

РЕЦЕНЗИЯ

от

проф. д-р Ивайло Кринчев

относно дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

на

Мариана Пенчева – асистент към ВФ на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ и докторант на самостоятелна подготовка на тема:

„Интерпретационни задачи и трудности при претворяване на централните мецосопранови образи в оперите „Касандра“ на Виторио Неки, „Кавалерите на Екебу“ на Рикардо Дзандонай и „Пламякът“ на Оторино Респиги“

Мариана Пенчева е добре познато име в оперните театри не само в България, а и по света. Нейната активна и продължаваща впечатляваща кариера включва изяви на най-именитите оперни сцени на всички континенти с най-знаковите мецосопранови партии. Зад това стои солидно музикално образование. Певческото и изграждане започва в класа на педагожката Иванка Михайлова в музикалното училище в гр. Пловдив и продължава в Музикалната академия в София в класа на проф. Мати Пинкас и проф. Мила Дюлгерова. През 1991 г. заминава за Италия със стипендия за обучение в Консерваторията на град Верона, където учи с Рина Малатрази. Лауреат е на редица престижни международни конкурси, между които „Виоти“ във Верчели, Вердиеви гласове в Бусето и „Лучано Павароти“ във Филадельфия. Специализирала е при Рената Ското и Александрина Милчева. Международната и кариера започва на сцените на едни от най-големите италиански оперни театри и не след дълго дебютира на сцената на Миланската скала във „Весталката“ на Спонтини под диригентството на Рикардо Мути. Освен в Италия, тя се изявява активно и на оперните сцени

в Токио, Брюксел, Мадрид, Буенос Айрес, Берлин, Париж, Торино, Сеул и много други. Работила е с най-известните диригенти и режисьори като Ричард Бониндж, Рикардо Мути, Франко Дзефирели, Рикардо Шайи, Даниеле Гати, Вернер Херцог, Маурицио Арена, Уго Де Ана, Антонио Папано и др. и си е партнирала на сцената с някои от най-знаменитите оперни певци, като Лучано Павароти, Нийл Шиков, Едита Груберова, Даниела Деси, Ренато Брузон, Мария Гулегина, Анна Нетребко и много други. В последните години тя успешно съчетава творческата с педагогическата кариера и е желан преподавател от много студенти.

Дисертационният труд е от типа художествено-творческа докторантура. Текстът е написан на ясен и разбираем език и в него личи онази искрена съпричастност и любов на Мариана Пенчева, с която е подготвяла и интерпретирала разглежданите оперни партии. Разположен е в общ обем от 114 стр. и включва увод, три глави, заключение, приложения и библиография, в която разбираемо преобладаващо са италиански източници и интернет публикации. В библиографската справка е включен и личен архив - снимки, рецензии и отзиви в пресата и специализирани музикални издания. В автореферата коректно е синтезиран дисертационния текст и прецизно са формулирани мотивите и целите на изследването.

Уводът очертава обединителната линия на разглежданата проблематика *„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“*, както и причината да се насочи към тези опери *„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 тема са три оперни заглавия, които принадлежат към една трета категория, в която намират място изключително рядко изпълнявани опери“ (стр.4)

Трите глави са структурирани по еднотипен начин и съдържат биографични данни на композитора, превод на либретото (синопсис) на операта от италиански направен от Мариана Пенчева и вокално-интерпретационни, музикални и драматургични особености на ролите.

В първа глава **„Операта „Касандра“ от Виторио Неки, либрето Луиджи Илика“** наред с биографичните данни на композитора се разглеждат и любопитни, недоказани изцяло от историята факти създали описаната, но може би несъществуваща интрига и неразбирателство между Виторио Неки и световно известния диригент Артуро Тосканини преди премиерата на заглавието през 1905г. *„Оказва се, че се случват и много други препятствия, като „внезапното заболяване“ на някои от важните водачи на партии в оркестъра, при което самия Тосканини (въпреки първоначалния ентузиазъм и интерес към партитурата) съветва Неки да се откаже от представлението, защото при тези обстоятелства, то е обречено на провал“* (стр.11). Не е пропусната и странната „Музикална телепатия“ – есе публикувано от музикологът Джовани Тебалдини за изненадващите аналогии, които свързват не само в музиката, но и в либретото на „Електра“ от Рихард Щраус с „Касандра“ на Неки. Премиерата на „Електра“ е четири години по-късно от тази на „Касандра“ и както отбелязва Мариана Пенчева *„Тези полемки 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.“*(стр.14). Проблематиката при интерпретацията на партията на Касандра е анализирана в контекста на многообразни музикално-изразни

средства – от плътната и масивна оркестрация, като контрапункт на хоровата партия, необходимата сила и пробивност на гласа, стабилен и дълъг дъх, висока теситура около и над така нареченият „втори преход на мецосопрана“, до владееенето на разнообразни певчески техники, като „canto declamato“, „quasi parlato“, „gridando“. Приложени са и нотни примери. Мариана Пенчева споделя и личния опит от допълнителните трудности в постановката в Катания с нейно участие *„последната и най-драматична част от виденията на Касандра, беше пренесена в партера на театъра, сред публиката, за да може по този начин самата сцена да бъде заета от случващото се между Клитемнестра и Агамемнон, което по либрето би трябвало да остане зад кулисите, но в конкретно тази сценична реализация, желанието на режисьора беше, публиката да наблюдава едновременно и двете сцени. Това променя изцяло акустичното възприятие и звуков баланс, поставяйки певецът пред сериозно изпитание през цялото време. Контактът с диригента, който е само на базата на един много отдалечен монитор, (тъй като през цялото време аз трябваше да пея с гръб към него) липсва тотално. Изискванията към певеца в този случай са за много силно развито музикално чувство за връзка с оркестъра, защото в противен случай не е възможно да се получи баланс и сливане на двете линии, а разминаванията биха били фатални.*(стр19-20).

В началото на втора глава **„Операта „Кавалерите на Екебу“ от Рикардо Дзандонай, либрето Артуро Росато** Мариана Пенчева разглежда мащаба и структурата на заглавието, прави асоциация с опери, като „Лоенгрин“ и „Залезът на боговете“ от Вагнер и „Борис Годунов“ от Мусоргски по отношение ролята на хора, определяйки мъжкия като главно действащо лице. И в тази опера по подобие на „Касандра“ композиторът в търсене на автентичен музикален материал с оглед пресъздаване на специфичната атмосфера на сюжета ползва някои северни народни

мелодии, които служейки му за отправна точка възбуждат полемика в тогавашните музикални среди. Както авторката отбелязва „ *Горе-долу по същото време тези мелодии са били използвани и от Ермано Волф-Ферари, който също ги използва за своята опера „Слай“*. По този повод се заражда и една полемика с немския музикален критик и етно-музиколог Хайнрих Мьолер, който го обвинява в плагиатство. Наистина, слушайки и сравнявайки „*Кавалерите на Екебу*“ и „*Слай*“ няма как да не останем с впечатление, че Дзандонай и Волф-Ферари са използвали едни и същи музикални източници, трансформирайки ги по своему. Особено силно се откриват прилики, слушайки например женския хор от първо действие на „*Кавалерите на Екебу*“ и този от второ действие на „*Слай*“.

Това не е единствената прилика между двете опери. И Йоста Берлинг, и Слай живеят вън от рамките на обществото, тъй като не са успели да се преборят със зависимостта си към алкохола. Освен това и двамата са свързани със своя статус на „поети“. (стр.42)

Партията на Командантката е анализирана във всички аспекти, исторически са проследени изпълнителките на персонажа и авторката го определя като „един почти „вердиев“ образ, който събира в себе си веризъм, социален реализъм и поетична театралност....Един могъщ двигател на действието, чийто жизнен път, с нейните падение, извисяване, пак падение представят най дълбоката същност на самата опера“. (стр.44)

Чрез нотни примери са илюстрирани техническите предизвикателства в интерпретирането на партията – теситурата на мецосопран-контраалт изравнен във всички регистри, балансът на вокалната и драматургичната линии. „...още в началото Дзандонай влиза 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. “(стр.49)

Третата глава е посветена на операта „Пламъкът“ от Оторино Респиги и партията на Еудосия. И тук по подобен начин на предходните две глави е отделено внимание на музикалния език на автора, който въпреки че е най-изпълняваният италиански композитор на двадесети век след Джакомо Пучини е познат най-вече с инструменталното си творчество и по специално с оркестровите поеми „Римски пинии“ и „Римски фонтани“. Както Мариана Пенчева отбелязва „*Партитурата на Респиги е определяна от Джанандреа Гавацени като „царствена, между маниерна разточителност и полистилистичен еkleктизъм“.* Със сигурност е разточителна, заради богатата и щедра звучност на оркестъра, неслучайно Респиги е бил ученик на Римски-Корсаков, за тембровото оцветяване. На места се откриват масканиево-пучиниеви проблисъци, вплетени в един музикален език, който до голяма степен е подчинен на принципите на вагнеровото композиране, с тенденция да се използват максимално всички вокални техники, от *recitar cantando* до *арии*, често в трудна теснота, прекъсвана понякога от веристични или експресионистични изблици.

Най-внушителни, разбира се, са хоровите моменти, в които прибегването до григориански псалми, но също така и до определени ориенталски модели, напомнят на места някои руски хорове.(стр.78)

Цитирана е и музикална критика от 2015г. на Паоло Изота, чийто анализ води до преоценка на качествата на операта. „*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 бъде поставена между шедьоврите на музикалния театър на двайсети век.*“ (стр.80)

Мариана Пенчева детайлно се спира и върху проблемите по подготовката на постановката с нейно участие „Постановката на „Пламъкът“ в Римска опера през 1997-98 година беше изключително мащабна , богата и разточителна откъм сценография и костюми. Хорът наброяваше 140 елемента, плюс добавка от 20 деца към него, 54 статисти и фигуранти, и 12 солисти. Голяма част от впечатляващите костюми не можеха да бъдат облечени в гримьорните, заради тежестта и обема си , за това се налагаше да се обличат малко преди да се излезе на сцената, в последния момент. Споделям това, за да опиша в малка степен мащабът и трудностите съпровождащи реализацията на едно такова оперно събитие, в което всичко трябваше да бъде в унисон с разточителството на декадентската епоха, която представяше и големият емоционално-драматургичен заряд на творбата.“ , както и по интерпретирането на персонажа „...огромна трудност 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.“

Следват нотни примери, които илюстрират декламационно-речитативният стил, който в голяма степен е водещ в операта, широката амплитуда във всяка фраза, обхващаща целия мецосопранов диапазон, както и майсторството на Респиги в драматургичните и музикални контрасти подсилващи религиозния фанатизъм, който е в основата на цялата драма на „Пламъкът“.

Имам само забележка към структуриране на съдържанието, което води до еднотипни заглавия на трите глави. Материалът изследван от Пенчева е достатъчно богат и дава възможност да се изведат общи признаци, разгледани в съответни глави по отношение на формиране на изразните средства на авторите в този исторически период, отношението им към литературния първоизточник, хронология на изпълненията и естествено да достигне до анализа на вокално-интерпретационните, музикални и драматургични особености на съответните партии.

Смятам, че стойността на дисертационния труд на Мариана Пенчева нараства много и от обстоятелството, че проблемите разглеждани в него са пряко отражение на опита от участието и в репетиционния цикъл и спектаклите в тези оперни заглавия.

В заключение, след като отчитам приносните качества на дисертационният труд, убедено препоръчвам на уважаемите членове на научното жури на да присъдят научната и образователна степен „доктор” на Мариана Пенчева.

Проф. д-р Ивайло Кринчев