; как да се постави челюстта; дали, колко и накъде да се натисне диафрагмата и пр.

Направихме съвместно пет майсторски класове в различни европейски страни: Италия, Испания, Германия, България и Сърбия. Певците навсякаде демонстрираха значителен брой вокални и артикулационни проблеми, пренесени по време на пеенето в италианското произношение и предизвикани от особеностите на родния им език. Както споменахме вече, **при белкантото правилното произношение е основата за правилното звукоизвличане.**

Италия освен родина на операта е също и люлка на италианския език, който сам по себе си е мелодия. Всяка дума съдържа множество вокали, което допринася за свързването им в перманентна мелодия. Нещо, което липсва в българския език и може би е основната причина за липсата на натурално легато у българските певци. Без познаването на начините на свързване на думите в изречение не може да се постигне истински легато или т.нар. “легато вердиано“. Много български певци смятат, че са постигнали това легато, имитирайки похватите на известните си италиански колеги. Някои за кратко успяват, но имитация не означава акт на осъзнато пеене.

Коректното, правилно интерпретиране на италианския репертоар, както и прецизното произношение на езика няма как да бъде достигнато от българския певец без той да има постоянен контакт с Италия или поне за кратко да е живял в страната. Основна “преграда“ се явяват речитативите, където вокалът отстъпва мястото си на отчетливо произнесения текст.

Както вече посочихме, върху вокалната дидактика и техниката на пеене са написани множество трудове. Но колкото и детайлна да е разработката, думите не са достатъчни за разясняване на процеса на пеене. Как да разберем дали един тон е правилно поставен? Дали звучи по един и същи начин за всеки слушател?

Добре поставеният тон често се определя като пълен, окръглен, притежаващ „месо“, но е същевременно нежен, въздушен, натурално вибриращ, придаващ спокойствие. Различни усещания, често даже противоположни, които един и същи тон събужда у слушателя. Публиката не е съставена от експерти и не може да анализира процеса на пеене, но усеща дали ѝ харесва или не.

Както споменахме Този пише, че гласът „трябва да излезе ясен и светъл, но без да мине през носа, нито да се задави в гърлото“. Манчини добавя, че всеки пасаж трябва да бъде изпят с „лека челюст“, подпряно и „без тежест в гърдите“. Или добър пасаж се постига чрез непрекъснат и коректно дозиран от диафрагмата въздушен поток, свободно резониращ в главните резонатори и без всякакви контракции в областта на ларинкса или устната кухина. Тонът не трябва да е назален или гърлен, а дишането – дозирано и без конвулсии.

Описаните по-горе трактати от XVI – XIX в. са по-полезни за реконструкцията на развитието на вокалната методика. Вокалният педагог освен добри познания по вокалната техника и фонология трябва да притежава и добър усет и тренирано ухо, за да открие недостатъците и да коригира своевременно младия изпълнител. Познаването на различните школи и техните прийоми, както и на различните дидактически направления може само да спомогне за избягване на проблемите, описани и разрешени преди векове. Не бива да забравяме, че понастоящем вокалната техника и навлизането на новите стилове и жанрове в съвременното певческо изкуство поставят нови задачи и проблеми пред изпълнителите. Смяната на изискванията и вкусовете на публиката не позволява на изпълнителите да вървят по “добре утъпкан път“. Вокалният педагог е човекът, който трябва да насочи младия изпълнител към правилното решение. Той може да е източник на полезна и конкретна информация за младия изпълнител, синтезирайки основното от различните автори и необременявайки го с излишна информация, която в повечето случаи само пречи на процеса на пеене. Използвайки например упражнения, които ни позволяват да достигнем максимално до идеята на композитора за дадено произведение, ние ще достигнем и до една по-адекватна интерпретация. Както знаем, в последно време битува тенденцията към възвръщане към оригинала. В едно от последните сверявания на партитурите с ръкописите се установило, че доста голяма част от неписаните традиции са заели трайно място в авторските текстове. Оригиналният текст не винаги бива спазван и поради факта, че множеството изпълнители изучават партитурата чрез записи. Но тези записи обаче освен някои волни или неволни вокални дефекти, могат да предадат на изпълнителя и редица други текстуални, артикулационни и др. грешки. Всеки

изпълнител има правото на интерпретация и е логично да е така, но същата не трябва да бъде по никакъв начин в ущърб на музикалното произведение. Авторският текст е и трябва да остане винаги изходна начална точка за една интерпретация. За да видим докъде може да се стигне във волностите на интерпретацията, достатъчно е да седнем с клавиър в ръка и да пуснем няколко изпълнения на една и съща ария или ансамбъл в интерпретация на различни изпълнители. Истина е, че ХХI в. ни улеснява в това отношение – достатъчно е за целта да използваме Youtube. Променени стойности, липсващо контрастно водене в гласовете (напр. триола срещу дуола и пр.), променени нотни трайности, променен текст, нелогична интерпретация на вокалната линия, неразбиране на авторския текст, промяна на характера на арията, промяна в изискванията на стила и т. н. Един Белини не е Пучини, един Моцарт не е Вагнер. Освен разликата в чисто музикално и звуково отношение, отделните композитори обрисуват различни персонажи, различни истории. Една Кармен не е Турандот. Освен различното звукоизвличане, тук се намесват различната емоция и емисия на гласа. Певецът при Белини или Росини не трябва да надхвърля звука на един оркестър на Верди, Вагнер или Пучини. Една от добрите певици в стил белканто според мен е Мариела Девиа. В нея се комбинират талант с добра и правилна артикулация. Обратно, при пеенето на австралийката Джоан Съдърланд, която притежава прекрасен глас, се усеща чужденката.

Напълно съм съгласна, че при интерпретация трябва да сме максимално близки до оригинала, което ще рече:

- Задълбочено и детайлно да се изучи партитурата. Когато изпълнението ѝ се превърне в рефлекс, тогава да се премине към интерпретация.

- Да се анализира и преведе смислово коректно текста, предвид че това определя характеристиките на героя. Красивият, качествен глас и добрата външност не са гаранция за адекватна интерпретация. Да “издухаш първите редове от публиката“ не означава да бъдеш напълно запознат с музиката на автора. Калас и Кабаиванска са типични примери за това, как дефектите се приемат от публиката, когато те са придружени от голям интерпретаторски талант. Споделената емоцията и яркия, запомнящ се персонаж позволяват на авторския замисъл да достигнат до целта.

Анализът трябва да бъде извършен върху цялото произведение, защото е необходим поглед върху общата ситуация.

Една добра интерпретация се получава когато певците:

- не са обременени от мисли за разрешаване на технически и вокални проблеми като объръщане на тона, скок в музиката, проблеми за произнасяне на текста в преход и пр. ;

- не повтарят механично грешките на “светило в миналото“, който си позволява да “коригира“ композитора. Днес проблемите са различни от тези в миналото, а науката е поставила нови изисквания към изпълнителите;

- когато притежава коректно артикулиран текст, който не контрастира по никакъв начин с произношението, предвидено според специфичните особености на езика.

В кариерата на всеки един тенор присъства неаполитанската песен „О соле мио”. Тя, както и множество други неаполитански канцонети са в основата на моя репертоара. С респект към цялостното творчество и кариера на Андреа Бочели, бих могла да го посоча като притежаващ атрикулационен дефект при изпълнението на тази песен. Според мнението ми на интерпретатор, той допуска две основни грешки: променя характера на мелодията (тя е любовна, а не драматична песен от типа “Мamma e morta“ (Мама е мъртва...) и некоректно произнася текста на неаполитански. Този диалект с право е наричан “отделен език“. Той няма мелодичността на италианския, краищата на думите не се произнасят (под влияние от френското доминиране) и притежава вокала “ъ“ (по което се приближава до произношението на български). За разлика от българския език, звукът “ъ“ не се изписва, но замества други изписани, но непроизнасящи се вокали. Ето как:

пише се	чете се
<p>“O sole mio” Che bella cosa è na jurnata 'e sole, n'aria serena doppo na tempesta! Pe' ll'aria fresca para gia' na festa... Che bella cosa na jurnata 'e sole. Ma n'atu sole cchiu' bello, oi ne', 'o sole mio sta nfronte a te! 'o sole, 'o sole mio sta nfronte a te! sta nfronte a te!</p>	<p>„О соль миъ” Къ ббеллъ козь ена юрнат е соль, Наря сърень ропп на тъмпеста! Пълл аря фрешкъ паръ джа на фествъ... Къ ббеллъ козь на юрнат е соль. Ма натъ соль Кю бел ои не, О соль миъ ста нфронт а тте! О соль, о соль миъ Ста нфронт а тте! Ста нфронт а тте!</p>

Извинението за един чужденец би било в това, че не познава особеностите на италианския език, но за Бочели това не се отнася. Макар и коренно различен, неаполитанският е част от италианската лингвистична култура. Разбира се, Бочели не е единственият, който допуска подобни грешки, но е характерен пример. От некоректното произношение се губи цялостната кратота и характерни особености на неаполитанската песен. От това губи музиката и интерпретацията.

Голяма част от певците са ограничени. Голяма част от тях по природа са лениви, без богата обща култура и желание за развитие. В замяна на това те са лесно обидчиви и високомерни. От височината на невежеството си те се считат за експерти по всичко, що се отнася до пеенето. Но това обаче не отговаря на истината. Повечето от тях пеят само благодарение на добрите си природни данни, като смятат мнението си за меродавно и твърдят, че не се нуждаят от повече развитие.

За съжаление някои от тях успяват да достигнат до преподавателска кариера без да разберат, че независимо дали са били отлични певци или не, те не могат да преподават с успех методика, с която даже не са се запознали. Паоло Скудо, известен критик от XIX век казва, че: „Известните педагози приличат до известна степен на големите пълководци, които хвърлят войската в битката без да познават основните принципи на военната тактика”.

Джузепе Верди е бил запитан от Фердинанд Хилер, немски диригент и композитор, кои са добрите италиански вокални педагози. Верди отговоря с едно писмо от 13 септември 1877 г. , където назовава седем имена – един диригент и шест композитора на камерна музика, като само един от композиторите е и певец. Това е Франческо Паоло Тости.

Вокалните педагози–бивши певци рядко се интересуват от написани трудове в тази област. Те въобще не се интересуват от изследванията и иновациите на модерната фониатрия, защото се противопоставя на техния догматичен емпиризъм.

Густаво Магрини в своя трактат „Изкуство и техника на пеенето” от 1905г. цитира немския вокален педагог Шмит, който проучва и анализира работата на сто ученика, обучаващи се едновременно и в консерваторията, и при частни учители. Според него петдесет от тях безвъзвратно са изгубили гласа си, четиридесет и девет са останали посредством и само един и успява да овладее напълно това изкуство.

Павароти също споменава в едно интервю в Ню Йорк, че през миналия век 40-45% от студентите по пеене не достигат докрай в обучението си, а по негово време процентът се е удвоил. Голяма вина за това е ленността на обучаващите се и използването на аудио записи. По този начин те не отварят партитурите, а имитират по слух записите. Имитацията в пеенето е изкушение, на което трудно се устоява, предвид че то е заложено в човешката натура. Детето имитира още от раждането си – то имитира гласа, мимиките, жестовите, реакциите, настроенятия на своите родители. По този начин в детството се учи, но в зряла възраст заедно с положителните неща, се предават също вокалните и технически проблеми на имитиращия певец. Няма студент без вокални проблеми и ако това в началото се дължи на незнание, то по-късно е следствие от неразбиране, погрешно възприета информация или имитация с цел да се доближи максимално до “успелия“ изпълнител.

Имитирането е подсъзнателен процес, който се превръща в рефлекс. Практически е невъзможно ученикът да не имитира преподавателя си, поради това, че учителят му показва звукоизвличането.

В последно време срещаме много млади изпълнители, които се опитват да наподобяват стила на певци от 50-те години, предавайки и техните вокални недостатъци. Такива са последователите на Ди Стефано от периода след 1953 г. поради количеството записи от това време. Там той пее с открити височини и монотонно, недодялано фразиране. Неговото звучене от младите му години, когато пее тембристо и леко, за съжаление не са добре познати.

При жените имитацията е насочена основно към Мария Калас. Много сопрани, наподобявайки нейния тъмен тембър и специфичната ѝ техника, са увредили гласовете си. Често се забравя, че това, което е добро за един, не винаги може да се проектира върху друг певец. Както всяко нещо, така и имитацията е полезна, стига да е с мярка. Достатъчно добър е този преподавател, който да умее да насочва младия изпълнител в правилната посока без да опитва да прави от него лошо копие на самия себе си и научавайки го да различава добрия от лошия звук, доброто произношение от лошото и истинската интерпретация от неумелата.

За доброто и коректно предаване на изкуството от значение е и социалната среда на бъдещия изпълнител. Например Павароти, роден в Модена, където диалектът е мелодичен и предразполага вокализация, расте в дом сред хора, които пеят – баща му също е тенор. Павароти често има възможност да го слуша. Тоест в неговия случай имаме безспорен талант, подкрепен от натрупан опит от поколения. Павароти пее, говорейки и говори, пеейки. При него тези два процеса с в неделима симбиоза, както и трябва да бъде. Това, което при него изглежда естествено, вследствие на резултат от отварянето на устата, при повечето певци е дългогодишна работа и упражнения. Като последното е ключът към успеха на всеки изпълнител.

Всъщност какво представляват италианските вокали, всравнение с българските вокали. Както вече споменахме, дейността на гласните връзки не е достатъчна за образуването на акустично диференцирани звукове като материал за речта и пеенето. Възниква необходимостта издишната въздушна струя да се обработи допълнително.

Отворено „Е” – ε

За да се произнесе правилно, първо се произнася буквата **А** и след това се произнася **Е**, спускайки езика надолу. Странично езикът докосва горните зъби. Устните са хоризонтално по-широки от **А**, но и вертикално повече от **И**.

Затворено “Е” – e

За правилен изговор първо се произнася буквата **И** и след това **Е** като езикът се спуска за кратко надолу. Странично езикът докосва горните зъби. Устните са и хоризонтално, и вертикално по-широки от **И**.

Отворено „О” – o

Произнася се с челюст, отиваща надолу и напред, както в българския.

Затворено „О”

Затвореното „О“ е съществено важен вокал в италианския език и в същото време е неразбран или пренебрегван от страна на българските педагози.

Произнася се, когато коренът на езика се спусне назад и малко надолу след изговорено У. Устните са кръгли, но отворът е малко по-голям от У.

Вокалите А, И и У се произнасят така, както са изписани, но за разлика от българския, вокалът А е много по-светъл и се произнася с езика нагоре в маска – светло, а не на гърло.

Същото правило важи и за О, като нито едното от двете не е “гърлено“ като българското.

Друг голям проблем за българските изпълнители е буквата Л. Те я произнасят, докосвайки предните горни зъби с голяма част от езика (почти сантиметър). Докато италианското Л изисква леко докосване на зъбите само с върха му. При някои български изпълнители от регионите с мек изговор вместо Л се чува УЪ („глобул“ става „гуобуъ“). Италианското Л по звучене е по-широко и по-светло.

Основният дефект на българските певци е лошото произношение на двойните съгласни. Неговото коригиране е от изключително значение, защото това променя основното смислово значение на думата или фразата. Един от често цитираните примери за това е “anno“ (година). Лошо произнесена тя се превръща в “Апо“ (анус).

Кои са най-често допусканите грешки при произнасянето на думи от италианския език:

- произнасяне на „е“ затворено вместо „е“ отворено;
- произнасяне на „е“ отворено вместо „е“ затворено;
- произнасяне на „о“ затворено вместо „о“ отворено;
- произнасяне на „о“ отворено вместо „о“ затворено;
- произнасяне на двойни съгласни вместо единични;
- произнасяне на единични съгласни вместо двойни;
- произнасяне на „с“ вместо „з“;
- произнасяне на „з“ вместо „с“;
- произнасяне на „д“ вместо „т“;
- произнасяне на „б“ вместо „п“;
- насичане, отделяне на сричките една от друга, прекъсвайки въздушната струя;
- тонично ударение и др.

Много често грешното произношение става причина за един певец, макар талантлив и с хубав глас да не получи награда на конкурс или да бъде отхвърлен на прослушване в Италия.

Обикновено певците-чужденци не знаят, че италианците ползват седем, а не пет вокала и че думите променят смисъла си, ако вместо отворен, поставим затворен вокал и обратно.

Практическата фонетика служи основно за целите на езиковото обучение. Запознаването с учленително-слуховата характеристика на звуковете на езика спомага за усвояването на правилно произношение според нормите на правописа. При изучаването на чужди езици от голямо значение е овладяването на **разговорната реч, която условно се дели на три вида: артикулационна, акустична, аудиторна.**

В класическата фонология централно място заемат фонемите и техните възможни комбинации.

От гледна точка на фонологията гласовата система на италианския език се състои от 7 фонем:

	предни	средни	Задни
Високи (затворени)	i		u
Средно-високи (полу-затворени)	e		o
Средно-ниски (полу-отворени)	ɛ		ɔ
Базисни (отворени)		a	

В българския вокализъм липсват дълги и кратки гласни. Това означава, че дължината на произнасянето им няма смислово-различителна функция, както е в италианския език.

Гласните в италианския език са орални – предни (и,е), средни (а) и задни (и,о) в зависимост от позицията на езика; отворени или затворени в зависимост от позицията на челюстта; закръглени или незакръглени според закръглеността на устните; къси или дълги според продължителността.

Vocali			
IPA	<u>Esempi</u>	IPA	<u>Esempi</u>
a	alto, padre, sarà	o	ombra, come, posso
e	edicola, pera, perché	ɔ	otto, posso, comò
ɛ	elica, membro, c'è	u	ultimo, pure, caucciù
i	imposta, prima, colibri		

Освен седемте гласни фонемни, съществуват две фонемни полу-гласни или полу-съгласни:

Dittonghi			
IPA	<u>Esempi</u>	IPA	<u>Esempi</u>
ai	avrai, Giamaica	jɛ	ieri, siepe
ei	dei (preposizione), quei	jo	fiore, secchio
ɛi	andrei, sei	jɔ	pioggia, ionico
oi	noi, voivoda	ju	più, iucca
ɔi	suoi, poi	wa	guado, quando
au	pausa, rauco	we	quello, duecento
eu	Europa, feudale	wɛ	guerra, gueffa
ɛu	ermeneutico, reuma	wi	qui, taccuino
Ja	piano, chiarore	Wo	vuotare, quotidiano

3. **Общо за грешките на изпълнителите от други националности**

Почти всички чужденци имат проблем с двойните съгласни и тяхната продължителност на звучене. “Raddoppiamento sintattico“ изисква отчетливото произношение на удвоената съгласна. Почти невъзможно е да срещнем “casa“ с удвоено “к“, но със сигурност “bella“ може да загуби едното си “л“. Също както при българските изпълнители, често се среща смяна на отвореното “е“ или “о“ със затворените; на съгласните “С“ с “Ц“ и “З“ с “Дз“. Проблем се явяват и: небната съгласна “н“; слоговете “gl“ и “gn“; както и чифтовете съгласни “С“, произнасящи се “К“ или “Ч“ и “G“, произнасяща се “Г“ или “дж“ според положението си в думата и в зависимост от буквата, която я следва.

Проблем може да се появи и при намиране на правилното ударение в думата, защото в италианския език не съществува правило за точното произнасяне на думите. Допълнителни затруднения възникват поради това, че всеки от регионите на Италия има свой собствен диалект. Всеки диалект има характерни особености и те се възприемат непосредствено от чужденеца, който живее в съответния регион. Диалектът се усвоява по-леко, защото чужденецът е заобиколен от хора, които говорят този диалект. Диалект може да се чуе често и по националните телевизии, както и различни произношения или дефекти в говора на литературния италиански. Тук е мястото да подчертаем факта, че не само чужденците бъркат произношението на

италиански, но и самите италианци. Причината за това се крие в относително скорошното обединение на Италия и възприемането на флорентинския диалект за литературен език. Доскоро в някои градове на Сицилия можеха да се открият хора, които дори не знаят италиански! В повечето случаи това са възрастни хора, които не са имали възможност да посещават училище.

За да разберем по-точно разликата в произношението на различните региони, ще приведа следния пример. В Милано почти всичките вокали, особено затворените се произнасят по специален начин, като емисията на звука се препраща през носа и това придава на звука назален оттенък. При това мекото небце е леко отпуснато, а гласът звучи леко стиснато. В Рим вокалите се произнасят по коренно различен начин – ниско в гърлото, което особено важи за отворените и затворени “о“-та. Звукоизвличането е от ниска позиция през горната част на “маската“.

Тези подходи в произношението на италиански по никакав начин не подпомагат правилното звукоизвличане, характерно за белкантото. Вероятно това е причината, поради която няма много добри певци родом от Рим или Милано. Например подходящ за певците е диалекта от Емилия Романия, от където са родом Мирела Френи и Павароти или от Неапол. Неаполитанският диалект е посочван за един от диалектите, който довежда до правилната позиция, препоръчвана от италианската традиция. Използвайки опората, гласните са звънливи, а именно там се използва и вокала “Ъ“ [э]. Последният е характерен и за българския език. Той подпомага българските изпълнители да се доближават максимално до коректното произношение на италиански. Руските изпълнители например, независимо че руският език наподобява в доста отношения българския, дълго време, а понякога и перманентно произнасят италианския омекотено, добавяйки руско каденциране и редуция на звуковете. При някои от тях характерното “руско звучене“ на краищата на думите остава. Мелодиката на неаполитанския именно поради “ъ“-тата, които присъстват в него, не е така преливащ както италианския, който се базира на голямо количество вокали. Този факт е естествено следствие от присъствието на араби, испанци, французи и др. в този регион през вековете. Това не пречи на Неапол да се гордее с едни от най-красивите песни, добили световна слава. Неаполитанският за разлика от италианския не се произнася така, както се изписва. За произношението му има строги правила.

Друг много характерен диалект за Италия е сицилианския. В Сицилия, вероятно вследствие влиянието на различните завоевателски култури и техните езикови особености (особено това на арабите), срещаме отворени “е“ и “о“, на места, където те трябва да са затворени. Голяма част от О-тата в италианския език са затворени и неправилното им произнасяне подсказва, че певецът не е италианец. Сицилианците и чужденците като цяло се разпознават по отвореното “о“ в думите, където правилото изисква затворено “о“: Roma, amore, trovatore, porgi, ancora, ora, belcore, proprio, nome, opera, scoglio, come, cosa, buono, dove, sono, ristoro, и пр.

Лошото произношение на затвореното „о“ е резултат от преотворената уста, стегнатата челюст, отиваща надолу и напред, което довежда до несвободен, стегнат тон и лоша емисия на звука. В много случаи такъв тон е нисък.

Специфичното място на произнасяне на затвореното „о“ подпомага прехода и способства за намирането на правилното място на позицията, което пък от своя страна влияе на интонацията. Типичен пример за това е арията на графинята от „Сватбата на Фигаро“ на Моцарт („Porgi amor“). „О“-тата са затворени и в зоната на прехода на сопрана, което често създава на певците проблем с интонацията.

Следват примери за дефекти и грешки в произношението на изпълните от различните националности.

3.1. Певците от испански произход:

- Често произнасят буквата “Р“ нещо като “Б“ или “Б и В“;
- Буквата “D“, която изисква изхвърляне на въздушната струя, докосвайки леко предните горни зъби с върха на езика, при тях звучи неясно (често почти като английското “TH“), защото поставят върха на езика върху върха на горните зъби;
- Не произнасят двойните съгласни;
- Италианските “ДЖ“ и “Ш“ в повечето случай звучат като “Ч“, защото испанският не съдържа тези два звука.

3.2. Певците с руски произход:

- Произнасят буквите “Т“, “D“ и “N“ пред гласните “Г“ и “Е“ тясно и плоско, пригаждайки ги към тесните гласни, които идват след тях, както е характерно за руския език;
- Затварят още повече италианското “О“, придавайки му гърлен оттенък, доближавайки го по този начин до “U“;
- Произнасят съгласната “L“ подобно на българите, докосвайки предните горни зъби не с върха на езика, а в точка, приблизително сантиметър към средата му, повдигайки по този начин корена на езика;
- Широките вокали “А“ и “О“ са по-широки от необходимото и произнесени ниско в гърлото;
- Не свързват сричките в думата и удължавайки гласните, както изисква италианския;
- Затворената гласна “Е“ се превръща почти в “ИЕ“.

3.3. Певците от сръбски произход:

- Не правят разлика между затворено и отворено “Е“. Всички думи произнасят като отворено Е, променяйки често смисловото им значение;
- Не правят разлика между отворено и затворено “О“, тъй като в сръбския съществува само отворено О;

- Накъсват сричките, както е характерно за сръбския, загубвайки по този начин мелодиката, характерна за италианския език;
- Не произнасят съгласната Л, както изисква италианския (докосвайки горните зъби с долната част на езика, леко наклонен навън), а го поставят върху небцето над горните зъби, прегъвайки го леко навътре към гърлото, докосвайки горните зъби с долната част на езика. По този начин коренът на езика заема по-ниско от нормалното за произнасянето на “Л” положение. Позицията на италианското “Л” е хоризонтална в лека усмивка, докато сръбското е по-закръглено и отпуснато;
- Произнасят двойната “G” в ”incheggiano” по сръбски маниер. Италианците и българите имат само един звук за “ДЖ”, който се намира като звучене някъде по средата на двата сръбски звука за същото съчетание от съгласни – единият е по-мек, а другият е по-остър от италианския. И двата сръбски звука се изписват по различен начин и думите променят смисловото си значение, ако звукът не бъде произнесен с точния нюанс. Тази разлика е трудно доловима за чужденците като цяло. Мекият вариант се изписва с “Ђ” на кирилица или с “Đ” на латиница, а острият вариант с “Џ” на кирилица или “Dž” на латиница;
- Също и за звука „С“ на български, произнесен пред вокалите И и Е за италианци и българи съществува само един звук, среден по своето звучене спрямо двата звука в сръбския език;
- Мекия вариант изписваме на кирилица “Ћ” или “Ѓ” на латиница, а твърдия вариант – като “Ч” на кирилица и “Ĉ” на латиница. Следователно сърбите при произнасяне на италианския звук „С” произнасят или прекалено меко (съчетание между „Т” и „Ј”), или прекалено твърдо (съчетание между „Т” и „Ш”);
- Сърбите по-добре от всички други националности произнасят думите, съдържащи “GN” и “GL”, защото тези съчетания от съгласни, съществуват и в сръбския език. При изпълнителите от други националности често се забелязва тенденцията да се преизговарят съгласните, от което се получава звучене като “NNI”, “LLI”, “NI” или “LI”. И в двата случая това е погрешно, предвид че те изискват произношение почти като при удвояване.

3.4. Певците с немски произход:

- Имат тенденция да произнасят беззвучите “Е”-та в края на думите (и не само там), като – [ə];
- Звучните съгласни “G” и “D” често наподобяват беззвучните “K” и “T”;
- Произнасят съгласните “D” и “T”, както е типично за англо- и немскоговорящите без да опират горната част на върха на езика върху горните зъби, както изисква правилното италианско произношение. Подобно на сърбите те огъват езика, опирайки долната му част в мекото небе над горните зъби;

- Смесват звученето на беззвучната съгласна “S” в началото на думата или след назална съгласна със звучния ѝ еквивалент “Z”;
- Поради липсата на “ДЖ” в немския език често думите, където то трябва да бъде произнесено, са получава беззвучното “Ч”;
- Произнасят вибриращата съгласна “R” подобно на французите без вибриране под напора на изходящата въздушна струя и допир на небцето над горните зъби, както изисква италианският. При тях вибрацията произлиза от корена на езика, подобно на немския;
- В думи, където “U” се намира след съгласни “K” или “G”, при немците звучи повече като “V”.

3.5. Певците от френски произход:

- Произнасят групите, съставени от гласна и назална съгласна според френската традиция като гласната също придобива назален оттенък. Например думата “VENTI” произнасят като “vâti” или “vêti”;
- Не произнасят напълно беззвучната съгласна “E” в края на италианските думи, подобно на правилото във френския език или я произнасят като ъ [ə];
- Имат тенденция да поставят ударението върху последната сричка от думата, отново както във френската традиция;
- Сплескват съгласните “T”, “D” и “N”, когато те се намират пред тесните съгласни “I” и “E”. Французите ги произнасят като докосват твърдото небе с цялата предна част на езика, а не само с върха му, както изисква италианската традиция. Това е характерно за почти всички изпълнители от френски произход;
- Съгласната “Лъ”, която не съществува във френския, произнасят като ѝ [j];
- Съгласната “R” произнасят подобно на немците с вибрация от корена на езика, както е в немския и френския език;
- Произношението на съгласните “Ч” и “ДЖ”, които не съществуват във френския език, се превръща в “Ш” и “Ж”, докато съгласните “ts” и “dz” – в “S” и “Z”;
- Всички гласни и дифтонги се адаптират към френската традиция и звучене.

3.6. Певците от английски произход:

- Намират голямо затруднение при произнасянето на италианските вокали. Причината за това е, че някои от гласните и дифтонгите просто не съществуват в английския език;
- Затворените звучни гласни “O” и “E” биват често замествани от английските дифтонги [əʊ] и [eɪ];
- Гласната “A” произнасят тъмно и гърлено или като [æ];
- Беззвучните съгласни често се заместват с [ə];

- Не произнасят отчетливо съгласните “Р“, “Т“ и “К“, като това е характерно за английския език;
- Произнасят съгласните “D“ и “T“ подобно на немскоговорящите без да опират горната част на езика в горните зъби, както изисква италианското произношение, а го огъват навътре като опират долната му част в небцето. Чува се лек шумолящ призвук, подобно на “С“а в някои случаи дори “ДС“ или “ТС“;
- Произнасят съгласните “ts“ и “dz“ като “С“ [s] и “З“ [z];
- Произнасят вибриращата гласна “R“ по английски маниер като [ɹ], огъвайки езика към твърдото небце;
- Омякотяват гласната “L“, повдигайки леко корена на езика.

4. Фонетични особености при други езици, които се явяват причина за проблеми при произнасянето на италиански от руско, френско, немско и англоговорящи

4.1. Руска фонетика

Освен **ы**, **э** другите букви от руската азбука не се различават от съответните български. Названията на руските букви **к, л, м, н, р, с, т, ф, х, ц, ш, щ** се изговарят винаги като *ка, ел, ем, ен, ер, ес, те, еф, ха, це, ша, шча* и никога като *ке, ле, ме, не, се, фе, ъе* и т. н. Между понятията “буква” и “звук” има разлика. Броят на звуковете в руската реч надвишава броя на буквите. Ето защо често с една и съща буква се отбелязват различни звукове.

Съчетания на звукове в думи (звукословие)

В руския език има 6 основни гласни: **а, о, у, ы, е, и**.

Е се изговаря по два начина: като по-отворено и като по-затворено **е** пред твърда и мека съгласна **л** и **ль**.

Ю, я не са самостоятелни звукове: те са йотовани **у, а** (*ю = ъу, я = ъа*), *юг – ъук, сиять – сийаъть* или **у, а** след меки съгласни.

Й обикновено се нарича “полугласна“, обаче е по-скоро слабо **и, а** не кратко. Не образува сричка. С **й** във фонетичното писмо често се отбелязва **ј**.

Гласните **а, о, у, ы, э** са твърди или несмекчаващи, защото съгласните пред тях се изговарят твърдо, а пък **е, и** са меки или смекчаващи и съгласните пред тях се изговарят меко.

Ударени и неударени гласни

Редукцията на неударените гласни е едно от най-характерните явления в звуковата система на книжовния руски език. Силата на редукцията се обуславя от положението на звука или сричката спрямо ударението на думата, което, както и в българския език, е подвижно и неопределено, т. е. може да попадне върху която и да е сричка от думата.

Взаимното уподобяване на съгласни става и в съседни думи. Това особено важи за предлозите, които се изговарят заедно с следната дума.

В много чужди думи, за разлика от същите в българският език се пишат двойни съгласни, които обаче не се произнасят при изговор. Особено ясно се чуват двойните съгласни в думите с представки.

Редуването на съгласните в руския език се различава слабо от редуването им в българския. Това редуване е твърде характерно за руския език и е несвойствено за българския език.

4.2. Френска фонетика

Френската азбука е съставена от буквите на латинската, в която е нямало **j** и **w**. Едва през 1862 г. се въвежда **j** и **v** и така **v** се отделя от **u**. От края на XIV век започва да се поставя точка върху **i**.

във френския език има:

- Два вида **a**: предноезично **a** – рара и задноезично **a** – *râte* срещу едно средно българско **a**, например в *баклава*.
- Три вида **e**: затворено – *épétez*, отворено – *fête* и нямно – *leçon* и *taffetas*. Срещу само едно средно българско **e**, например в *тенекe*;
- Два вида **o**: отворено – *romme* и затворено – *rôle* срещу едно българско **o** – *хоро, водород*;
- Гласни, чужди на българската звукова система: [œ], [Ø], [y];
- Четири носови гласни, каквито няма в българския език: [ã], [ó], [ẽ], [œ];
- Палатална съгласна [ʝ] – *согнас*. Няма подобна в българския.
- В българския език освен **Й** няма други полугласни; както няма и свързване на дълги и кратки гласни.

Сравнена с българската, френската звукова система е доста по-трудна. Преди всичко ухото трябва да започне добре да различава отделните звукове като не ги приобщава към артикулационната база на родната си звукова система. Едва след това може да се пристъпи към усвояване на правилното учленяване на всеки френски звук и оттам до правилното му използване и произнасяне.

Характерно за френското произношение е стегнатостта на артикулацията, яснотата на гласните и съгласните, които никога не потъмняват, за разлика от българския език. В последния за всеки звук има отделен знак-буква, докато във френския не е така. Често две или повече букви означават отделен звук, т. е. звук и буква не винаги съвпадат.

Една буква може да изисква различни звукове. Един и същ звук може да се означава с различни букви. Един съгласен звук може да се отбележи с различни буквени знаци. Един полугласов звук може да се отбележи с различни знаци. Понякога някои букви нямат звуков еквивалент. Една и съща буква може да бележи различни съгласни, „сложни“ гласни, които при произнасяне изискват една единствена гласна или „сложни“ съгласни, които се отбелязват само с един единствен звук.

Произношение на френските звукове

В сравнение с българския език, който има само 6 гласни, френският език има 16 гласни. Френските гласни са повече и по-разнообразни от българските и биват отворени, затворени, дълги и кратки.

Гласни и техните буквени означения

Гласните, когато са под ударение и са последвани от удължителните съгласни **r, ʒ, v, z, ([vr-] – vivre)** или в случай, когато имат accent circonflexe, се произнасят по-дълго. Това явление се обяснява като остатък от квантитета, т. е. от дължината на латинските гласни. Сега това явление съществува в чешкия и сръбския език. Например затвореното **o** бива кратко: numéro [numero] и дълго – chose [ʃoːz]. Отвореното **o** също може да бъде кратко – note [nɔt] и дълго – cor [kɔːr].

Същото важи и за останалите гласни. Това разнообразие създава красотата на френския език – неговите ритъм и мелодика. Обикновено българските неударени гласни потъмняват, а френските се произнасят винаги ясно, защото мускулите на езика и устата са добре обтегнати при учленяването на гласните и това не им позволява да потъмняват.

Носови гласни – Voyelles nasales

Във френския език има четири гласни с носов тембър. Тези специфични за френския език са: **â, ã, ê, œ** и всички те се съдържат в следния израз: un bon moulin blanc [œ bɔ̃ mulɛ̃ blɑ̃].

Носовият тембър се получава от това, че при учленяването на тези четири гласни, въздушната струя се разделя на две и преминава едновременно през широко отворената уста и през носа. При учленяването на носовите гласни езикът остава неподвижен на долната челюст. Тези гласни са отчасти „носови“, защото само една част от въздуха излиза през носа. Съгласните **m** и **n**, които придружават тези гласни са само правописен белег и нямат никаква фонетична стойност, защото никога не се произнасят. Носовите гласни са ясни и чисти и нямат никаква следа от **m** или **n**. Всички носови гласни, които се намират под ударение и са последвани от каквато и да е крайна произносима гласна, са дълги.

Полугласни – Semi-Voyelles

Във френския език има три полугласни: **[j], [ɥ], [w]**. Това са звукове, които са междинни между гласни и съгласни.

Съгласни – Consonnes

Повечето френски съгласни се произнасят почти като българските им еквиваленти. Но френските звучни съгласни **b, v, s (z), g, d** не потъмняват, т. е. не се произнасят никога, когато са в края на думата, като съответната им беззвучна.

4.3. Немска фонетика

Произношение на звуците в немски език

Немската звукова система се състои от **гласни, двугласни и съгласни.**

Дълги и кратки гласни

Немският език има следните гласни: а, е, і, о, и, ö, ü. Всяка гласна, която стои под ударение, може да бъде или дълга или кратка:

Неударените гласни са винаги кратки. За дължината на гласните важат следните правила:

- Ударената гласна е дълга, когато стои пред една съгласна.
- Ударената гласна е кратка, когато стои пред две или повече съгласни.

Дължината на гласните служи за разграничаване значенията на някои думи.

Отворени и затворени гласни

Гласните в немския език се различават по своята дължина и по качество. Те могат да бъдат **отворени** и **затворени**. Характерно за затворените гласни е, че те се произнасят с по-малък отвор на устата и с по-голямо напрежение от отворените. При затворените гласни езикът се надига по-високо към небцето, отколкото при отворените. Дългите гласни обикновено са затворени, а кратките са отворени.

Гласната може да бъде освен дълга затворена, също и кратка отворена, още и дълга, но отворена.

Гласните в българския език са кратки и отворени. Немските кратки гласни са по-кратки и по-отворени от българските. В българския език дълги и затворени гласни няма! Затова трябва да свикнем да различаваме дългите от кратките, затворените от отворените гласни в немския език. В българския език сливането на последния звук на една дума с началословната гласна на следващата дума е често срещано явление. Ето защо трябва да се обръща особено внимание на правилното произношение на началословната гласна в немския език.

Учленяване на гласните

При учленяването на немските гласни с изключение на гласната **а**, устните (за разлика от българския език) вземат активно участие. Те се закръглят и се издават напред или се разтеглят настрани.

Съгласни (Konsonanten)

В немския език, както и в българския, съгласните се делят на **звучни** и **беззвучни**. Разликата между звучните и беззвучните се състои в това, че звучните се образуват с участието на гласните струни. Беззвучните съгласни се учленяват без тяхното участие. Някои съгласни образуват двойки от звучна и беззвучна съгласна, например: звучно **s** (равно на българското **з**), беззвучно **s** (равно на бълг. **с**), звучно **b** – беззвучно **б**, звучно **d** – беззвучно **Т** и др.

Има звучни съгласни, които нямат съответната беззвучна съгласна и обратно, беззвучни съгласни, които нямат звучно съответствие. В българския език съществуват двойки от твърди и меки съгласни като например: твърдо **л**, **б**, меко **л**, меко **б**. В немския език няма двойки от твърди и меки съгласни. Тъй

като някои немски съгласни (**b, d, g, f, w**) се произнасят като съответните български съгласни, ще разгледаме накратко само онези немски съгласни, които се отличават от съответните български или не съществуват в българската звукова система:

- **P, t, k** се произнасят с по-голяма енергия, отколкото в българския език, благодарение на което при тяхното очленяване се получава придихание. Придиханието е най-силно, когато **p, t, k** стоят в **началото** на думата: die **P**ost, der **P**unkt, der **P**latz, die **T**ange, das **T**ier, der **T**old, die **K**ugel, der **K**orb, der **K**ragen.

- **b, d, g** в края на думите и сричките се обеззвучават и се произнасят като **p, t, k**. Същото явление има и в българския език.

- **L**

При учленяване на немското **l** върхът на езика се допира до алвеолите (изпъкналата част зад предните горни зъби). Немското **l** звучи приблизително като българското **л** пред **е** и **и**.

Особено трудно за българите е учленяването на **l**, когато се намира в съседство с гласните **a, o, u**. В такъв случай, трябва да се внимава **l** да не се превърне в твърдо българско **л**.

Двойни съгласни

- Две еднакви съгласни, които спадат към един и същ корен, се произнасят като **една съгласна**. Те показват че гласната пред тях е кратка. При сложни думи, чиято първа съставна част завършва със същата съгласна, с която започва втората, съгласната се учленява един път, но тя трае по-дълго от обикновена съгласна.

Африкати и звукосъчетания

Някои съгласни се свързват много тясно с други съгласни и образуват тъй наречените африкати. Когато се изговарят, тези съгласни се преливат една в друга. Африкатите в немкия език са: **pf, ts, tsch**. Характерно за тях е това, че втората съгласна се произнася с по-голяма сила от първата.

4.4. Английска фонетика и правопис

Звуковете в английския език

В английския език има редица звукове, които не съществуват в българския. От друга страна броят на звуковете в английския е значително по-голям от броя на буквите в азбуката и поради това една буква или едно буквосъчетание се използва за означаване на различни звукове и звукосъчетания. За да се улесни усвояването на английското произношение при изучаване на английския език, ние си служим със система от условни знаци, наречени фонетични знаци. Всеки от тях означава само един отделен звук.

Фонетична азбука с думи – образци

Гласни

i: – meet [mi:t]	λ – shut [ʃλt]
i – sit [sit]	ɑ: – far [fɑ:]
e – neck [nek]	ɔ – hot [hɔt]
æ – back [bæk]	ɔ: – hall [hɔ:l]
ə: – girl [g :l]	u – book [buk]
ɛ – reader [ˈri:d]	u: – spoon [spu:n]

Двугласни

ei – play [plei]	εə – hair [hεə]	ɔi – boy [bɔi]	uə – poor [puə]
ai – fine [fain]	ie – here [hiə]	au – how [hau]	ɔə – more [mɔə]

Вместо двугласната [ɔə] често се произнася [ɔ:]

Тригласни

auə – hour [ˈauə]	aiə -- fire [ˈfaɪə]	eiə- player [ˈpleɪə]	
-------------------	---------------------	----------------------	--

Полугласни

j – yes [jes]	w – week [wi:k]		
---------------	-----------------	--	--

Съгласни

p – pen [pen]	ʃ -- shut [ʃλt]	g – good [gud]	n – note [nout]
b – bed [bed]	tʃ -- chess [tʃes]	θ – thank [θæŋk]	ŋ – sing [siŋ]
d – door [dɔ:]	ʒ – pleasure [ˈple ʒə]	ð – that [ðæt]	r – right [rait]
f – four [fɔ:]	l – look [luk]	s – some [sʌm]	t – tea [ti:]
k – kick [kik]	m – many [ˈmeni]	h – his [hiz]	dʒ – John [dʒɔn]
v – very [ˈveri]	z – nose [nouz]		

Гласни (Vowels)

Английските гласни се различават от българските не само по начина и мястото на учленяването си, но и по своята дължина. В английския език ясно се разграничават къси и дълги гласни. Освен това от своя страна късите и дългите гласни се различават помежду си и по качество. Във фонетичната азбука дължината на звука се бележи със знака [:]. Дължината на гласните трябва задължително да се спазва, тъй като тя има значение за различаването на думите по смисъл. Например различните гласни звукове се получават главно поради различното положение на езика и устните при изговора им. В зависимост от това коя част на езика е повдигната към небцето, различаваме **предноезични**, **средноезични** и **задноезични гласни**. В зависимост от това, доколко езикът е доближен до небцето, гласните биват **затворени** (когато

езикът е издигнат съвсем близо до небцето) и **отворени** (когато езикът е по-отдалечен от небцето). А в зависимост от положението на устните, гласните биват **закръглени** (когато устните образуват кръгъл отвор) и **незакръглени** (когато устните са изтеглени настрани или се намират в положението, което заемат, когато мълчим). С промяна на положението на езика и устните, устната кухина придобива различна форма. В същото време устната кухина действа като резонатор на звука, излизаш от белите дробове като по този начин се изменя и качеството на самия звук.

Припомняме, че **всички английски гласни звукове, особено кратките, се изговарят с отпуснати мускули на устата**. Закръглянето на устните е много по-слабо, отколкото в българския език. Освен това всички английски гласни са малко по-дълги, когато са пред звучна съгласна, отколкото когато са пред беззвучна съгласна.

Двугласни – Diphthongs

В английския език има **девет** двугласни:

[ei]	[ai]	[ɔi]	[ou]	[au]	[iə]	[ɛə]	[ɔə]	[uə]
------	------	------	------	------	------	------	------	------

Двугласните се произнасят без прекъсване на въздушната струя. Те образуват една сричка. Във всички английски двугласни, първата гласна се изговаря с по-голяма сила, отколкото втората.

Тригласни – Triphthongs

В английския език има три тригласни: ['aiə], ['auə] и ['eiə]. Ударението пада върху първата гласна, а втората и третата се изговарят съвсем слабо.

Полугласни – Semivowels

В английския език има две полугласни [j] и [w]. Характерно за тях е, че учленяването им започва при положение на говорните органи като за гласна: при [j] – при положение за [i:], при [w] – при положение за [u:], но не се изговаря пълноценна гласна. Полугласните самостоятелно не могат да образуват сричка и не носят ударение. Ударението пада върху следващата гласна.

Съгласни – (Consonants)

За английските съгласни е характерно това, че се учленяват по-енергично и с по-силно издишване на въздушната струя. Затова и в края на думата те звучат също така ясно и отчетливо, както в друго местоположение.

Трябва добре да се запомни също така, че звучните английски съгласни: [b], [d], [g], [v], [z], [ʒ], [ə] и др. на края на думата не стават беззвучни, както българските. Беззвучните съгласни се учленяват с по-силно изтласкване на въздушната струя и с известно придыхание. Когато думата завършва на звучна съгласна, гласната пред нея винаги малко се удължава.

Англиското [r] е съвсем различно от българското **р**. При учленяването му върхът на езика се издига нагоре към твърдото небце и леко се извива назад, но не се допира до небцето и не вибрира.

Произношението на английските гласни букви зависи от мястото им в думата; от това, дали са в отворена или затворена сричка, дали са в ударена или неударена сричка, а също и от това, какви букви стоят пред или след тях.

Отворени и затворени срички

● **Отворена сричка** в английския език имаме в следните случаи:

1. Когато след гласната буква има една съгласна, последвана от **-e** (е, което не се произнася);
2. Когато след гласната буква има само една съгласна, след която стои гласната на следващата сричка;
3. В едносрични думи, в които гласната буква е на края на думата или е последвана от **“нямо -e”**:

● **Затворена сричка** имаме в следните случаи:

1. Когато след гласната буква има повече от една съгласна;
2. В едносрични думи, когато след гласната има една съгласна, след която няма **“нямо -e”**.

Произношение на гласни, съчетания от гласни и съчетания от гласни и съгласни.

Правилата за произношението на гласните букви в отворена и затворена сричка важат главно за ударените срички. Когато гласната е в неударена сричка, произношението ѝ често се изменя – тя може да изгуби дължината си, да се промени в [ə] или [i] или съвсем да изчезне. Затова многосричните думи в английски език трябва да се заучават винаги с фонетичната им транскрипция.

5. Накратко за италианския език и причините за некоректното му произношение – сравнение между различните езици

Италианският език е народният, вулгарен еквивалент на латинския език, който приблизително през 900 г. сл. Хр. се възприема като официален в Католическия свят. От това време е и първият достигнал до нас нотариален акт, написан изцяло на италиански език. В италианския език почти не се среща дума, завършваща на съгласна. Това е предизвикано от отпадането на падежите в латинския език и въвеждането на предлози на тяхно място. В латинския език съгласната в края на думата изразява падежа, докато в италианския тази функция се поема предлога. Италианският притежава доста повече гласни и това подпомага звукоизвличането, макар че съгласната сама по себе си е звукова бариера, която може да възпрепятства легатото и плавното преминаване от дума в дума. По голямата концентрация на гласни в италианските думи подпомагат правилното звукоизвличане и артикулация (*recitar cantando*). Както вече споменахме, това е и една от основните причини белкантото да се зароди именно в Италия, където думите даже и в говорната реч се сливат, преливайки се една в друга и от вокал във вокал. Сякаш изреченията са изградени от една единствена дума. В немския и българския език се образува естествена звукова бариера, която пречи на певците от тези

националности да почувстват италианското легато. Немският и руският език са запазили падежната си структура, но проблематиките, произтичащи от това при двата езика и за певците от тези националности са различни. Немският сам по себе си е твърд и с насечена звучност, също както и българският. Руският е по-мек като звучност, но там проблемна е редуцията на гласните. Един певец от немски или български произход трябва да търси легато и умекотяване на фразировката, докато певците от руски произход – дозиране на мекотата, легато и елиминиране на редуцията. Малко по-добре е положението с френския, тъй като там имаме т.нар. лиезон, който сам по себе си е легато, свързващо две отделни думи. Проблемът във френския език са носовките, които не насочват звука към правилните резонатори за неговото озвучаване, а носът и носните кухини не способстват за акустично правилния звук.

От друга страна, трябва да споменем и факта, че италианското произношение на латинския език се използва само в Италия. В англоезичните страни има английско произношение на латинския, а във Франция – френско произношение. В България се използва нещо като средновековно произношение, взето от Германия и Русия. Напоследък в Западна Европа има тенденция да се отхвърлят традиционните за различните държави начини на четене и се чете така, както се предполага, че е било класическото римско произношение, например: Caesar вместо "Цезар" да се чете "Кайсар"; patio да се чете "натю", а не "нацио"; Cicero да се чете "Кикеро", а не "Цицеро"; "Чичеро" или "Сисеро". Предимствата от възстановяването на класическото произношение са свързани с доближаването до автентичното звучене и с постигането на уеднаквяване в различните латински произношения. Недостатъкът е този, че в съответните езици въпросните произношения са вече утвърдени и именно чрез тях латинските думи и имена са прониквали в езика: ние казваме Цезар, Цицерон, нация, а не Кайсар, Кикерон или натия. Друг проблем е, че латинският се е променял и се е четял по един начин през II в. пр. Хр. и по съвсем друг – през V в. сл.Хр. Очевидно е, че не можем да си сменяме произношението според историческото време на текста. От тук произлизат и множеството различни проблеми при произнасяне на италианския, който, както вече споменахме, е наследил латинския език. Гласните в края на думите в италианския език подпомагат дългите фрази и пълноценното звучене, докато в българския и немския език това е невъзможно, предвид на това, че финалните съгласни на думите са причина за загубата на въздух. За да се преодолее този проблем при вокализирането, педагозите често повтарят, че "трябва да се пее на вокали". Това означава, че съгласните на първата дума трябва да се прозвонят непосредствено преди произнасянето на началните съгласни от следващата дума. По този начин се избягва накъсване във фразата и се постига легато. При произнасянето на отделните думи в италианския език трябва особено да се внимава. Съгласната или групата от съгласни, следващи сричката, върху която пада ударението трябва да бъдат произнесени без да се прекалява с артикулацията (както биха се произнесли на български или немски език). Върху тях трябва да се премине плавно и

неусетно, също както движението на люлка (R в думата amore, TT – petto, ZZ – stanchezza, LL – bella, GN – sostegno, P – opera, NT – belcanto и пр.). Така ние подхождаме, наблягайки на самата ударена гласна без да “сядаме“ на нея и излизаме от нея без да прекъсваме въздушната струя дори и за миг. Следвайки интонационната кулминация, ние отпусваме и влизаме плавно в следващата съгласна или група от съгласни без да ги преекспонираме.

Графично това можем да си го представим по следния начин:

b e --			– o	
	e --		e (ll) --	bello
		e --		
amo --			– e	
	o --		o(r) --	amore
		o --		

Това е едно от основните правила, които трябва да следват певците-чужденци, които често в старанието си да бъдат точни при произношението на италиански, прекаляват или обратно, не му обръщат достатъчно внимание. За да бъдем коректни, трябва да споменем, че често се срещат и италиански изпълнители с неточно произношение. Често това е продиктувано от недобре усвоена техника. Певците често следят повече за красотата на звука на тона или не са преодолели страха от височините, което пречи на добрата им дикция и произношение. От друга страна могат да се срещнат и доста чужденци, които в старанието си да не бъдат смешни или да бъдат свръхкоректни, предвид че пеят на чужд спрямо родния си език, демонстрират доста по-добра дикция в сравнение с италианските си колеги. Това се обяснява и с факта, че доста италиански изпълнители не се стараят особено в произношението по време на пеене, смятайки че като пеят на родния си език, автоматично имат предимство.

Доколко произношението е коректно, най-добре проличава в речитативите поради това, че там текстът е водещия елемент.

Важно за отбелязване е и твърдението, че италианското белканто се усеща по вибрациите в горната част на главата или както някои италиански педагози казват: “високоговорителят на певца се намира нагоре и напред от горната челюст или в така наречената „маска“. „Там гласът се озвучава, придобивайки звънност на метал и перфектна интонация.“

За народите от зоната на балканите е характерно гърленото звучене, което предизвиква проблеми в интонацията. За постигане на добро, качествено белканто, това трябва да се избягва. Балканските гласове като цяло са доста първични, натурални, мощни и наситени в окраската си. За обработката им често е нужно повече време, отколкото за певци от друга национална група. При обучението на такива певци педагозите систематично трябва да ги насочват към разграничаване на тенденцията на традиционното балканско звучене от тази на белкантото; да се стремят да ги накарат да възприемат белкантото и неговата техника, променяйки основно вкусовете и наклонностите си и пр.

Държавите със славянска култура и писменност залагат в учебната

програма на училищата и университетите задължително изучаване на западен език. Той е предмет на свободен избор, но най-често това е английският език. След дългогодишно обучение той често се превръща в еталон за всичко чуждестранно и образец за сравнение с всеки друг нов език за учениците и студентите. Това, разбира се, има своите негативни страни и основно това, че допринася за усложняване на процеса на възприемане на новия език. В конкретния случай проблемът е предизвикан от самите тях.

Първата грешка, която учениците извършват, изучавайки италиански, френски или друг романски език след английския е съпоставката на английската граматика с тази на романския език. В процеса на запознаване с новия език е по-добре да се съпоставя граматиката с тази на майчиния език. Например за руснаците граматиката на италианския, френския или испанския език е по-сходна поради спрежението на глаголите с руската граматика. Разбира се “окончанията“ на руски няма да ви помогнат да запомните тези на италианските глаголи, но в крайна сметка ще ви дадат схема на спрежението.

Ако вземем например фонетиката на италианския език, тя е много подобна на тази на българския и руския език, но не толкова на английския.

От друга страна италианският и английският са съвършено различни езици. Те се различават не само в граматиката и лексиката, но и във фонетиката си. Това за нас е очевиден факт, но учениците години наред поправят грешно наученото "английско т" в италианския си. Разбира, се те години наред се стремят да подобрят английското си произношение, но това не е причина да се прехвърли този “скъпоценен опит върху невинния италиански“ (или върху които и да е друг език). Английският акцент заедно с този на родния език на студента, бил той българин, руснак или сърбин, окончателно ще погуби красивата мелодичност на италианския език.

Очакванията, че новият език към който посягаме ще бъде със сходни елементи на граматиката, е просто абсурдно. В английския има два члена и липсва разделение на речта по род. В италианския, подобно на други романски езици, съществуват множество определителни и неопределителни членове, които се променят спрямо рода, количеството и началната буква, пред която седят. В цялата си сложност той има единадесет форми. Когато учениците, изучавали преди това английски, видят тази таблица на членовете, те се ужасяват от голямото изобилие на правила в езика, който им се е струвал толкова прост и лесен, докато са слушали италиански песни.

Италианският език е изключително богат на правила и сложен в своята структура, която по нищо не наподобява тази на по-елементарния спрямо него английски. Независимо от това разнообразие от правила, италианската граматика е лесна за възприемане. Мелодиката на италианския е безспорна и доброто му познаване от всеки певец, който иска да вникне в същността на белкантото, е задължително.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Белкантото и операта имат за своя родина Италия, което прави напълно разбираем факта, че именно наследниците на оперната традиция защитават своето културно наследство.

В дисертационния труд са разгледани и формулирани някои нови идеи и подходи, които дават възможност за по-нататъшно изследване на проблемите на взаимодействията между музикалните произведения и изпълнителите, разгледани в аспекта на засилен миграционен процес, който се наблюдава в наши дни. Проблематиката е ориентирана към подобряване качествата на изпълнителския процес в музикалната практика, което е от съществено значение за развитието на музикалната култура и адекватното възприемане на авторската идея от даден композитор. Съвременната културна ситуация предполага добро познаване на миналия опит и същевременно с това въвеждането на нови идеи, имайки предвид глобалното културно развитие на социума. Музикалната култура е в непрекъснат процес на обновяване и обогатяване поради интензивния културен обмен, повлиян от миграционните процеси в Европа. Появата на чуждестранни изпълнители певци на световните сцени също допринася за културния обмен, за обогатяването на културата и традициите на всяка една страна. Може да се каже, че чуждестранният изпълнител е иновация, елемент, който пречупва през своята културална призма интерпретацията на дадено произведение, а това допринася за обогатяването на творческите идеи и интерпретационните подходи. Певците-чужденци за италианската опера са глътка свеж въздух, вливаща се във вените на едно изкуство, което за да оцелее има нужда от промени и новости. Освен на “грешки и лошо произношение“, всеки един от певците е носител и на нови социални тенденции, различни традиции и характерен за националността си темперамент. Именно това ме подтикна избира точно тази тема за своето изследване. Новата ситуация, в която се намира обединена Европа разширява възможностите за проучване и развитие на тематиката. Всеки един чуждестранен изпълнител е потенциален носител на дефекти в произношението, поради особеностите на своята национална принадлежност. Затова се изисква конкретен подход при работата с него и другите изпълнители от съответната езикова група.

Италианците като цяло са традиционалисти и като такива трудно свикват с промените. Новото за тях е носител на неизвестното. То е страшно, неточно и неотговарящо на изискванията на стила. Независимо от това, не бива да забравяме, че български изпълнители отдавна са завладели всички важни италиански и световни оперни сцени. За пример мога да посоча посоча проф. Райна Кабаиванска, поканена в Италия от самата Мария Калас и с която е изработила образа на своята Флория Тоска); Гена Димитрова, наречена от италианците “гласа на Арена ди Верона“; Борис Христов и Николай Гяуров,

признати за едни от най-великите изпълнители на италианския и руския оперен репертоар; проф. Благовеста Карнобатлова-Добрева, Дарина Такова, Александрина Пендачанска, Орлин Анастасов и др.

С увеличаването на количеството и качеството на певците на пазара, се повишават и критериите за техния избор. В момента те са много повече от реално необходимите за задоволяване на търсенето, а при това квалификацията и качеството на звукоизвличането и тембровите характеристики са завишени. Именно тук се появяват изискванията за стил, произношение, смислово разбиране на текста, вникване в персонажа и пластичност на изпълнителя и по този начин кръгът на избор се стеснява. В сравнение с ситуацията отпреди 10-15 години, днес разликата в предлагането е огромна. Една от причините е заличаването на границите в Европа, довело до широк и свободен културен обмен между страните на Европейския съюз и тези, които в момента не са включени в него.

До средата на XX век певец с наднормено тегло или статичен в изпълнението и интерпретацията си, се е възприемал като нормално явление. Статиката намира своите корени в теорията за по-доброто (качествено) звукоизвличане. В наши дни певецът по неписан закон трябва да е в добро физическо състояние (добра фигура и подвижност), да умее да пее даже в екстремни условия (легнал, свит, на колене, висящ във въздуха или в постоянно движение – скачащ или тичащ). Тези изисквания усложняват положението на певеца, което обременяват звукоизвличането, Защото според старите певчески школи той е пеел без движения. Ако преди певецът е бил възприеман като звук, то сега той се явява като цялостен персонаж. За това спокойно бихме могли да му простим известна неточност.

В миналото изпълнителят е бил обучаван въз основа на слуховото-сетивното възприятие и в много редки случаи – на база на теоретични обяснения. Трактатите върху пеенето изобилстват, но певците, както добре знаем, не се интересуват от написаното, а разчитат само на индивидуалния опит. За ред и организация, както и за изисквания спрямо придържането към авторския текст и препоръки, можем да говорим едва след реформите на Росини. Той първи е настоявал да се изпълнява само това, което е написал. Росини премахва наставените арии, добавяни от солистите в спектакъла; балансира ансамблите, динамиките, темпата и всичко останало, към което до момента са се отнасяли фриволно; налага спазването на препоръките и изискванията на автора към спектакъла.

Промени се случват и те постепенно навлизат в изкуството на всяко едно равнище. Но под промяна не бива да се разбира влошаване на качеството или коренно изменение на традициите. Изкуството „опера“ има нужда от креативно развитие, а не от унищожаване на същността му. По своята същност то се явява една от най-трудните и комплексни форми на израз. То обединява в себе си множество други изкуства и позволява на изпълнителя да бъде в симбиоза с тях. Не бихме могли да си представим операта без декорите, костюмите, балета, соловите номера, поетичните текстове и пр. Това не би

имало нищо общо с операта във вида, в който тя се е зародила. Изразявайки текста и произнасяйки думите отчетливо, ние правим операта по-достъпна и я доближаваме до авторския замисъл.

Поради спецификата и основополагащия характер на проблематиката, както и поради огромният обем на събрания материал, текстът на дисертацията оставя възможност за по-нататъшна разработка. Всяка една от главите засяга паралелни теми, които са част от цялото, но биха могли да бъдат разгледани и поотделно в самостоятелни проучвания. В дисертацията е поставено началото на различни линии на изследване на проблематиката, които по-детайлно ще бъдат разгледани в бъдеще.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Основният принос на дисертационния труд се състои в обобщаване на най-често срещаните грешки при неправилното произношение от певци с неиталиански произход и конкретното влияние на тези грешки върху некачественото звукоизвличане и произтичащото от това неправилно пеене на белканто. Индивидуализирани са причините за тяхното възникване и са набелязани ефикасни подходи за корекция на същите.

2. За първи път в българското музикознание са преведени, събрани и съпоставени голяма част от публикациите на чуждестранни автори до момента, разглеждащи области от фонетиката, артикулацията и произношението и тяхното влияние върху белкантото. За първи път са цитирани последните открития и тенденции, непубликувани досега на български език, което улеснява достъпа до идеи и информация за начинаещите певци и техните педагози при подготовката на изпълнителите като конкурентни кадри за световния музикален пазар. През призмата на историческата им поява и развитие са обособени приликите и разликите при отделните национални певчески школи и в частност техните педагогически линии, използвани в практиката.

3. Направено е подробно изложение на част от личния многогодишен опит на авторката като преподавател (индивидуално и в екип) в повече от 23 майсторски класа с певци от различни националности. Идентифицирани са причините, които възпрепятстват младите оперни певци при възпроизвеждането на легато и получаването на свободна емисия на тона. Описани са подробно грешките, допускани от български, френски, испански, английски, руски, немски и сръбски изпълнители при интерпретация на произведенията от италианското белканто. В най-общ план те се отнасят до: некоригирани дефекти в звукоизвличането като цяло; неточно заучаване на текста на произведението; некоректно спазване на правилата за произношение на езика; неправилно търсене на характерно звучене при интерпретацията на образа и др. Примерите са дадени в синтезиран вид, разделени на групи съгласно конкретни критерии: национална принадлежност, културални особености и др. Главно въз основа на професионалния опит на авторката са конкретизирани последствията от некоректното произнасяне на авторския текст и възможните щети върху музикалното произведение в резултат на това. Подготвени са аудио приложения, онагледяващи написаното.

4. Направено е сравнение на фонетиката на 4 основни общоприети европейски езици със спецификата на италианския език. Изведен е извода, че разликите между италианския и майчиния език на певца определят количеството и характера на грешките, които той прави при изпълнение на определено произведение от италианското белканто. Изтъкната е съществената роля на правилното произношение на италианския език за точното звукоизвличане и експресивното и фразировано изпълнение. Изследвани

са различни национални групи, както и техните културни и езикови особености, предизвикващи проблеми в комуникацията изпълнител-публика.

5. На основата на подробно анатомично описание на физиологията на органите и системите, участващи в процеса на гласово възпроизвеждане и в процеса на звукоизвличане и правилната артикулация, са направени препоръки за правилно дишане и позиция на тялото с цел предпазване и недопускане на гласови и други физиологични увреждания. Разгледани се факторите, влияещи негативно за едно качествено звукоизвличане.

6. Направени са нови методически предложения и формулировки за подобряване процеса на обучение, като е акцентирано е върху препоръки към преподавателите, най-вече свързани с обяснения за провеждането на практически упражнения по италианска фонетика в обучението на един млад чуждестранен оперен певец, а именно: коригиране на проблеми от звуково естество (височинно некоректни тонове в музикалната линия); проблеми на дикцията (некоректно произнасяне на художествения текст); проблеми от интерпретационен характер (експресивност, неотговаряща на авторските изисквания) и др. Акцентирано е върху приложението на индивидуалния подход при всеки един ученик в съчетание на различни методи за коригиране на интонационните и други технически проблеми с решаването на не по-малко важните психологически препятствия, като целта е учителят във всяка област да бъде опора на младия изпълнител.

7. Извлечени са препоръки към младите изпълнители, свързани с корекции на тяхното произношение и подкрепени от напътствията на тримата интервюирани оперни певци и вокални педагози от световна величина. Интензивните миграционни процеси на територията на Европа и интернационализирането на съвременния свят увеличават значението на настоящото изследване за изграждането на професионални умения у младите оперни изпълнители и утвърждаването им като високостойности конкурентни кадри на музикалния пазар и световните оперни сцени.

ПУБЛИКАЦИИ ВЪВ ВРЪЗКА С НАУЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

1. „Правилното произношение на италианския език и неговото влияние върху доброто звукоизвличане при оперните певци”. – В: *Шеста научна конференция за докторанти с международно участие "Млад научен форум за музика и танц 2-11"*. Печатно издание на резюметата и CD с докладите. Ред. проф. Я. Конов, д.н. София, НБУ, департамент „Музика”, с. 66 – 67, pdf 44_Doklad_Moless_2012.

2. „Белканто – музика у језику и језик у музици“. – В: *Одговор* (годишно списание за култура и духовност), Ниш, Сърбия, 2012, № 5.

3. „Белканто – музика у језику и језик у музици“. – В: *Свеске* (списание за литература и изкуство), Панчево, Сърбия, март 2012, № 103.

РЕАЛИЗИРАНИ ПРОЕКТИ ПО ВРЕМЕ НА ДОКТОРАНТУРАТА

Преподавателска дейност

1. Преподавател в частната Академия “Естро Армонико“ в Рим от 2008.
2. От 2004 вокален педагог на хора “Бранко“ от Ниш, а работи от време на време с още 4 хора в Италия. Преподава на студенти по пеене от различни националности от 2007, в Рим, в Неапол, в Сърбия, България, итн.
3. В рамките на проекта “Опера не е баба Яга“ от 2009. периодично ходи в различни основни и средни училища в Сърбия и работи с деца от 7 до 13 годишна възраст

Експертна дейност

Участия като експерт по италианско произношение в следните майсторски класове.

1. Подготовка на солистите от Opera Comique в Париж за операта “Севилският бръснар“, април-май 2006 г.
2. Майсторски клас по правилно произношение на неаполитански диалект съвместно с Антонио Арманио, пианист и композитор, Италия, проведен в музикалното училище “Л. Пипков“, София, януари 2008 г.
3. Майсторски клас съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия, за Музикалната Академия на Севиля, март 2008 г.
4. Майсторски клас съвместно с Лела Куберли, сопран и вокален педагог, Америка и Теа Каркавало, сопран и вокален педагог, Италия в гр. Контурси, Италия, 3-8 октомври 2008 г.
5. Майсторски клас съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия и Мария Контигаленти, пианист, Италия в НБУ, София, 15-22 декември 2008 г.
6. Майсторски клас съвместно с Лела Куберли, сопран и вокален педагог, Америка и Теа Каркавало, сопран и вокален педагог, Италия в гр. Контурси, Италия, 8-18 октомври 2009 г.
7. Майсторски клас съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия в Рим, Италия, 20-24 февруари 2010 г.
8. Майсторски клас съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия, организиран от НБУ в София, 26 април – 2 май 2010 г.
9. Майсторски клас съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия във Франкфурт, Германия, 9-16 май 2010 г.
10. Самостоятелен майсторски клас в НБУ, София, 15-17 май 2010 г.
11. Подготовка на солисти и хор на операта в Стара Загора за операта “Кармен“, септември-октомври 2010 г. я
12. Майсторски клас съвместно с Лела Куберли, сопран и вокален педагог, Америка и Теа Каркавало, сопран и вокален педагог, Италия в гр. Контурси, Италия, 1-7 ноември 2010г.
13. Майсторски класове съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия в Рим, 15-20 януари 2011 г. и 19-23 февруари 2011 г.
14. Майсторски клас съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия в НБУ, София, 31 март – 6 април 2011 г.
15. Подготовка на Чила Борос (Csilla Boross), сопран, солистка в римската опера, Унгария, Рим, 15-20 юли 2011 г.
16. Майсторски клас съвместно с Даниеле Джулио Молес, диригент, Италия, НБУ, София, 30 май - 6 юни 2012 г.