

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“
Вокален факултет

РЕЦЕНЗИЯ

от

проф. д-р Румяна Каракостова, асоц. чл. към Сектор „Музика“ на ИИИЗк.БАН
за

дисертационния труд на редовния докторант **Марчо Митков Апостолов**,
на тема: **СПЕЦИФИКА НА АКТЬОРСКО-ПЕВЧЕСКИЯ КОМПЛЕКС В
МУЗИКАЛНИЯ ТЕАТЪР НА ЖАК ОФЕНБАХ**

за присъждане на образователната и научна степен „Доктор“
по научна специалност „Музикознание и музикално изкуство“,
професионално направление: **8.3. Музикално и танцово изкуство**,
с научен ръководител: проф. д.изк. Цонка Великова

Представеният за защита дисертационен труд е изрядно структуриран и включва както следва: **Увод, Три глави** (със съответен илюстративен снимков материал, графични схеми, систематични таблици и нотни примери; с чуждоезични цитирания и поетични строфи в превод на докторанта, както и подробни обяснителни бележки под линия), **Заклучение, Обобщение на приносните качества на труда, Библиография и 2 Приложения**¹, в общ обем 286 стр.

Трудът е концептуално профилиран в жанра на *класическата оперета* и по-точно: на основополагащия ѝ стил *парижка оперета*, при това – с подчертана *практическа, историко–методологическа* насоченост. **Актуалността** на дисертационната тема обаче, не се определя единствено от неосветената до момента *специфична проблематика* в изследователската ни литература, а преди всичко от *съвременната ѝ критична рецепция и перспективно преозначаване*, чрез многоаспектното позоваване на централната за формирането и сценичното утвърждаване на жанра творческа фигура на Жак Офенбах – всепризнатият „баща“ на оперетата. Още повече, че знаменателната за съвремието ни 200–годишнина от неговото рождение (отбелязана от Европейските културни центрове през

¹ Ошрифтяванията в bold са директно пренесени от оригиналния текст на труда.

2019), беше пропусната от българските музикално–театрални сцени – без подобаващо почетно посвещение на премиерна постановка... (изключението: *Концерт на Плевенската филхармония за 200-годишнината на Клара Шуман, Жак Оффенбах и Франц фон Супе*, под диригентството на Деян Павлов², по-скоро изтъква абсурдния пропуск).

Биографичната справка на докторанта на свой ред свидетелства за съвременната му жанрова ориентация към оперетата и мюзикъла – като *основна театрално-солистична изява* (от 1998 – той е щатен артист-солист в репертоарните продукции и задгранични турнета на ДМТ/ДМБЦ; активно участва и в самостоятелни международни проекти и фестивални програми; гастролира в спектакли на: Софийската НОБ, Пловдивската, Варненската, Русенската и Бургаската опери и като солист на Софийската, Пловдивската, Сливенската и Врачанската филхармонии; осъществява записи за БНТ, БНР и за фирма GEGA New). Успоредно с това, възходящо се развива и академично-образователната му квалификация, чрез защитата на: *бакалавърска*, последвалата я *магистърска* и в процедура за защита на настоящата *докторска степен* (във Вокалния факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, съотв. – през 1996, 2016, 2022). Към това следва да добавя и още две паралелни позиции на професионална реализация: *Асистент преподавател* по дисциплината „Пластика“ към Катедра „Актьорско майсторство“ на ВФ – НМА (от 2019г.) и *Музиколог* – референт за *Специализиран фонд* – литература, периодика, научни публикации, нотни издания и звукозаписи, към НБ „Св.св.Кирил и Методий“ (от 2021г.).

И без да навлизам в повече подробности, държа да отбележа, че 25-годишната успешна творческа кариера на Марчо Апостолов несъмнено се дължи на стабилната му класическа вокална подготовка (в класа на проф.

² Вж. [Плевенска филхармония с концерт за 200-годишнината на Клара Шуман, Жак Оффенбах и Франц фон Супе - ЗЕТРА медия \(zetramedia.com\)](http://zetramedia.com).

Рени Брѓмбарова), на превъзходните му комплексни сценични качества и върхови актьорски постижения (персонално удостоени през 2002 с престижната „Кристална лира“), но и на неутолимия му стремеж към себеусъвършенстване в усвояването на нови и нови знания във все по-широки културни и научно-хуманитарни области. Непосредствен резултат на този стремеж е и рецензията дисертационен труд, който в монолитната си текстова цялост, категорично респектира:

- с представения и задълбочено интерпретиран от докторанта *широкоспектърен, многоезичен и възможно най-обемен библиографски масив по темата, в т.ч.: вестникарска хроника от епохата на Втората империя, мемоари на изтъкнати артисти от Групата на Офенбах и на целенасочено издирени предшестващи дисертационни трудове;*

- с въвеждането (в първите две глави) на *солидно обоснован терминологичен апарат и на многопрофилен теоретико–дискурсивен фундамент на изследването;*

- с актуалния коментар на *новопубликувани архивни документи, разнолики по характер цитирани мнения и научни тълкувания, свързани с дискутираната през различни исторически периоди по-обща или конкретна жанрова (творческа и изпълнителска) проблематика – характерна за епохата на Офенбах и неговия Музикален театър, както и за последвалата я творческа криза, довела до окончателния залез на френската оперета;*

- с уменията на докторанта *безпристрастно и аргументирано да полимизира с общоприети мнения и да извежда свои авторски тези и стратегически обобщения;*

- и не на последно място – с *изконно мотивирания артистичен и изследователски патос на непринудения мисловен поток в цялостното изложение на проблемно-основополагащата тематична разработка.*

Въз основа на резюмираните *a priori* най-общи положителни рецензентски оценки, очертаващи мащабната картина на изследването, ще се спра последователно и върху засегнатите принципно важни тематични проблеми в отделните му конструктивни части.

Още в **Увода** на дисертационния труд, наред с присъщите му стандартни функции (*мотивация за избора на темата*; набелязване на *структурните единици и съдържанието им* в изложението; дефиниране на *предмета, обекта, методите и задачите на изследването* – с оглед на *очакваните резултати* и тяхната ефективна приложимост; *анализ на съществуващата литература и очертаване параметрите на изследването*), в рамката от полемични въпроси с днешна дата, докторантът фактически апелира за *адекватно преосмисляне* не толкова на пряко повлияното – от динамичните промени в обществено-политическия климат на Франция през XIX в., все по-предубедено отношение към оперетата, колкото към исторически детерминираната поляризация в *оценъчните категории: елитарно – масово, (респ. високо – ниско) сценично изкуство*. Нещо повече – като съществена причина за днешното negliжиране на жанра в глобален и в национален мащаб, той с основание посочва безогледната тенденция към подмяна на *автентичното жанрово определение* – „с общото понятие „музикална комедия“ /с. 5/, а в не-по-малка степен – и на размиването на „границата между различните оперетни стилове в постановъчно и изпълнителско направление у нас“ /с.14/. Същевременно, това отключва мощния му изследователски импулс за *историческа рефлексия* и за днешното дълбинно вникване в *многопластовата естетика и драматургичния контекст* най-вече на гениалните *пародийни Opéra-bouffes* (според уточнението на докторанта: **с комедийна и некомедийна пародийност**), т.е., на типичните *офенбахиади* – неслучайно наречени с името на композитора, които и до днес остават в класическия репертоарен фонд на световните музикални сцени. С най-висок коефициент на

изследователска креативност обаче, безспорно се откроява обзорният **Анализ на съществуващата литература**, който допълнително провокира докторанта за разширяване на **тематичния обхват** с 9 ключови параграфа /с. 11 – 12/ и наложителното им проследяване в хода на последвалите аналитични части от труда.

Първа глава „Етапи на развитие на „лекия“ жанр“ (с 4 основни подглави), е *терминологично и проблемно центрирана* в разкриване **генезиса на жанра оперета**. И по-конкретно: на дълбоките му корени, отвеждащи към многовековните общоевропейски традиции на площадните комедийни и зрелищно–панаирни представления с музика; на естетическите влияния и взаимодействия, свързани с доминиращите италиански оперни стилове и *белкантовата* вокална техника в *Opéra seria* и на сюжетно–комичното ѝ съответствие *Opéra buffa*; паралелно с ревностно отстояваните типично френски театрални и музикално–сценични жанрове – с присъщите им изпълнителски традиции, формирали опозицията на **лиричното** с т.нар. **„гривоазно изкуство“** (а впоследствие – и със стила на концертните програми в модните за времето *Café Chantant*); както и на благоприятстващите социално–политически и икономически предпоставки от епохата на Романтизма, реално превърнали Франция в *родина на оперетата*. И още с първоначалната си буфонерна стихия, новият провокативно дързък жанр, отхвърлящ всякакви емоционално–поведенчески и постановъчно–естетически възбрани, категорично печели съперничеството не само с многобройните си сродни театрално–музикални форми на Парижките булевардни развлечения, но и с пряката си предшественица – *Opéra-comique*. Независимо че самото жанрово понятие *оперета* се налага значително по–късно, а днес автоматично се употребява като синоним и на прототипната Офенбахова *Опера буф (Opéra-bouffe)*.

Обобщавайки проследените взаимовръзки на проблематиката в изложението на цялата глава, като най-съществен неин принос ще посоча прецизно изведената от докторанта **хронология на произхода** на оперетния жанр и последвалото му стремително развитие – в контекста на установените изисквания към актьорско-певческата техника във **френската лирическа театрално-изпълнителска традиция през втората половина на XIX в.** Именно в тази връзка приемам и обобщаващата авторова дефиниция за жанра: „Оперетата е европейски продукт от края на XIX в. Тя е нова, различна художествена тенденция, нов постромантичен жанр на музикалния театър, възприеман като пряка, макар и оспорвана от някои анализатори, еманципация от лиричната опера.“ /с.28/. В допълнение, докторантът изтъква и четири основни отличителни характеристики на нововъзникналия развлекателен жанр, които цитирам със съкращение:

- **Пародията, основаваща се на фолклорните и карнавални традиции /.../**

- **Освободеността на нравите, особено еротичните намеци и съблазнителното поведение у женските персонажи.**

- **Водещата роля на танца /.../**

- Оригиналната рамка на оперетата, както и тази на операта, има **изявен космополитен и транснационален характер** и това се превръща в една от основните ѝ характеристики. /с.35 – 36/.

Следващата **Втора глава „Стилът на Офенбах съобразно генезиса на пародията“** (с 5 основни подглави), е *образец на задълбочено системно и детайлно историко–теоретично проучване.* Тук, наред с реконструкцията на социо-културната ситуация в Париж по времето на Втората империя и просперитета на Офенбах – като *корифей на музикално–театралната пародия,* обстойно се анализират *оригиналните композиционно–стилови методи и иновативни концепции,* свързани с емблематичните му жанрови

творби и стремежа към перфектното им сценично осъществяване. В този смисъл, всеки от поредните проблемно разработени подраздели на основните подглави е с *безспорен гносеологичен принос* за научната значимост и целите на изследването, като същевременно засвидетелства и високата лингвистична култура на докторанта. И въпреки невъзможността за оценъчната им изчерпателност, но и без да омаловажавам приведената каласификация на *жанровите обозначения* и на *драматургичните типаж* в Офенбаховото творчество, за да обобщя – условно ще категоризирам акцентите в проблемния обхват на изложението, чрез двете стратегически направления: 1. *Разкриване на творческата философия на Офенбах и неговите либретисти* (интегрално, по отношение на: *взаимовръзката музика–текст и пре-текстуализацията на либретото; на фонетичното/акустично-звуково трансформиране на поетичната реч и последвалото инструментализиране на вокалната изразност; на образно-типажното и жанровото многообразие*) и 2. *Пародията – като универсална знакова система за моделирането на специфични езикови неологизми и на драматургично-изразни средства в Офенбаховото творчество, рефлексирани и в постановъчната му естетика* (и в частност: *разпознаваемостта на игровия подход в ироничния подтекст на театралното слово и на пародийните цитати в музикалния език на офенбахиадите; респективно – в режисьорския и сценграфския им прочит, в костюма и грима, в ролята на хора и преди всичко – в актьорската игра и пародийната импровизация на сцената*). А като най-подходящ пример за апробация на аналитичните си тези, Марчо Апостолов избира абсолютния Офенбахов шедьовър – операта буф (Opéra bouffe) „Хубавата Елена“.

Последната **Трета глава „Творческата реалност в театъра на Офенбах“** (с 3 основни подглави), е *концептуално–тематичен фокус* на разработката и непосредствено разкрива *цялостния постановъчен*

механизъм, задвижван от безкомпромисните творчески и по същество – комплексни: антрепреньорски, диригентски, режисьорски и сценографски изисквания на Офенбах. Базирани на точното сценично дешифриране на **авторовата лексика в текста и характерния изпълнителския стил**, смислово проектиран във всяка конкретна творба, както и на съобразеното с **многообразието на персонажните профили** актьорско разпределение, тези изисквания реално предопределят и уникалния **актьорско-певчески комплекс**, с който се отличават взискателно подбираните от самия Офенбах първокласни изпълнители за **неговата актьорска трупа**. И тъй като оценявам разработката на тази глава като *изцяло приносна* – по отношение именно на *избора на темата, целите и задачите на изследването*, ще проследя, макар и в схематизиран вид съдържанието на отделните ѝ подглави, като цитирам и най-убедителните авторски обобщения към тях:

Така подглава **3.1. Художествени характеристики на музикално-сценичните произведения на Жак Офенбах** (*неизчерпаема ариозна мелодичност, виртуозно съчетана с куплетно-шансонни форми и ритмиката на популярни градски танци; пародирание, лекота, импровизация; вокално майсторство; специфично общуване с публиката*), започва с ударното обобщение: „Жак Офенбах е цяла епоха във френската оперета. Името му се свързва със завладяваща весела и жизнерадостна музика. Такъв без съмнение е отзвукът на творчеството му, който отеква в колективната памет на нашето съвремие и обикновено го представя като най-парижкия от всички френски композитори.“ /с. 164/. И неслучайно парижани с благоговение го титулуват *Големия Жак*³.

Не по-малко красноречиво е и следващото обобщение: „В нито един период от своето съществуване оперетният театър на повечето европейски държави, развили впоследствие оперетната традиция, не успява да

³ Вж. встъпителния раздел *Le Grande Jacques* – в: Duteurte, Benoit. L’Operette en France. SEUIL, Paris, oct. 1997, p. 36 – 54.

възприеме от френските актьори съществената страна от **най-фината специфика на френската оперета, а именно – цялостната вокално-пространствена интерпретационна завършеност и зрялост.**“ /с. 168 – 169/.

Подглава **3.2. Изпълнителски профили в оперетите на Офенбах**, (*гриметки и оперетна „дива“; пеещи комедианти – присмехулници; пеещи феи; пеещи актриси; роли травести*), наред с терминологичното и функционално–постановъчното изясняване на отделните типажни профили, представя и *най-ярките изпълнителски фигури* от неговата актьорска трупа – с *подбрани биографични данни, документален снимков материал, емблематични роли и рецензентски отзиви от епохата*. Показателно е и обобщението на докторанта: **“Многопрофилността на Офенбаховите артисти им позволява да се вписват безпроблемно в различните изпълнителски профили, с което и да бъдат взаимнозаменяеми.**“ /с.209/. И независимо че напълно споделям категоричната му преценка за *абсолютната недостижимост на Офенбаховите пеещи актьори* във владенето на **специфичния** за неговото творчество **актьорско-певчески комплекс**, и на първо място – на *легендарната дива Хортензия Шнайдер*, ще си позволя да включа сред нейните достойни последователки днес и мецосопраното **Веселина Кацарова** – в коронната роля на Елена от „Хубавата Елена“.⁴

Заключителната подглава **3.3. Трансформация на френския оперетен жанр и изпълнителския маниер след славното време на Офенбаховия театър**, с подчертано внимание проследява процеса на непрекъснатата жанрова деформация през 70-те и 80-те години на XIX век, неизбежно довел и до упадъка на френската оперета, чрез налаганите нови, спекулативно

⁴ Вж. Видеозапис на „Хубавата Елена“ – постановка на Цюрихската опера от 1997, под диригентството на Николаус Харнонкурт /режисьор Хелмун Лонер/ – <https://www.youtube.com/watch?v=DU8puU00I8E>

комерсиални развлекателно–стилистични форми (*еротични оперети, музикален фарс, ревю и ревю-оперети, мюзикхол, кино-оперета*).

А обобщението на докторанта тук, с фотографска точност разкрива историческата реалност: „Комерсиалният характер на оперетните предприятия, ориентацията към чуждестранна туристическа аудитория, конкуренцията между театри, композитори, либретисти и актьори, все поголемият залог върху фарсови сюжети, показването на сцената на примадони, обсипани с блясък и диаманти, и полуголи балерини и най-важното – непрекъснато засилващата се специфичност на зрителските потребности относно жанра стават предпоставка за бързата и неизбежна деградация на френската оперета, изместена от продуктите на новия оперетен център, който вече се утвърждава във Виена.“ /с.227/.

Заключението на труда непосредствено изпълнява конструктивната си рамкова роля, като лаконично припомня разработените във всяка отделна глава авторски тези, водещия в изследването **исторически метод** (с оправдан акцент върху: **изпълнителската практика, идеята за общокултурните ѝ кодове, за ролята и взаимодействието на основните комуникативни модели**), както и заявените още в Увода изследователски цели, които убедително потвърждава. Не мога да не отбележа и финалния оптимистичен тон на разработката, предвид констатацията на докторанта за съвременния **„ренесанс“ на оперетата**, особено в европейските държави с традиционно поддържани **национални оперетни школи**. Маркирайки и перспективата за бъдещо продължение на изследването – с въвеждането на нови тематични полета, докторантът без излишна куртоазия обявява неговата моментна хипотетична **отвореност**.

Независимо от допълващата си справочна функция, самостоятелно форматирани извън основния текст на докторантурата: **Приложение 1**

Изследвания теорията на пародията през XX в. Руските формалисти; и Приложение 2 Списък с оперетите на Жак Офенбах, заслужават специални адмирации. И по-конкретно:

Приложение 1 предизвиква интерес главно с последователния *критично–диалогичен подход* в излагането на теоретичните възгледи за пародията на руските формалисти, репликирани от учени постмодернисти. Но в очерталата се своеобразна полемика, безусловно подкрепям личния обобщаващ коментар на докторанта: „Аз обаче отговорно бих изказал предположението, че творба, самообявяваща се за пародия на дадено произведение, не включва задължително негативните конотации, загатнати в това определение, а е по-скоро открита заявка за доброволното приемане на определеното влияние, както и че новото произведение е по-скоро почит към автора или композитора, на когото подражава.“ /с. 266/.

А в **Приложение 2** – наред с цитираната (през коректно изброените библиографски източници) подробна и жанрово систематизирана информация за цялостното творчество на Жак Офенбах, оценявам по достойнство и подготвената от докторанта систематична таблица на сценичните му творби, с прилежащите ѝ рубрики: *оригинално заглавие – превод на български – жанр – дата на премиерата.*

Приемам безрезервно систематизираните **Приноси на дисертационния труд.**

Авторефератът на труда е изготвен според академичните изисквания и напълно съответства на пълноценното му текстово съдържание.

Докторантът е посочил 3 свои научни публикации по темата, а именно:1) **Относно стилистичните особености на пространствената изпълнителска лексика в музикално-сценичните жанрове: опера, оперета и мюзикъл.** Граничности и конвенции. – Докторантски четения

2018: сборник с материали от научна среща на докторанти от Националната музикална академия "Проф. Панчо Владигеров" 16 – 17 май 2018 г.; 2) **Развиване на творческия интелект у артиста-певец.** Един съвременен педагогически метод. – Докторантски четения 2019: сборник с материали от научна среща на докторанти от Националната музикална академия "Проф. Панчо Владигеров" 15-16 май 2019 г.; 3) **Трудното прохождение на „лекия“ жанр.** Малко известни обстоятелства, съпътствали появата на Оперетата като самостоятелен музикално-сценичен жанр във Франция през втората половина на XIX в. – Докторантски четения 2020: сборник с материали от научна среща на докторанти от Националната музикална академия "Проф. Панчо Владигеров" 13-14 май 2020 г.

В заключение: Поздравявам докторанта и неговия научен ръководител – проф. д.изк. Цонка Великова, с успешно завършения дисертационен труд. Оценявайки високата му *познавателна стойност*, бих препоръчала и публичната му презентация като *специализирана лектория* (с подходящи примери от съвременни аудио и видео записи на Офенбахови творби) за абсолвентите от Вокалния факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

Убедено гласувам с „Да“ за присъждане на образователната и научна степен „Доктор“ на **Марчо Митков Апостолов**, като приканвам и останалите членове на почитаемото Специализирано научно жури да дадат своя положителен вот по процедурата на официалната защита.

Изготвил *Рецензията:*

/проф. д-р Румяна Каракостова/

Будапеща, 20.03. 2023 г.