

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ

„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

ВОКАЛЕН ФАКУЛТЕТ

КАТЕДРА „КЛАСИЧЕСКО ПЕЕНЕ“

АС. МАРИАНА СТАНЧЕВА ПЕНЧЕВА

ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ЗАДАЧИ И ТРУДНОСТИ ПРИ ПРЕТВОРЯВАНЕ
НА ЦЕНТРАЛНИТЕ МЕЦОСОПРАНОВИ ОБРАЗИ В ОПЕРИТЕ
„КАСАНДРА“ НА ВИТОРИО НЕКИ, „КАВАЛЕРИТЕ НА ЕКЕБУ“ НА
РИКАРДО ДЗАНДОНАЙ И „ПЛАМЪКЪТ“ НА ОТОРИНО РЕСПИГИ

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

София, 2022 г.

Дисертационният труд е обсъждан и предложен за защита на заседание на катедра „Класическо пеене“ – ВФ, състояло се на 17 .05. 2022 г.

Разработката се състои от 114 страници. Съдържа увод, три основни глави за оперите „Касандра“ на Виторио Неки, „Кавалерите на Екебу“ на Рикардо Дзандонай и „Пламъкът“ на Оторино Респиги, с подраздели , заключение с приноси на дисертационния труд, библиография и приложения.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на2022 г. отч. в зала 48 на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ , бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ 94, на открито заседание на Научно Жури в състав рецензенти – проф. д-р Ивайло Кринчев и доц. д-р Зорница Петрова; становища проф. д-р Деян Павлов, проф. д-р Тони Шекерджиева, проф. д-р Полина Куюмджиева.

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

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД.....	5
 ПЪРВА ГЛАВА	
Операта „Касандра“ от Виторио Неки, либрето Луиджи Илика (първо представление през 1905 г).....	9
1.1. Кратки биографични данни за композитора Виторио Неки.....	9
1.2 Случаят „Щраус“.....	10
1.3 Либрето на операта „Касандра“ (преводът от италиански е на Мариана Пенчева).....	11
1.4 Вокално-интерпретационни , музикални и драматургични особености в ролята на Касандра.....	13
 ВТОРА ГЛАВА	
Операта „Кавалерите на Екебу“ на Рикардо Дзандонай , либрето Артуро Росато (първо представление през 1925 г.).....	16
2.1 Кратки биографични данни за композитора Рикардо Дзандонай.....	16
2.2 Либрето на операта „Кавалерите на Екебу“ (преводът от италиански е на Мариана Пенчева)	17
2.3 Вокално – интерпретационни, музикални и драматургични особености в ролята на Командантката	22

ТРЕТА ГЛАВА

**Операта „Пламъкът“ на Оторино Респиги, либрето Клаудио Гуастала
(първо представление през 1934 г.)**

.....27

3.1 Кратки биографични данни за композитора Оторино

Респиги.....27

**3.2 Либрето на операта „Пламъкът“ (преводът от италиански е на
Мариана**

Пенчева).....32

3.3 La fiamma (Пламъкът).....36

**3.4 Вокално-интерпретационни, музикални и драматургични особености
в ролята на Еудосия.....39**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ45

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....45

БИБЛИОГРАФИЯ.....47

ТВОРЧЕСКА СПРАВКА.....49

ПУБЛИКАЦИИ (публикациите са налични и под печат)

УВОД

Съществуват оперни заглавия, които през годините успяват да се задържат на сцената и се играят непрекъснато, с многобройни постановки в целия свят.

Има и други, които са не толкова популярни, но все пак са изпълнявани сравнително често, макар и без да получат славата и известността на първите.

Обект на настоящата дисертационна тема са три оперни заглавия, които принадлежат към една трета категория, в която намират място изключително рядко изпълнявани опери.

Техните постановки могат да се преброят на пръстите на двете ни ръце, в световен мащаб и широката публика никога не се запознава с тях, защото тяхната съдба по различни стечения на обстоятелствата е била съвсем друга.

Нито едно от тези три заглавия не е било поставяно в България до момента, така че българската публика не е запозната с тях и техните обективни качества.

Основна цел на труда е да представя, опиша и споделя моят личен опит. Това са опери, за които определено бих могла да кажа, че заслужават много почетен досег с публиката, защото тяхното въздействие върху нея е силно и се помнят за дълго, като не оставят никого равнодушен.

В хода на настоящото художествено-творческо изследване реализирам следните задачи и тези:

- Историческо представяне на посочените три опери.
- Моят личен опит в главните мецосопранови персонажи в гореизброените заглавия.
- Личен превод на либретата на трите опери от италиански на български език.

- Работа върху моите персонални клавири на тези оперни заглавия.
- Представяне на моите вокално-методически и интерпретационни възгледи при изграждане на гореизброените мецосопранови партии.

Става въпрос, за три оперни произведения, създадени между началото на миналия век и началото на втората световна война, в период на бурни световни конфликти, което е оставило своя отпечатък в тях самите и тяхната музика.

Намирам изключително много общи неща, които ги свързват и по тази причина се захванах с това, да напиша този труд именно за тях.

Тъй като е важно да предам цялостното им послание, за да се види и разбере и мястото на централните мецосопранови образи в тях, направих и включих превода на съдържанието им, като отправна точка за всяка една опера и моите разсъждения по темата.

Признавам, че ако тези три опери не бяха оставили изключително дълбок отпечатък в моето съзнание, нямаше да се заема с това да пиша именно за тях. В моята вече 32 годишна и все още действаща кариера на оперна певица съм натрупала огромен опит и то по сцените на голяма част на световните оперни театри.

Съдбата ми отреди възможността да обиколя пеейки цели шест континента, като единствено не съм пяла на Антарктида. Пяла съм с някои от най-големите диригенти, режисьори и певци в изключителни постановки, което е било винаги огромна чест и отговорност за мен. Целият опит, който натрупах през годините ми дава увереността да твърдя, че оперите за които пиша в момента като вокална и актьорска задача по нищо не отстъпват, а даже в

много отношения дори надминават като качества и въздействие някои далеч по-широко известните заглавия.

С моя труд по някакъв макар и изключително минимален начин бих искала да се опитам да реабилитирам поне малко тези три заглавия, с увереността, че ако се създадат условия за тяхната реализация, те биха могли да подарят на публиката много силни и дълбоки преживявания.

Оперното изкуство определено има нужда от това, да даде повторен шанс на такъв род заглавия, по своеобразен начин реабилитирайки ги и компенсирайки тяхната трудна първоначална съдба.

В първата глава разглеждам операта „Касандра“ от Виторио Неки, чието първо представление е било през 1905 година. В тази опера моята изява беше в главния персонаж на операта- Касандра. Постановката, в която имах привилегията да участвам се осъществи на сцената на Театър Масимо Белини в Катания, на остров Сицилия,(Италия) откривайки сезона на театъра за 2011 година.

Състав: Донато Ренцети (диригент), Габриеле Рех (режисьор), Мариана Пенчева (Касандра), Джон Треливън (Агамемнон), Джована Казола (Клитемнестра), Никола Де Микеле (Прологът) и др.

Втора глава включва операта „Кавалерите на Екебу“ от Рикардо Дзандонай, представена за първи път през 1925 година. В тази опера персонажът в който аз се превъплътих е силният и властен образ на Командантката, на сцената на Театър Джузепе Верди в Триест, за откриване на сезон 2004-2005 година.

Състав: Стивън Меркурио (Диригент), Федерико Тиеси (Режисьор), Мариана Пенчева (Командантката), Виктор Афанасенко (Йоста Берлинг), Амарили

Ница (Анна), Лука Граси (Кристиано), Карло Стриули (Синтрам), Елдар Алиев (Самзелиус) и др.

В трета глава разглеждам операта „Пламякът“ от Оторино Респиги. Изпълнена за първи път през 1934 година. Моята роля в нея беше на авторитарната и фанатизирана Еудосия. Постановката на Пламякът се осъществи за откриване на оперния сезон на Театърът на Операта в Рим през месеците декември 1997- януари 1998 година.

Състав: Джанлуиджи Джелмети (Диригент), Хуго Де Ана (Режисьор), Нели Миричою (Силвана), Габриел Саде (Донело), Мариана Пенчева (Еудосия), Дейвид Питман Дженингс (Екзархът Базилио), Паата Бурчуладзе (Архиепископът), Чинция Де Мола (Агнес), Олга Романко (Моника) и др.

И трите опери са дело на италиански композитори и са поставени за първи път в Италия.

Като заключение , представям моят личен вокално-интерпретативен и естетически опит и възгледи, при осъществяването на горепосочените три оперни заглавия.

Всеизвестен факт е, че откакто операта се е зародила в Италия,(първата опера представена във Флоренция през 1600 година е операта „Евридика“ на Якопо Пери.) От този момент нататък италианските композитори винаги са били водещи в световен мащаб, оставяйки на поколенията едни от най-големите шедьоври в този музикален жанр.

ПЪРВА ГЛАВА

Операта „Касандра“ от Виторио Неки, либрето Луиджи Илика (първо представление през 1905 г.)

1.1 Кратки биографични данни за композитора Виторио Неки

Виторио Неки (17 юни 1876 – 5 февруари 1954), се ражда в Милано в богато и заможно семейство. . Още от най-ранна детска възраст получава изключително добро музикално образование, като частен ученик на най-добрите учители на времето си: Микеле Саладино (маестрото на Пиетро Маскани и Виктор Де Сабата), Тулио Серафин и Гаetano Коронаро.

Може би силното въздействие, което е оказал върху него Тулио Серафин, известен с любовта си към музиката на Вагнер и последователите му, е повлияло върху младия Виторио и неговите търсения в същия стил на немската музика.

На 19 годишна възраст Виторио Неки написва музиката на една кратка пасторална опера „Любовна добродетел“. Операта е представена на следващата година в частното имение на фамилията Неки.

Представлението получава много положителни отзиви, разкривайки силната музикалност и креативност на двадесетгодишния автор, както и много добрата му музикална подготовка.

Вдъхновен от този успех, Неки се захваща с втората си оперна творба, Касандра, която този път е много по-мощна като замисъл и определено може да се нарече музикална трагедия. Сюжетът е извлечен от „Орестия“ на Есхил от самия композитор и изготвен като либрето от Луиджи Илика. Операта е завършена между 1903 и 1904 година.

На 5 декември 1905 година Артуро Тосканини дирижира първото представление на Касандра в Болоня и въпреки заплахите за пълен неуспех, то преминава при много добра реакция и одобрение от взискателната болонска публика. Състава е от най-добрите и търсени за времето си певци, като Елиза Бруно в ролята на Касандра, Саломеа Крушелницка, в тази на Клитемнестра и Джузепе Боргати в ролята на Агамемнон.

1.2 Случаят „Щраус“

На 22 декември 1906 година в Театро Реджо в Торино се изпълнява за първи път в Италия „Саломе“ под диригентството на нейния автор. Виторио Неки, който е присъствал на представлението е успял да разговаря със своя кумир Рихард Щраус и да му подари клавира на Касандра, а той го е приел с удоволствие, с обещание да се запознае с операта.

Когато на 25 януари 1909 година се изпълнява за първи път Електра на Рихард Щраус, всички, които вече са чували Касандра незабавно забелязват изненадващи аналогии, които свързват двете опери, не само в музиката, но и в либретото. Всъщност, сюжетът на Електра е продължение на този на Касандра. Няколко месеца по-късно, музикологът Джовани Тебалдини публикува на страниците на „Rivista Musicale Italiana“ есе със заглавието „Музикална телепатия“, където представя десет таблици, съдържащи около петдесет теми от Касандра и още толкова от Електра. В есето се говори за странната музикална телепатия между двете опери.

Тези полемики за съжаление не донасят нищо хубаво на много по-малко известния Виторио Неки, защото всички в музикалните среди

предпочитат да дадат право и предимство на гениалния Рихард Щраус, най-големия немски композитор по това време.

В наше време Касандра се поставя само няколко пъти, и то не в пълния вариант. Концертно изпълнение на 13 юли 2000 година на Фестивала на Френското Радио в Монпелие, последвано от изпълнение, този път на сцена, в Дойче Опер Берлин през 2007 година, заедно с Електра и с много купюри.

За първи път интегрално се поставя на сцената на Театро Масимо Белини в Катания, през януари 2011 година, където имах възможността да се превъплътя в ролята на Касандра.

1.2. Либрето на операта „Касандра“ (преводът от италиански е направен от Мариана Пенчева)

Пролог

Оркестровата прелюдия известява хора на Ериниите. Влиза Прологът, който предизвестява бъдещата трагедия, засягаща Агамемнон.

Ериниите разкриват, че царят се завръща от Троянската война.

Ериниите изкрещават, че вече е предначертано бъдещото отмъщение на Орест, докато Прологът предупреждава, че ръката на съдбата е готова да нанесе удар.

Първа част

Царството на Микена. Всичко изглежда спокойно, в очакване на завръщането на царя Агамемнон. Народът се събира ликувайки на брега, където се появява и царицата Клитемнестра. Тя разкрива омразата към мъжа си Агамемнон, който е пожертвал дъщеря им Ифигения, за да омилостиви боговете, които пречат с буря на заминаването на флотата за Троя. В същото време, Клитемнестра

изпитва безмерна любов към Егист, братовчед на царя и негов смъртен враг.

Корабът се задава, а Клитемнестра таи надежда той да се разбие и да потъне в дълбините. Появява се Егист, който я моли да се успокои, а той самият трябва да се скрие при пристигането на победителя, макар, че Клитемнестра го моли да не я изоставя.

Появява се Агамемнон, щастлив да се завърне триумфално в родината си, докато Егист е изпълнен със завист и омраза към него.

Втора част

Пристига Клитемнестра, на която Агамемнон отново обявява любовта си, а тя преструвайки се на щастлива от завръщането му, кара народа да пее хвалебствени химни. От кораба се чува гласът на мистериозна жена, която извиква: „Кръв!“

Това е Касандра, дъщеря на Приам, победения цар на Троя. Тя е пророчица, която е осъдена на това никога да не вярва на думите ѝ, пленница на Агамемнон. Клитемнестра е ужасена, но царя се опитва да я успокои и нарежда да бъде разтоварена богатата плячка от войната, окованите роби и златната статуя на Минерва. Касандра, встрани от всички си спомня за изгубената си и съсипана родина.

Внезапно, Агамемнон съзира Егист и му заповядва да се махне завинаги. Касандра има внезапно трагично видение, докато от двореца изтичват две деца. Това са Електра и Орест, децата на Агамемнон. Той поверява мечата си на Орест и този жест предизвестява бъдещето, когато синът ще отмъсти за баща си.

Царят се отправя към двореца и кани Касандра да го последва, но тя е смутена, предчувствайки приближаващата трагедия. Агамемнон не

обръща внимание на нейните думи и се оттегля заедно с царицата. Сега вече Касандра вижда ясно смъртта: очите на статуята на Минерва се възпламеняват, а това означава смърт.

Троянската принцеса изпитва дива радост, когато усеща, че предначертаната жертва е именно Агамемнон: това е справедливото отмъщение за този, който е унищожил народа ѝ. Но тя също така изпитва и жал към него, би искала да го спаси и започва да крещи ужасена за своето видение на все още ликуващата тълпа, която не ѝ обръща внимание, считайки я за луда. Народът е замаян от виното и думите на Касандра, която вижда случващото се в този момент убийство са безполезни.

Чува се ужасяващ вик; бавно хората разбират какво се е случило, когато пред тълпата се появява Клитемнестра все още държейки кървавата брадва. Ифигения е отмъстена! Обявява царицата, чиято омраза към съпруга ѝ никога не е угасвала. „Прелюбодейка, ти лъжеш!“, Отговаря ѝ Касандра, която обаче бива посечена на свой ред. Агонизирайки, извиква последното си пророчество, предсказвайки бъдещото отмъщение на Орест. Над онемялата от ужас тълпа се понасят за последен път гласовете на Ериниите.

1.2 Вокално-интерпретационни, музикални и драматургични особености в ролята на Касандра.

Музикалната партитура е изключително сложна и напредничава за времето си, много по-близка до немския стил на композиране за епохата. Виторио Неки е бил запленил от оперите на Рихард Вагнер и Рихард Щраус, за която любов е допринесъл със сигурност и един от неговите ментори - Тулио Серафин. Дотолкова, че дори Артуро

Тосканини е изразил съмнение, че части от Касандра са написани именно от него, а не от Неки.

Оркестрацията на Виторио Неки е плътна и масивна, така че ако певците не успеят да „пробият“ тази звукова маса, просто са обречени да не могат да бъдат чути и да не се получи очакваното въздействие върху публиката.

Самата опера е съставена от Пролог и две части.

Касандра се появява на сцената едва през втората част, когато Агамемнон се завръща от Троя и я води като своя пленница.

Освен изброените досега проблематики, партията на Касандра е написана като непрекъснат контрапункт на хоровата партия, която представлява народа като в истинска древногръцка трагедия. Звукът на хора, в съчетание със звука на плътния и масивен оркестър не оставят място за съмнение, че за да може певецът да бъде чул едновременно с тези две маси от звук, то той трябва да притежава голяма сила и пробивност, както и много добра техническа подготовка, за да се справи с проблематиките, които партитурата налага.

Една от основните трудности е изискването за стабилен и дълъг дъх, за да се предаде цялата гама на музикалната линия без да се накъсва.

Друго предизвикателство пред изпълнителката на ролята на Касандра е това, че в много моменти трябва да прибегва до *santo declamato*, с което да предаде силните емоции, които тя изпитва по време на своите видения, предричайки бъдещите пагубни събития.

Фразите на Касандра са дълги, изискващи голямо и непрекъснато физическо усилие за да бъдат издържани, без да се изгубят на фона на всички останали реплики от хор и солисти, в противен случай, рискът е

да не бъде забелязан и удостоен с внимание главният персонаж на операта. Често теситурата е около и над така нареченият „втори преход“ на мецосопрана, (тоест в зоната между ми бемол и ла бемол на втора октава) налагайки изключително силен контрол, за да не се превърне пеенето в крясък, а да се запази неговото пробивно и в същото време центрирано звучене.

Вокалната линия е високо разположена, изпъстрена с модуляции и алтерации, както и скокове на големи интервали, които подчертават обърканото и хаотично душевно състояние, в което се намира героинята. Композиторът често прибъгва до големи скокове, нерядко използвайки интервал нона. Това подчертава силното внушение за да бъде убедително и уверено предадено посланието за внезапно възникнали драматични, необратими и съдбовни събития.

Към досега изброените особености, в последната сцена трябва да добавим и необходимостта от употребата на „quasi parlato“ и изцяло „declamato“, до което авторът прибъгва и което трябва да бъде съчетано с вокалната линия, допълвайки силата на внушението и предавайки ясно на слушателя сцената, която Касандра изживява от дистанция, но в пълен и тотален синхрон с настоящето. В последния пример авторът дори изписва изрично „gridando“, давайки индикации за това колко силно трябва да бъде предадено емоционалното послание, при произнасяне на последната дума, преди Касандра да умре, убита от ръката на Клитемнестра. Последните думи, които Касандра произнася, са „Oreste! Oreste! Oreste!“, правейки по този начин последното си предсказание за това, което предстои да се случи след години и съдбовната роля на Орест.

ВТОРА ГЛАВА

Операта „Кавалерите на Екебу“ от Рикардо Дзандонай, либрето Артуро Росато (първо представление през 1925 г.)

2.1 Кратки биографични данни за композитора Рикардо Дзандонай

Рикардо Дзандонай (28 май 1883 – 5 юни 1944) се ражда в Борго Сакко, близо до Роверето, в област Тренто. Започва да учи музика с Винченцо Джанферари в Музикалното училище на своя град, за да продължи след това в Музикалния лицей „Росини“ в Пезаро с Пиетро Маскани. Там той успява да завърши за три години (от 1898 до 1901 година) пълният курс по композиция, който е предвиден за период от девет години. Още от тези години Дзандонай избира Пезаро за свое постоянно местоживееене, като остава там и през периода на войната, която е особено настъпателна в зоната на родното му място.

Още от началото е забелязан в музикалните среди на Милано, където Къща Рикорди го прави един от своите композитори, с намерението той да бъде наследникът на Пучини.

Силният му театрален инстинкт го насочва веднага към операта, за чието структурно обновление има принос. Неговите творби се отличават с хармонията и музикалния си изказ, които са много модерни, а оркестровата структура е рафинирана. Освен като композитор, Рикардо Дзандонай се изявява и като диригент.

През 1935 година L'Accademia d'Italia му присъжда „наградата Мусолини“ за изкуствата ¹

През 1940 година става директор на Консерваторията в Пезаро.

¹ Enciclopedia pratica Bompiani, Milano, 1938, vol, p. 492

В неговото творчество, силно повлияно от веризма, Дзандонай показва една лесно течеща музикална линия, подкрепена от голямата му способност на оркестратор.

Всъщност, той е бил силно повлиян от оперите на Рихард Вагнер, Клод Дебюси и Рихард Щраус, от които е взел хармоничната смелост, детайлите при инструменталната структура и фините и темброво неустойими преплитания.

Освен това, неговите опери показват изключително силно развит театрален усет, който разкрива предпочитанията му да охарактеризира задълбочено персонажите си, а не толкова да обрисова местата и тяхната атмосфера.

2.2 Либрето на операта „Кавалерите на Екебу“ (преводът от италиански е на Мариана Пенчева)

Първо действие

От едната страна на сцената е интериора на гостилница, с голямо тлеещо огнище. Останалата част представлява просторно заснежено пространство, в дъното на което една пътека се вие до далечния Замък на Екебу, който доминира пейзажа със своите димящи работилници.

В последния час на залеза до огъня седи Кръчмарката. Един скитник влиза олюлявайки се съвсем пиян в гостилницата.

Свлича се изтощен и си поръчва „да пие и да умре“. Кръчмарката разпознава в негово лице Йоста, млад полуалкохолизиран Божи служител, изхвърлен от църквата заради пиянството си. Йоста вярва, че дяволът, в лицето на Синтрам иска да купи душата му. Той е баща на Ана, момичето, което Йоста е обичал и изоставил.

В замъка се празнува Коледната нощ. Група момичета се отправя към замъка, подминавайки падналия в снега и вайкащ се Йоста, а сред тях е и Ана, бившата му любима, която понечва да му помогне, но приятелките ѝ я отвеждат.

Внезапно по пътеката се задава Командантката, предвождана от едно момче с фенер и следвана от безмълвния си и безразличен към всичко мъж Самзелиус. Тя е странна, внушителна, почти с вид на мъж жена, облечена в късо палто от овча кожа и обута във високи ботуши, пуши лула, има нож на колана си и е стиснала камшик. Бяла коса обрамчва лицето ѝ, което преди време е било много красиво.

Тя също разпознава Йоста и неочаквано енергично го повдига и издърпва вътре в гостилницата, оставяйки го върху пейка до огъня.

Тя знае всичко за него и го укорява почти майчински. „Аз съм Командантката от ковачниците на Екебу. Как така те изгониха от божията църква?“

Тогава Йоста ѝ разказва как е пропаднал заради пианството си и я моли да го остави да умре. Развълнувана, тя му разказва на свой ред за това, как преди време, когато е била млада и красива е обичала безумно един мъж, който е заминал, казвайки ѝ да го чака. Но, той не се завръщал и са я принудили да се омъжи за мрачния Самзелиус.

След време любимия ѝ се завърнал и тя му се отдала. Това е бил Екебу, който я дарява със злато и любов. Тя забравя за всичко друго и живее в опиянението на тяхната любов и когато старата ѝ майка идва и я укорява за тази греховна връзка, вдига ръка и я удря. После Екебу умира, оставяйки ѝ своето наследство. Превръщайки се в

Командантката на ковачниците търси мир и утеха, приютявайки слабите и отхвърлените, който нарича свои Кавалери.

Вярна на мисията си, кани Йоста да я последва в Замъка, към нов живот на работа и изкупление. В началото той не иска, но когато разбира, че на празненството за Коледа там ще бъде и Ана, се съгласява. Под песните на другите Кавалери го повежда натам, докато Синтрам, символ на злото, ги проклина.

Второ действие

В Замъка, въпреки подготовката за празника, Ана е тъжна, заради срещата с Йоста. Появява се Синтрам, който заповядва на Ана да напусне Замъка, но в този момент идва групата на Кавалерите, предвождани от Командантката. Там е и Йоста, в празнични одежди на новоположен Кавалер. Командантката отрежда Йоста да участва в празничното представление заедно с Ана, която избухва в плач. Оставени насаме за да се разберат, Йоста успява да убеди Ана, че се е разкалял за случилото се между тях и ще направи всичко възможно, за да изкупи вината си. Той иска тя да му даде възможност да ѝ го покаже по време на представлението.

Тълпата нахлува и представлението започва, акомпанирано от страният оркестър на Кавалерите. Двамата млади си разменят любовни обяснения, както е по сценарий. После изведнъж Йоста започва да говори пламенно и продължава личната си изповед пред Ана, която започва да му вярва и пада в обятията му.

Тогава Синтрам се спуска и проклина дъщеря си, предвещавайки плач и нещастие за всички. Командантката е смутена, но заклева двамата влюбени никога повече да не се разделят и остава загледана в

огнището, докато те двамата се отдалечават заедно, към новият изпълнен с любов ден, който ги очаква.

Трето действие

В ковачницата на Замъка на Екебу Кавалерите все още се борят с изтрезняването след празничната нощ. Изведнъж на всички тях като че ли се привижда дявола. Това е Синтрам, който в образа на Белзебу се появява в пламъка на огъня. Той настройва Кавалерите срещу Командантката, обвинявайки я, че е продала душата си на дявола и че само ги използва, дължейки богатството си на свой любовник.

В своята наивност и все още под влиянието на алкохола, те започват да му вярват и да обиждат Командантката дотам, че когато се появява последвана от Самзелиус я нападат яростно, упреквайки я за нейното минало.

Дълбоко засегната, тя решава, че ще си отиде и, че часът на изкуплението е дошъл и за нея.

Макар и със закъснение водачът на Кавалерите Кристиано си дава сметка за тяхната грешка и падайки на колене я моли да им прости, но тя е непоклатима. Овладейвайки сълзите, се обръща гордо към Кавалерите: „Оставям ви ковачниците – казва тя – но тук всичко ще свърши без мен. Напразно ще ме молите да се върна. Тръгвам си завинаги“.

С последно усилие на волята заповядва на Кавалерите да ѝ се поклонят за последен път и спокойна и изправена си тръгва в снежната нощ, оставяйки след себе си мълчалив ужас.

Четвърто действие

Един от дворовете на Замъка, от който се забелязва застиналата ковачница и угасналите пещи. Мизерия и пустота тегнат навсякъде. Ана се е усамотила в скръбта си, а враждебна тълпа се приближава, крещейки, че Кавалерите са изоставили ковачницата и селището умира. Влизайки в двора мъжете и жените призовават за завръщането на Командантката, нахвърляйки се заплашително върху Йоста, който пристига тъжен и отчаян.

Когато тълпата се нахвърля и върху Ана, той се спуска и започва да ги умолява да се смилят над всички невинни. Той тържествено обещава, че Командантката ще се завърне и ковачницата пак ще заработи. „Ако съм съгрешил, само аз ще понеса справедливото наказание“.

Тълпата си тръгва омиротворена. Пристигат Кавалерите, които са неузнаваеми заради безделието и липсата на дисциплина. Те са неспокойни и изпитват угризения. Виковете на тълпата са ги разтърсили и те решават пак да се захванат за работа, и да върнат обратно тази, която е била душата на мястото и водачът на всички. Оставайки насаме с Йоста, отчаяната Ана му казва, че е решила да се сбогува с него завинаги и да се върне при майка си, където баща ѝ Синтрам повече не се е появявал след онази фатална нощ. Напразно Йоста я умолява да остане, тя е решена да си тръгне.

Внезапно се чуват ликуващи гласове и влиза Кристиано, който им дава щастливата новина: Командантката се е завърнала, макар и уморена и болна. Тя влиза веднага след него, подкрепяна от някои Кавалери.

Остаряла е, изгубена и умираща. Това, че е отново в Замъка я оживява и тя се опитва да покаже, че е все още предишната Командантка. Кара

Йоста да обещае, че винаги ще обича Ана, благославя двамата млади и прощава на Кристиано и на всички други.

После съобщава на Кавалерите, че е дошла да умре при тях и като последен поздрав ги моли да запалят огъня и работата в ковачниците пак да започне. Йоста първи дава знак и малко след това между проблясващите огънове, глухите удари на чука и наковалнята, ковачницата отново заработва, изпълнена с искри и живот, огласяна от песните на Кавалерите. В този момент, в обятията на Ана, Командантката умира спокойна.

Йоста наддава последен вик: „Кавалери на Екебу, за нашата Командантка нека да работят машините!“

В тишината, огласяна само от звука на ковачницата, всички падат на колене и свеждат глави.

2.3 Вокално-интерпретационни, музикални и драматургични особености в ролята на Командантката.

Няма да сгреша, ако кажа, че ролята на Командантката е един изключителен персонаж, който по определени характеристики и мащаб трудно може да намери съперници.

Това е един почти „вердиев“ образ, който събира в себе си веризъм, социален реализъм и поетична театралност.

Освен вече посочената огромна роля на хора в операта на Дзандонай, персонажът на Командантката е този, с който той внася истински ново звучене във вокалната драматургия на италианската опера от дваисети век и дори може да се каже на европейско ниво.

Една величествена мецосопранова роля, която присъства през цялото време в драмата, дори когато не е на сцената. Един могъщ двигател на действието, чийто жизнен път, с нейните падение, извисяване, пак падение, представят най-дълбоката същност на самата опера.

Трудно е да се намери в целия музикален театър на изминалия век една такава роля за мецосопран-контраалт главно действащо лице, която да е толкова изключително монументална и завладяваща. Това не би могла да бъде например впечатляващата *Zia Principessa* от „Сестра Анджелика“ на Джакомо Пучини, нито Роза Мамаи от Арлезианката на Франческо Чилеа или смразяващата Еудосия от „Пламъкът“ на Оторино Респиги, нито която и да е било друга паметна фигура, която обаче има ограничения откъм драматургична гледна точка и може да се нарече по-скоро „допълващ персонаж“.

Мецосопранов образ с темперамента на Командантката би могъл по-лесно да намери аналогия в руските опери, или пък сред величествените образи на Яначек (ужасната Костелничка от „Йенуфа“ или Кабаниха от „Катя Кабанова“). По други показатели бихме могли да сравним Командантката с Клитемнестра от „Електра“ на Рихард Щраус или в агонизиращата строгост на Мадам дьо Кроаси от „Диалозите на Кармелитките“ от Франсиск Пуленк.

Единствен по рода си противоречив персонаж, този на Командантката, дори във вокалните характеристики и начина по който е представена същността на тази драма, изпълнена с мистерия. Декламационните интонации достигат до истинско *parlato* на моменти, разпръсквайки горчивина и преживяно насилие, но също така отминала меланхолия. Що се отнася пък до последната голяма сцена, то тя е един почти

епичен сблъсък със смъртта. По всички показатели това е една голяма възможност за артист с истинска и силна персоналност и харизма да изрази себе си и да придаде необходимата емоция на тази многопластова роля.

При първата среща на публиката с Командантката виждаме една силна и властна жена, която вече не е млада, с която всички останали се съобразяват и чийто заповеди са закон за тях.

Дори начинът, по който е облечена, (с военна униформа, високи ботуши и камшик в ръка) подсказва, че срещу нас стои една жена със строго поведение, една личност за която редът и дисциплината са изключително важни. Всички са респектирани от присъствието ѝ и веднага изпълняват нейните нареждания.

Във вокално отношение ролята на Командантката е написана в теситурата на мецосопран-контралт, което само по себе си означава, че е търсено едно авторитарно и плътно звучене. Ето защо изпълнителката на ролята трябва да притежава глас, по възможност много добре изравнен във всички регистри (особено централен, нисък и в прехода към високия регистър).

Стилът на Рикардо Дзандонай е да набляга изключително много на връзката между текста и музиката, като определено не е възможно да се подходи по начин, който дава превес само на вокалната, или на драматургичната линия. Техния баланс е от огромно значение, за да бъде достигнато търсеното внушение. Самата вокална линия е изпъстрена с непрекъснати акценти и писмени индикации за това как трябва да бъде изпълнена всяка фраза, за да се достигне необходимия ефект.

Много често акцентите са в регистър който е около и над втория мецосопранов преход (който е между ми бемол-ми на втора октава), търсейки експлозивност и театрално подчертаване на текста, но и в централния регистър и връзката му с по-високия също.

В същото време, още в началото Дзандонай вплита реплики, които са в стил *parlato*, което добавя истински театрален елемент и в партитурата. По-късно отново има много такива моменти, когато по естествен начин Командантката минава от пеене към декламация.

По този начин изключително драматичната ѝ изповед пред младия Йоста е силно емоционално въздействаща и достига директно до слушателя, за който става ясно каква е била на младини Командантката и как събитията в нейния живот са я променили тотално, за да достигне до днешния си образ.

Сцената, в началото на която Командантката намира Кавалерите докато пиянстват, отново започва със силно драматичен изблик, при който всяка сричка е акцентирана.

Във вокално отношение сцената на Командантката е написана в централния регистър, изпъстрена с много голям брой динамични указания, които изискват редуване и преливане на динамики от *forte* и *mezzo forte* към *piano* и *pianissimo*, „*con voce triste e severa*” (с тъжен и строг глас), както самия автор изисква. Тук е важно да се получи истинска амалгама между регистрите, без да има голяма разлика в първия мецосопранов преход (между ми-фа на първа октава) за да прозвучи тъгата и огорчението, което героинята изпитва, без обаче да има агресивно пеене. Необходими са стабилни и дълги дъхове, защото

винаги смесването на главово и гръдно звучене в сравнително нисък централен регистър изисква по-силна опора, за да се получи успешно. Последната голяма сцена на Командантката е на самия финал на операта, когато тя се завръща в Екебу малко преди да умре, за да се сбогува със своите „Кавалери“. Тя е вече много болна, но в същото време е спокойна и в мир със самата себе си.

Като изпълнител на ролята, мога да кажа, че основният проблем във вокално отношение в този момент е да бъде успешно предадено това, че Командантката вече физически няма сили, но духът ѝ е все още много силен. Това означава, че е необходимо владение на така нареченото „cantare sul fiato“, което позволява на певеца да води фразите в легато върху стабилна певческа опора, но без да форсира и избутва гласа със сила, за да успее да модулира гъвкаво динамиката на фразите. Автора нерядко дава конкретни указания, като в следващия пример, където изрично изписва „con un filo di voce e molto stanca“ (със слаб глас и много уморена).

Малко преди да издъхне, Командантката събира всичките сили, които са ѝ останали, за да призове Кавалерите незабавно да възобновят работа. Така, под звъна на чуковете и наковалнята тя си отива, изпълнена със щастие за това, че е изпълнила своята житейска мисия.

ТРЕТА ГЛАВА

Операта „Пламъкът“ от Оторино Респиги, либрето Клаудио Гуастала

(първо представление през 1934 г.)

3.1 Кратки биографични данни за композитора Оторино Респиги.

Оторино Респиги се ражда в Болоня на 9 юли, 1879 година. Баща му Джузепе е син на органист от църквата в Борго Сан Донино, а майка му, Ерзилия Пути произхожда от семейство на известни и ценени скулптори.

Първоначално започва да учи пиано и цигулка под ръководството на баща си Джузепе, като след това продължава в Музикалния Лицей на Болоня, от 1891 година. Там той се учи да свири на цигулка и виола с Федерико Сарти и се дипломира през 1899 година. Паралелно със заниманията си като инструменталист от 1896 година започва да учи и композиция с Джузепе Мартучи и Луиджи Торки.

През 1900 година композира Симфонични вариации за финалния изпит в Музикалния Лицей и става част от оркестъра на Teatro Comunale в Болоня. Малко по-късно през същата година получава ангажимент като виолист и в оркестъра на Имперския Театър в Санкт Петербург. Там се запознава с Николай Римски-Корсаков, с който има възможност да учи в продължение на пет месеца. От него той получава ценни съвети и насоки за „изкуството на композирането, предимно що се отнася до дозирането на звуците: не според поезията на тяхното смесване.“

(според самия Оторино Респиги)²

² Alberto Cantu', Cronologia della vita e delle opera.

През 1901 година се дипломира успешно и по композиция в Болоня. През 1904 година написва песента си Мъгли (Nebbie), което му дава доста голяма известност в Италия.

Първата си опера „Цар Енцо“ Респиги композира за студентите от Университета на Болоня, но тя никога не е издавана.

През 1906 година като виолист става част от Квинтет Муджелини. През 1908 година е пианист-акомпанятор във вокалната школа на Етелка Гестер в Берлин. Това му дава възможност да се запознае с Артур Никиш и Феручо Бузони, както и да учи композиция с Макс Брух. По същото време Берлинска Филхармония изпълнява „Плачът на Ариадна“ (единствената запазена част от операта на Монтеверди „Ариадна“) с негова оркестрация, като това е първото изпълнение на творбата в наши дни. Оторино Респиги е имал огромно влияние от Монтеверди и интерес към стилът му на композиране, което откриваме и в неговата последна опера „Пламъкът“. (Така нареченото *declamato agioso*). Всъщност, до 1908 година неговото главно занимание е било като виолист, но след това той се посвещава изцяло на композирането. През 1910 година на сцената на Teatro Comunale в Болоня е поставена втората опера на Респиги, „Семирама“, базирана на същия сюжет, като „Семирамида“ на Джоакино Росини. Премиерата преминава при голям успех, с многобройни извиквания за поклон на изпълнителите и композитора. В операта, която е дефинирана като „трагична поема в три действия“ с екзотичен сюжет, се открива влияние от френската музика на епохата, както и от „Саломе“ на Рихард Щраус. Сред нейните най-големи ценители е бил и Илдебрандо Пицети, който заедно с Франко Алфано, Алфредо Казела, Итало Монтемедзи, Жан

Франческо Малипиеро и самия Оторино Респиги е част от така наречената “Generazione dell’Ottanta”. Става дума за група италиански композитори, които твърдо вярват, че модернизирването и осъвременяването на музиката трябва да става само запазвайки и уважавайки традициите, а не прибегвайки към методи на композиране като атоналната и додекафонична музика.

През 1913 година Респиги се мести да живее в Рим, където остава до края на живота си. Започва да преподава в Академия Санта Чечилия, на която дори става и директор от 1923 до 1926 година.

През 1932 година получава званието „Академик на Италия“, от организацията, основана от Бенито Мусолини, ето защо и името му е било свързано с фашистки идеологии, на които той в действителност е бил напълно чужд, бидейки аполитичен. Бил е член на Масонска ложа. Третата му опера „Мария Виктория“, която е завършена между 1912-1914 година е трябвало да бъде изпълнена на сцената на Teatro Costanzi в Рим през 1915 година, но поради съкращения в бюджета заради влизането на Италия в Първата Световна Война постановката е съкратена. „Мария Виктория“ стига до сценична реализация едва на 27 януари 2004 година, в Teatro dell’Opera в Рим.

През март 1917 година Антонио Гуарниери дирижира за първи път в Рим една от най-изпълняваните симфонични поеми на Респиги, част от така наречената „Римска трилогия“ - Фонтаните на Рим, написана през 1916 година. Останалите две са Пиниите на Рим (1924) и Римски празници (1928). Фонтаните на Рим и Пиниите на Рим са безспорно двете най-често изпълнявани творби на Оторино Респиги в цял свят.

През август 1918 година се запознава с основателя на една от най-прочутите балетни трупи за всички времена – Сергей Дягилев и композира за неговата трупа *La boutique fantasque* по мелодии на Джоакино Росини. През есента на същата година Артуро Тосканини дирижира в Милано Римските Фонтани, утвърждавайки по този начин успеха на творбата.

През 1919 година Оторино Респиги се жени за Елза Оливиери Санджакомо, пианистка, певица и композитор, която е негова ученичка. През същата година, в *Alhambra Theatre* в Лондон изпълняват *La boutique fantasque*, с хореография на Леонид Мясин.

Следват многобройни симфонични творби и две адаптации на опери на Чимароза и Паизиело за балетната трупа на Дягилев, а през април 1923 година в Миланската Скала е премиерата на музикалната приказка „Белфагор“, под диригентството на Антонио Гуарниери и с участието на Мариано Стабиле. Тази оперна комедия е по сюжет на едноименната новела на Макиавели и с нея започва сътрудничеството между Респиги и либретиста Клаудио Гуастала.

През 1924 година Оторино Респиги става директор на лицей Санта Чеаилия, който под неговото ръководство се издига до Консерватория. изпълнява в *Accademia Chigiana* в Сиена, под диригентството на автора.

През януари 1932 година в Миланската Консерватория Оторино Респиги дирижира за първи път третата сюита от Антични танци и арии за лютня. В същия период в Миланската Скала е първото изпълнение на балета „Белкис, Савска царица“ с хореография на Мясин.

През март Респиги представя за първи път в концертна форма в Карнеги Хол неговата едноактна опера Мария Египетска (Maria Egiziaca) по либрето на Клаудио Гуастала.

През 1934 година Оторино Респиги представя в Римска Опера новата си опера – „Пламъкът“. Налага се той самият да застане на диригентския пулт, защото точно преди премиерата диригентът Джино Маринуци изоставя проекта, заради лична семейна трагедия (внезапната смърт на сина му). Режисурата е на Алесандро Санине, а сценографията на Никола Беноа. На премиерата присъства Виторио Емануеле III и царица Елена, както и Бенито Мусолини. Прочутият критик от вестник *Corriere della Sera* Гаetano Чезари пише по повод на първото представление: Ако по някои особености на своята формулировка тази творба на Респиги отбелязва една ясна и проста ориентация към принципите на мелодрамата, неговата концепция и визия за драматургичното изображение изглежда нещото, което заслужава аплауза, в който беше горещо въввлечена римската публика ... Античната мелодрама се появява отново под формата на „basso ostinato“ в услуга на една драматична и поетична ситуация, която никой композитор и либретист от седемнайсети или осемнайсети век би могъл да превърне в чисто изкуство. Семенцето е дало добри плодове, но те са респигиеви.³

Джовани Папини, бележит интелектуалец от тогавашното време също поздравява композитора в едно свое лично писмо: „Скъпи Респиги, позволете и на мен, ваш отдавнашен и верен приятел и поддръжник, да изкажа радостта си за триумфа на вашият „Пламък“. Италианската

³ Gaetano Cesari, Otorino Respighi, Rai ERI 1985; p.300, *Corriere della Sera*, 24.01.1934.

музика все още не е превърната, както им се иска на някои в звуково жонгльорство!“⁴ Следва второто турне на авторът в Аржентина, където под негово диригентство е представена за първи път „La fiamma“ (Пламъкът), първо в Teatro Colon, а после и в Teatro Cervantes в Монтевидео (Уругвай). И на двете сцени главна изпълнителка е ненадминатата Клаудия Муцио.

През 1935 година в Миланската Скала е поставен „Орфей“ на Клаудио Монтеверди, в оркестрова редакция на Оторино Респиги, под диригентството на Джино Маринуци, с участието на Ебе Стиняни и Карло Галефи.

3.2 Либрето на операта „Пламъкът“ (преводът от италиански е на Мариана Пенчева)

Първо действие

В Равена, през една от последните години на VII век, във вилата на Екзарх Базилио. Старата майка на Екзарха, патриция Еудосия наблюдава работата на слугините, а до нея, заета също с ръкоделието е патриция Силвана, втората съпруга на Екзарха. Наблюдението на строгата старица тежи на жените: веднага след като тя излиза, се чувстват като освободени от кошмар. Силвана също е изнервена и изтерзана: тежи ѝ, че е затворена в мрачния палат, аскетизмът на мъжа ѝ и антипатията на свекърва ѝ.

Внезапно се чува една голяма врява – една тълпа се е развилняла срещу една старица, заподозряна в магьосничество. Слугините изтичват навън с любопитство. Когато Силвана остава сама, изскача от едно скривалище преследваната старица и я умолява да я скрие някъде.

⁴ Otorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi. Ricordi 1954, p. 292.

Силвана разпознава в нея Агнес от Червиа, приятелка на майка ѝ от времето, когато е била бедно момиче и не е знаела, че ще се омъжи за гръцки Екзарх. Обзета от ужас и милост, Силвана ѝ посочва едно място нагоре, където нещастната жена се скрива.

Идват слугините, които обявяват завръщането на синът на Екзарха, Донело, завърнал се неочаквано от Византия след дълго отсъствие. Той не познава втората жена на баща си и ѝ отдава почит с известна доза недоверие, но без враждебност. После студенината между тях изчезва и у двамата изплува далечен спомен.

С много радостни чувства посреща внука си патриция Еудосия, но срещата е прекъсната от нахлуването на разярената тълпа. Открили са наблизко парче от дрехата на жената, което показва, че тя е в къщата на Екзарха. Еудосия пуска тълпата да я търси. „Ако е тук, довел я е дяволът!“

Скоро старата Агнес е открита и отведена от тълпата, която не иска да чуе нито молитвите, нито клетвите ѝ, в търсене на справедливост и отмъщение. Озверяла тълпата крещи: „На кладата!“, а обзетата от омраза патриция Еудосия извиква: „Това се полага и на този, който ти е отворил вратите!“.

Второ действие

В двореца, Донело говори и се смее с младите слугини. Силвана забелязва, че една от тях, Моника го гледа с особена нежност и, усеща в себе си зараждащо странно чувство към младежа, за което не иска да признае дори на самата себе си. Привиквайки при себе си слугинята, тя я разпитва и успява да изтръгне от нея признание за любовта ѝ към

него. После я отпраща и я осъжда на заточение в манастир, където с молитви да изкупи вината си.

Силвана е силно притеснена от последните думи на Агнес от Червия на кладата, която извиква нейното име и я кара да се замисли за случилото се с нейната майка. Тя иска да разбере защо и затова повтаря тези думи пред Донело, който е присъствал на случващото се. Донело първо се поколебава, но после, подтикван и от баща си, Екзарха Базилио разказва. Агнес е казала от кладата това, защото и майката на Силвана е била обявена за вещица и, се говори, че с магия е свързала съдбата на дъщеря си, с тази на Екзарха и го е накарала да се ожени за нея.

Ето защо, Силвана е искала да ѝ помогне. Останала сама с Екзарха, Силвана продължава да настоява да узнае истината. „Значи е вярно? И ти си го знаел?“ Да, разбира се, майката на Силвана е имала окултни сили и Екзарха им е бил подвластен. Той, строгия и целомъдрен войн, когато за първи път е видял Силвана, е почувствал невъзможността да живее без нея. Дали това е било магия, или любов? Нещо по-силно от него го беше накарало да се ожени за Силвана и да спаси майка ѝ. Сега, когато вече знае всичко, Силвана е потресена и изумена. Майка ѝ е можела да прави магии! И тази способност придала ли се е и на нея? Кой знае дали и тя има силата да „призовава“? Останала сама и изпълнена с огромен копнеж, произнася в екстаз името на този, за който душата ѝ копнее: Донело!

От тъмнината се появява Донело, а Силвана дори не се обръща за да го види, но усеща неговото присъствие и потръпва, преди ръцете на младежа да я докоснат. Те започват да се целуват в опиянение.

Трето действие

На разсъмване, двамата любовници са заедно в стаята на Донело. Силвана, забравила за всичко друго, искряща от младост, чувстваща се жива за първи път и Донело, люшкащ се между ненаситното желание и ужасни угризения. Те вземат превес и той се обръща с думи на омраза към жената, която го е омагьосала незначайно как, но после пак се връща и попада в сладострастните обятия на Силвана. Изненадва ги Еудосия, която водена от любов към наследника си и омраза към снаха си винаги е виждала всичко, и мълчаливо е правила всичко възможно, за да развали греховната връзка. Тя се появява, за да им каже, че идва Екзарха, който изрично ще заповяда на Донело да замине отново за Византия.

Ето, че влиза внезапно остарял, уморен и болен Екзарха Базилио. За него е по-мъчително, отколкото за всеки друг да обяви заминаването на Донело, но трябва да се подчини. Смутен от неочакваната заповед и от погледа на Силвана, Донело се поколебава, но внезапно, като че ли с усещане за освобождаване решава, че ще се подчини и ще замине. Силвана, която е разкрила плановете на Еудосия, когато усеща, че Донело ѝ се изплъзва, се опитва да разубеди Екзарха, но в отчаяния им диалог лека-полека спира да се владее и простото докосване на ръката на Базилио, в опит да докосне нейната я кара да го нападне отчаяно, признавайки му за греха си. Базилио се строполява, разбит от смъртоносния удар, а пристигнала междуременно майка му изкрещява на Силвана: „Ти го уби! Вещица!“

Сцената внезапно се променя и нахлува, като че ли привлечена от обвинителния вик тълпа, но на този фон някак доминират църковните песнопения и завесата в дъното се открива, като вход на църква. Това е

вътрешността на Базиликата на Сан Витале, където Силвана ще бъде отведена, за да даде клетва за чистота. Архиепископа я обвинява, Силвана отрича: не е употребила магии, нейната магия е само чистата и неподправена любов. Донело също моли тя да бъде освободена и предлага себе си, като изкупителна жертва, защото негов е най-големия грях. Но когато Еудосия затвърждава обвинението, когато цялата тълпа започва да се поклаща обзета от религиозен ужас, сякаш Донело също започва да се поддава на съмнение и да се предава. Докато Архиепископа продължава да приканва прелюбодейката да се закълне, че не е използвала магия, Силвана започва да се чувства изоставена от всички. Силите ѝ я напускат и тя мълчаливо се предава. Нейното мълчание прилича на признание: тълпата я осъжда на смърт.

3.3 La fiatta (Пламъкът)

Със сигурност, Оторино Респиги е най-изпълняваният италиански композитор на двадесети век след Джакомо Пучини. Това, което е интересно обаче в този случай е, че от цялото му немалко по обем творчество, популярни и изпълнявани са единствено двете му оркестрови поеми „Римските фонтани“ и „Пиниите на Рим“. Европейската оперна панорама, в която се ситуира „Пламъкът“ е момента в който се раждат „Арабела“ на Щраус (1933), „Катерина Измайлова“ (или „Леди Макбет от Мценск“) от Дмитрий Шостакович (1934) и „Персефона“ на Стравински (1934). В Италия се появяват по същото време „La favola del figlio cambiato“ (Приказка за сменения син) от Джан Франческо Малипиеро, „Нерон“ от Пиетро Маскани, „Сесилия“ от Личинио Рефиче, и „Il Dibuk“ от Лодовико Рока.

Сюжетът за магьосничество и проклятие на Пламъкът се преплита с дългогодишното желание на Респики да напише опера, чието действие се развива в средновековна Византия. Либретото на операта е извлечено от Клаудио Гуастала от мрачната норвежка драма в стила на Ибсен, която носи заглавието „Ан Педерсдотер, вещицата“ на норвежкия новелист Ханс Вирс Йенсен. Но вместо действието да се развива сред фиордите през деветнадесети век, то се мести в Равена, по време на Византийската империя по желание на Респики, за който е било отдавнашна мечта да напише опера със сюжет от царуването на византийската императрица Теодора. Широко разпространено е мнението, че в либретото има силно влияние от големия Габриеле Д'Анунцио, което се усеща в изказа на Гуастала.

След огромния успех на премиерата в Teatro dell'Opera di Roma (Римска Опера) за откриване на сезон 1997-1998 година се появяват контрастиращи до известна степен мнения от страна на критиката, по отношение на прекалено голямото многообразие на музикалния език, който обединява григориански и византийски елементи, с моменти на пучиниево и вагнерово вдъхновение.

Известният италиански критик Микеланджело Дзурлети, например, пише на страниците на La Repubblica за недостатъчната стилистична идентичност на операта: „Вагнер от една страна, византийският антиквариат от друга, Монтеверди от трета страна, помагат на автора да създаде една на моменти плътна, на моменти прозрачна партитура, но винаги изпълнена с много цветове. И точно моментите в които Респики повтаря своите предпочитани автори се получават най-добре. Разбира се, не гарантират едно цялостно единство; последната картина

без Вагнер , без Монтеверди и с византийски песнопения преминаващи в масова оргия е толкова бедна на музикални идеи, че се оказва скучна“. Въпреки това в заключение музикалният критик отбелязва, че представлението е било „Блестящо във всяко едно отношение“ и е преминало с „Огромен успех с овации за всички“. ⁵

Диригентът Джанлуиджи Джелмети в интервю⁶ , включено в книжката към компактдиска на римското представление отговаря на въпроса за съмненията за стилового многообразие съдържащо се в „Пламъкът“: „Респиги използва това, което му е нужно за да създаде определен тип атмосфера и чрез тази употреба демонстрира цялата си не дотам призната гениалност. Но внимание, защото не искам да си мислите, че като казвам „използва“ то той безропотно копира или цинично злоупотребява, а това, че прави така, че да изпъкне в определен момент онова огромно музикално наследство, което той счита за придобито от него (...) това са прекрасни състояния, които Респиги успява да създаде по напълно оригинален начин (...) следователно това не е един вид връщане към миналото, нито пък някаква негова актуализация. Това е конкретизирането на едно негово изключително музикално познание“.

През 2015 година прочутият музикален критик Паоло Изота публикува един анализ, който води към една решителна преоценка на „Пламъкът“.⁷ „Пламъкът е едно единствено по рода си обединение на драматична сила и ерудиция, на модерен изказ и на желание да бъдат припомнени историческите основи на музикалния театър: и тази опера трябва да

⁵ Michelangelo Zurletti, Respighi in fiamme tra amore e odio , La Repubblica del 19 dicembre, 1997.

⁶ La Fiamma, Gianluigi Gelmetti e Teatro dell'Opera di Roma, Agorà musica 1999, inserto a p. 20.

⁷ Altri canti di Marte, di Paolo Isotta, Marsilio 2015, p. 387

бъде поставена между шедьоврите на музикалния театър на двайсети век.“

Според музиковедът Пиеро Миоли „Пламякът“ е оперния шедьовър на Оторино Респиги и представлява още една, може би последната стъпка в европейския оперен декадентизъм след „Жената без сянка“ на Рихард Щраус.⁸

3.4 Вокално-интерпретационни, музикални и драматургични особености в ролята на Еудосия.

По отношение на моя персонаж бих могла да кажа, че огромна трудност личен план представляваше за мен , която тогава бях на 31 години и най-млада от колегите ми на сцената, превъплъщаването в най-възрастния персонаж (Еудосия е майка на Екзарха Базилио и баба на Донело). По изрично настояване на режисьора аз трябваше да ходя на репетициите без никакъв грим, с възможно най-неглижирано облекло и да репетирам ходенето с два огромни дървени жезъла, полуприведена, във всяка възможна пауза. В последствие, костюмите и тежкият сценичен грим ми помогнаха до голяма степен да успея да преодоля минимум 50 години възрастова разлика с героинята ми и да почувствам близък този силен и властен персонаж.

Операта „Пламякът“ е в три действия, четири картини.

След краткото оркестрово въведение се появява на сцената Еудосия, възрастната майка на Екзарха Базилио. Веднага навлизаме в декламационно-речитативния стил, който в голяма степен е водещ в цялата текстура на операта. Силата на текста и неговото въздействие, когато е представен посредством музиката веднага проличава. За

⁸ L'opera italiana del Novecento, di Piero Mioli, Manzoni Editore 2018, pp 225; 227

персонажа на Еудосия, това е от голямо значение, тъй като тя е основната двигателна и определяща драматургичната линия на цялото произведение, силна и влиятелна личност. Тя е жена, която е свикнала да налага своята воля на околните и точно това е необходимо да бъде предадено посредством връзката между музика и текст. Определяща роля има необходимостта от изключително добра артикулация и правилното акцентирание, за да се пресъздаде характерът на Еудосия, който доминира във всяка една ситуация с нейно участие. Оторино Респиги е майстор на драматургичните и музикални контрасти, със силата на въздействието на които успява да прикове вниманието на аудиторията. До голяма степен в тази опера водеща е силата на думата, на текста, който води слушателя към търсения от композитора и либретиста ефект на въздействие. Религиозния фанатизъм, който е в основата на цялата драма на „Пламъкът“ проличава още с първата реплика на Еудосия: „Nel nome di Dio, Monica, sei tu incantata? o con gli angeli?“ (В името на Господа, Моника, да не би да си омагьосана? или си при ангелите?)

Господ, Дева Мария, Демонът, са непрекъснато вмъквани в диалозите между персонажите, като основна и първостепенна причина за техните действия, която в много голяма степен оправдава постъпките им, или пък е причина за това те да бъдат осъдени. В основата на сюжета на „Пламъкът“ стоят няколко истории за обладани от Дявола жени, които църквата в онези мрачни времена веднага е изпращала на кладата. Като изключително силно фанатизирана жена, Еудосия също е една от тези, които заради своята високопоставеност в тогавашното общество е способна да повлияе на тълпата за да получи това, което иска:

оправдание на постъпките си, защото са в името на религията и вярата. Нейната лична мисия е да докаже на всички, че Силвана, младата съпруга на сина ѝ Базилио, който е Екзарх на Равена, е вещица, също като майка си. В домът на Еудосия всичко е подчинено на нейния властен характер и начина по който се държи буквално не позволява на младите робини, които бродират за нея да дишат и да живеят свободно. Ето защо, във вокално отношение тази роля е изпълнена с много тъмни и мрачни цветове, императивни команди и поучително отношение към подчинените ѝ . Единствените моменти, в които се прокрадва светлина са тези, в които общува с внука си Донело и тези, в които си спомня отминалите времена във Византия.

След първоначалното появяване на Еудосия, идва моментът, в който Донело , нейният любим внук, се завръща от Византия .Тогава виждаме Еудосия развълнувана от неговото пристигане, по майчински нежна и щастлива. Нейното голямо вълнение и гордост са пресъздадени от Респиги с истински патос и вокална линия, която е широка и с голяма амплитуда във всяка фраза, обхващаща целия мецосопранов диапазон. В рамките на няколко такта два пъти слиза до ла бемол на малка октава, а веднага след това се качва на ла бемол и си бемол на втора октава. Това е целия диапазон на партията на Еудосия, включващ повече от две октави. Оркестрацията е плътна и динамиката е от *mezzoforte espressivo* до *fortissimo* на финала. В този момент във вокално отношение е необходим перфектен баланс между регистрите, изравнено звучене и голяма стабилност на емисията, за да може да бъде изразен целият патос и емоционален заряд на персонажа.

След щастливата среща с Донело следва сцена, при която в дома на Екзарха внезапно нахлува разгневена и кръвожадна тълпа, в търсене на обявената за вещица Агнес от Червия, за да бъде изгорена на кладата. В тази сцена отново виждаме авторитарната и фанатично отдадена на Господ Еудосия, която подозира, че ако Агнес е в къщата, то това е заслуга на нейната снаха - Силвана, която тя се опитва да унищожи защото вярва, че служи на Дявола и е обвързала към себе си Екзарха Базилио с помощта на магия.

След като Агнес е открита в дома ѝ Еудосия вече знае кой ѝ е помогнал да се скрие там и проклина (обръщайки се към Агнес) „Този, който ти е отворил вратите“, с убеждението, че това е Силвана.

При следващата си поява на сцена, Еудосия пристига внезапно рано сутринта в покоите на снаха си Силвана, където тя знае, че ще открие и внука си Донело, който е прекарал нощта при нея, привлечен от някаква странна сила. Еудосия вече е разбрала какво се случва в дома ѝ и е убедила сина си Базилио да отпрати сина си Донело обратно във Византия, за да попречи по този начин на връзката му със Силвана.

Следва дълъг монолог на Еудосия, в който тя заповядва на внука си да се подчини безпрекословно на искането на баща му, защото той е вече много стар и уморен, тъй като има някой, който с магия иска смъртта му (визирайки снаха си Силвана). Еудосия заявява, обаче, че тя бди, за да не може злото да победи. Злото, което Господ не е поискал от нея да изкорени по-рано. Умолявайки внука си да обича баща си, защото той е достоен за голяма любов, тя обявява пристигането на Екзарха.

В музикално отношение този оперен монолог е написан в размер 4/2, а темпото е *andante lento*. Звучността е твърда, равна и непреклонна, като

самата същност на Еудосия, която не търпи да ѝ се противопоставят и изисква пълно подчинение от внука си. В оркестъра, за да подчертае тази линейна непреклонност виждаме само един и същ ритъм от половини ноти, в продължение на почти цяла страница.

В музикално отношение вокалната линия непрекъснато и непоколебимо върви все по-нагоре с всяка следваща фраза, подчертавайки огромната ярост на Еудосия и като финал, потвърждението, че иска да бъде изпълнена волята на Всевишния. Следващата сцена е между Силвана и Базилио, в която Силвана се опитва да накара съпруга си да не отпраща Донело във Византия, а да го задържи в Равена. Когато не успява да го убеди, тя с истинска ярост му съобщава, че е желала смъртта му много пъти и, че се е задушавала в тяхната връзка, като по тази причина е направила сина му свой любовник. Екзарха, който бездруго е слаб и болен, не може да понесе нейните думи и умира. На вика за помощ на Силвана се отзовава Еудосия, която открито обвинява Силвана за смъртта на сина си и я обявява за вещица. Вокално това е един от моментите в които се изисква най-голяма сила и стабилност във високия регистър, защото изключително силните реплики на Еудосия „Ти! Ти го уби! Вещица! Вещица!“ са изцяло във висока теситура, с оркестър, който е през цялото време в динамика *fff* (*fortissimo*).

Същата сила и вокална убедителност е необходима и във финалната сцена на народния съд, пред който е изправена Силвана и на чието решение повлиява монологът на Еудосия, в който тя директно обвинява снаха си в магьосничество.

В музикално и вокално отношение динамиките отново са във forte и fortissimo, но също така има и контрастиращи моменти в динамика piano, които са необходими, за да се получи градация в обвинителния тон и силата, с която Еудосия иска да докаже правотата си. С последната си реплика тя призовава Господ да я порази с гръмотевица, ако лъже. За тази финална фраза във fortissimo във висок регистър и с корона върху последния ла бемол на втора октава е необходимо да бъде изпълнена с много голяма сила и ненавист, като се произнася текста изключително отчетливо, за да се хвърли финалното обвинение върху Силвана.

В заключение искам да кажа, че за изпълнителката на ролята на Еудосия задължителните изисквания са много високи, защото тя трябва да разполага с природно богат и мащабен глас, който освен това да е с много добра вокално-техническа подготовка, за да може да се справи с изискванията на партитурата без да прави компромиси и да успее да се съхрани в добра кондиция, въпреки драматичната и отговорна задача, която има. Добрата и силна актьорска игра също не е за подценяване, защото в опери като „Пламъкът“ драмата е наравно с музиката, задължително условие за да се въздейства на публиката по искания от автора начин и да се постигне хармония между текст и музика. Не лесна задача за всички главни персонажи в „Пламъкът“ е изискването да са много добре подготвени за особеностите на т.н. „canto declamato”, до което се налага да прибегват в много случаи, чиято цел е извеждането на силата на текста до абсолютен водещ фактор, доминиращ над мелодичната линия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приноси на дисертационния труд

Избрах да пиша за три мои любими персонажа от опери, които никога досега не са били поставяни или дори изпълнявани в концертен формат в България. Най-искрено се надявам, че тази информация ще има своя приносен характер и ще помогне на тези които имат желание да се запознаят с три изключително рядко изпълнявани в световен мащаб творби, но които са имали голям успех при първоначалното си появяване на сцена след тяхното написване и са били приети възторжено от публиката.

Особено голямо значение има фактът, че всичко за което пиша е наблюдение и извлечение от моя личен опит от претворяването на персонажите на Касандра от „Касандра“ на Виторио Неки, Командантката от „Кавалерите на Екебу“ на Рикардо Дзандонай и Еудосия от „Пламякът“ на Оторино Респиги.

За ролята на Касандра аз съм първата в наши дни, която я е изпълнила в интегрален вариант и при сценична реализация на цялото произведение, тъй като преди това операта е била представяна само в концертен формат, или при сценична реализация с голям брой купюри. Информацията, която предоставям дава един конкретен поглед от страна на прекия изпълнител. Тя е ключ към прочит на гореизброените персонажи, през погледа на артист, който е имал възможността да работи с едни от най-високо ценените диригенти, режисьори и изпълнители на нашето време, в търсене на закодираните от авторите послания и огромното желание те да бъдат предадени на публиката по най-добрия възможен начин. Ако на някой мой колега в бъдеще се

наложи да работи по изграждане на един, или повече от разглежданите от мен образи, сигурна съм, че моят личен опит би могъл да бъде от голяма полза и да му помогне да влезе по-надълбоко в тези творби, за които няма добре систематизирана и лесно достъпна информация.

- Представям три непознати италиански оперни заглавия в моя дисертационен труд.
- Моят личен опит при изпълнение на главните мецосопранови роли в трите опери.
- Включвам в труда моя личен превод на либретата на трите заглавия.
- Първа изпълнителка съм в интегрален вариант при сценична реализация на ролята на Касандра в наши дни в световен мащаб.
- Написаното за тези редки заглавия може да послужи на изпълнители на които ще предстои изява в тези опери.
- Дадената от мен информация би могла да събуди интерес за реализация на тези три оперни заглавия на българска сцена.

В дисертационния си труд се опитах пълноценно да представя трите опери, които не са представяни до този момент в България и да систематизирам наличната за тях информация през призмата на моя личен опит.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Лични клавири на трите опери.
- Личен архив, снимки.
- Рецензии и отзиви в пресата и специализирани музикални издания.
- 1. <http://www.associazione-gnecchi.it/en/vittorio-gnecchi-en>
- 2. Marco Jannelli, Il caso „Cassandra“. Vittorio Gnecchi, una storia del Novecento, Bietti - Societa della critica, Terza edizione, Milano, 2010.
- 3. Giovanni Tebaldini, Telepatia musicale. A proposito di „Elektra“ di Strauss, in „Rivista Musicale Italiana“, XVI, 2 (aprile-giugno 1909) pp. 400-412.
- Zio Vittorio, Francesco Gnecchi-Ruscione, брошура за представяне на Касандра при поставянето в Teatro Massimo Bellini, Катания, 2011
- La „scoperta“ di Cassandra , Nikolaos Velissiotis, брошура към представянето на „Кассандра“ в Teatro Massimo Bellini, Катания, 2011
- 4. Quirino Principe, Vittorio Gnecchi e Richard Strauss: storia di un presunto plagio, in „Rivista Illustrata del Museo Teatrale alla Scala“, anno III, n.8 (autunno 1990) pp 76-89.
- 5. „Касандра“, спектакъл от 14.01.2011, Катания.
<https://youtu.be/VE3HvEiSIpY>
- Riccardo Zandonai - Wikipedia
- Кавалерите на Екебу, Teatro Verdi, Trieste
<https://www.youtube.com/watch?v=CHEonvUjgCs>
- Diego Cescotti, Riccardo Zandonai: Catalogo tematico, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999

- Luigi Bellingardi, A proposito de “I Cavalieri di Ekebu”, in Riccardo Zandonai. Atti del convegno (Rovereto,1983) pp.217-264
- Arturo Rossato , I Cavalieri di Ekebu’, Milano, G. Ricordi & C., 1925,
- Bruno Cagnoli, , Riccardo Zandonai, Trento, Societa’ di studi trentini di scienze storiche,1978
- Johannes Streicher , Riccardo Zandonai sulle orme di Selma Lagerlöf , брошура за представянето на „Кавалерите на Екебу“ в Teatro Verdi, Trieste, 2004
- Gianni Gori, La „magnifica ciurmalia“ dei Cavalieri che fecero l’impresa, брошура за представянето на „Кавалерите на Екебу“ в Teatro Verdi, Trieste, 2004
- https://en.wikipedia.org/wiki/La_fiamma
- https://it.wikipedia.org/wiki/Ottorino_Respighi
- Списание L’Opera, Sara Patera, I „peccati“ di Ravenna come tesserae di un mosaico, febbraio 1998
- La Fiamma, Teatro dell’Opera di Roma,1997
<https://www.youtube.com/watch?v=m1rUrBHDCjU>
- <https://www.amazon.com/Respighi-Fiamma-Nelly-Miricioiu/dp/B00000IPB4>
- https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/la-fiamma-1997-98/
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/12/19/respighi-in-fiamme-tra-amore-odio.html>

- <https://www.paviafree.it/storia-e-leggende/tracce-di-musica-classica-ottorino-respighi.html>

ТВОРЧЕСКА СПРАВКА

- **30.08 2021 – Участие в концерт „Гласът на Камен“ на Античен Театър , Пловдив**
С оркестъра на Пловдивска Опера , диригент Лучано Ди Марино
- **5.10 2021- Участие в спектакъл на оп. „Фалстаф“ от Джузепе Верди на сцената на Пловдивска Опера, дир. Павел Балев, реж. Нина Найденова**
- **10.10 2021- Гастрол на сцената на ДМТ „Стефан Македонски“, София, със спектакъла на оп. „Фалстаф“ на Пловдивска Опера**
- **23.10 2021- Солов рецитал “Sole e amore” („Слънце и любов“)**
съвместно с пианистката Василена Атанасова, на сцената на Старозагорска Опера

- **5.11 2021 – Участие в концерт на лауреатите на Фондация „Никола Гюзелев“ на сцената на Софийска Опера, дир. Серджо Олива**
- **29.01 2022 – Участие в премиера на оп.“ Фалстаф“ от Джузепе Верди в Театър Бремен, Германия, дир. Марко Летония, реж. Паул-Георг Дитрих**
- **3.05 2022 – Солов рецитал “Sole e amore” („Слънце и любов“)
съвместно с пианистката Василена Атанасова, в Камерна Зала
България**

