

Р Е Ц Е Н З И Я

за

труда "Някои естетически, артикулационно-  
фонетични и ансамблови проблеми в интерпретацията на  
"ЛИИД" от епохата на романтизма и постромантизма  
– XIX и началото на XX век"

от доц.Албена Кехлибарева–Стоянова

за присъждане на образователна и научна степен  
"доктор"

от

проф.д.н.Димитър Христов, почетен професор на НБУ

Албена Кехлибарева–Стоянова е родена във Варна. Образование получава в НМА като певица и пианистка. Магистратура – в Берлин. От 2005 е доцент в НБУ. Работила е в Германия през периода 1990–1991 в Хале и Нордхаузен

Трудът ѝ е в 5 глави, Увод и Заключение, Справка за приносните моменти. Приложение със списък на селектирани голям брой студийни записи в Българското национално радио и зад граница. Нейни записи.

Трудът се състои от 323 страници, 51 музикални примера, 42 изображения, 11 копия от ръкописи. Това е посочено от авторката. Коректно е.

Библиографската справка включва 255 заглавия: 229 печатни и интернет източника, от които 101 литература на кирилица и 128 на латиница, 18 дисертационни труда на кирилица и 8 на латиница. Отново използвам данните на авторката, те са коректни.

Кехлибарева познава огромна литература, свързана с темата ѝ, оценява я с пристрастията на изпълнител, който на сцената е преживявал чрез своите изяви тази литература, има огромен сценичен и педагогически опит, който споделя. Като автор е много подробна, точна, задълбочена, умее да извлича познание, да го поднася разбираемо и вълнуващо чрез собственото ѝ вълнение.

Авторефератът отговаря на текста на труда ѝ и дава представа за постиженията.

Доцент Албена Кехлибарева има свое извоювано авторитетно място в българското културно пространство като изпълнител певец с много характерен глас на алт, с висока активност в жанра художествена песен за глас и пиано, като педагог в работата си със студентите в Нов български университет и като авторитет с дълбоки и обширни познания в немския репертоар на жанра. Това тя е доказала в обширната си концертна и записна дейност. Тя е и добра пианистка и в някои от рециталите си сама акомпанира вокалната си изява.

Кехлибарева е създала и затвърдила у нас убеждението, че е музикант с широка култура и знания, с непреодолимо желание да прониква в същината, в корените на художествените явления, с интереси в съседни изкуства и науки. Тя разполага с широк набор от информация, която следи и обогатява непрекъснато.

Названието на нейния дисертационен труд "Някои естетически, артикулационно-фонетични и ансамблови проблеми в интерпретацията на "лиид" от епохата на романтизма и постромантизма - XIX и началото на XX век", точно цитирано, издава нейната категорична склонност към точност и задълбоченост в подходите. Заглавието разграничава пространството на изследването, концентрира го в единствен жанр и в единствена епоха. Съгласявам се с формулировката на заглавието, тъй като жанра "художествена песен" в артистичната практика се свързва преди всичко с разновидността му за пиано и вокален глас - или за вокален глас и пиано - и преводът на термина "лиид" би бил труден и не особено коректен на български език, затова именно авторката го запазва в немския вариант като "лиид". Съгласявам се и с определението на епохата XIX век-началото на XX век като романтизъм и постромантизъм. Известни са споровете сред историците, но в случая понятията са адекватни и работят.

В заглавието влизат естетически проблеми на жанра. Тях авторката разглежда във втора и пета глава. Въведеният от нея термин "ключова дума" в образността на вокалната форма "лиид", метафоричното и ѝ значение фактически е дефиниран още в съдържанието на труда чрез думата "метафорично" значение и е напълно приемлив (2.2). Търсенията ѝ в корелацията слово-музика я отвеждат към новия термин "осцилираща" остинатност, който отразява един важен аспект - мелодията остава същата, променя се текстът в новия куплет. Ще добавя: така се забелязва интересно явление в композиционния подход, това е

съществено наблюдение, защото променящият се текст хвърля нова светлина върху повтарящата се мелодика. Тогава и изпълнителят певец може да въведе нови подходи към същата мелодия, да я преосмисля. Наблюдението на авторката е съществено и значимо и макар то да е констатирано при Шуберт, то се отнася за всички художествени песни с куплетни повторения в мелодическия строеж. (5). Авторката разглежда и "естетическа приемственост от виенската класика към ранния романтизъм, това е във фразировката, и намира интересни наблюдения. Става дума за двойки тонове, свързани две по две с легато. Правилно авторката търси историческите корени, породили тази мелодическа норма, и я намира още в барока. Например при Бах. Формулирана е още от Швайцер, сега авторката ни я показва в конкретни образци преди и след виенската класика. Да не забравяме, че тези исторически процеси на приемственост - или дори на властваща мода... - са реалност и се разпростират в най-различни мелодически явления като романтичната възходяща секста например, което е емблема на XIX век, както и няколко други мелодически конструкции във формата на мотиви от това време. Авторката я свързва с фразировката, което наистина е съществено, и помага на бъдещ интерпретатор да намери път към решенията ѝ.

Алберт  
Швайцер

Особен интерес представляват разработките на "артикуляционно-фонетичните" проблеми в труда. Те се намират в глава 2.4 и представляват отново интерес заради опита на концертиращия певец, какъвто е авторката, и обобщенията, свързани с педагогическия опит. Подобни проблеми бяха разглеждани в най-нова дисертация на НБУ, тази на Мариана Цветкова върху Вагнер и българските певци, сега обаче при Кехлибарева влизат нови познания и нови тълкувания. Особен интерес е въведеният раздел "Приликата и разликата между италианския и немския певчески език от позицията на българската сценична реч". (с.145). Тук много убедително защитава красотата на немския език в неговата литературно-сценична изява (с.146), като признава "...големи различия между осезаемата разговорна форма и модификацията, която представя красотата на този език в неговата литературно-сценична изява" (пак там). Тук всички оценки всъщност са от позициите на българския език и реч, както самата авторка заявява. Педагогическите изводи са от огромно значение, защото ръководят вокалния процес на обучение.

В изграждането на своето изследване авторката остава вярна на себе си като посвещава цяла начална глава на жанра "лиид" като "етимология, исторически аспекти", "обособяването на "лиид" във високохудожествен жанр (художествена песен) в областта на камерната музика." Тук тя се заравя в историята – и то много смело... – за да констатира, че всичко е започнало като вокално изкуство, като текст, който се превръща в музика (с.16). Тук тя уместно напомня труда на Богдан Богданов "Орфей и древната митология на Балканите", където се казва: "...Орфей въздейства върху живата и неживата природа... Музикалното умение на героя е знание... Съвременното разбиране за музика е по-тясно в сравнение с широкото гръцко значение, в което към музиката "свирене и пеене" се добавя смисълът "поезия, знание и духовна култура" (Богданов). Авторката преминава през цялата история, за да достигне до наши дни и с цитиране на български композитори в този жанр... После се съсредоточава върху големи композитори на XIX век. Тези текстове носят много информация от различни източници, оценена, осмислена от гледната точка на изпълнителката Кехлибарева. Много интересни и поучителни текстове.

След обзорно задълбочено и аналитично въвеждане на въпросите, свързани с намерили най-високо място в историята Шуберт, Шуман, Менделсон, Лист, Григ, Брамс, това е във глава 2.1. и където са съобщени множество верни наблюдения върху ансамбловите решения на дуото вокален глас-пиано, особено върху вътрешното развитие и обособяване на съпровода като артистичен самостоятелен елемент в това дуо, авторката избира двама композитори за обстоятелствено тълкуване: Хуго Волф и Макс Регер.

Хуго Волф, 1860–1903, "...е един от най-значимите композитори на песента на всички времена. И това не е заради неговите на брой 370 песни и тяхното значение, колкото заради способността му за всяко отделно място на текста да намери неговото истинско музикално превъплъщение" (Нойман, 1907). Авторката се съгласява напълно и издига още по-висок и значителен пиедестал за Волф. С право! Ако Шуберт е големият майстор на песента, но и автор с велики успехи в други жанрове, то Волф стои непоклатимо в жанра на "лиид" и се изявява единствено чрез него. С това свързва себе си с художествената песен и нейното разгръщане като жанр във времето на късния XIX век. Изборът на Кехлибарева е обясним и убедителен. В немската култура, а с това и в световната култура, Волф заема високо

и силно открояващо се място. Наистина в руската музика например песенното творчество на Чайковски, на Римски-Корсаков съперничат в достиженията, но отново тяхното творческо гениално усилие в множество симфонични, оперни, камерни жанрове, в техния инструментален виртуозитет на творчество замъгляват оценката за песенните постижения, а те са също факт. Волф обаче е със мисия в жанра на "лиид" и откроява това особено място. Известна е неговата психическа нестабилност и поведенческите отклонения, които е имал, но Кехлибарева правилно не акцентира върху тях и не извежда психо-индивидуални тълкувания. Още повече тя забелязва, че песенното творчество на Волф е в продължение само - само! - на 17 години (с.163). Сред особеностите на песенния метод на творчество при Волф, многостранно показани от Кехлибарева, интересът ми привлича нейното обобщение, че "събрани една до друга, както хронологически са били композирани, те влизат обаче в друг, по-богат и по-дълбок контекст на взаимно проникващи се образи" (с.173). Припомняме, че именно Кехлибарева направи достойние на българския слушател голяма част от творчеството на Волф и интереса към него в България.

При Волф Кехлибарева прави откритие, което изненадва. Тя пише за "скрит феномен при Волф" - "осемте еднакви тона". Върху повторен тон "гласът рецитира, пеейки или пее, рецитирайки поетичната строфа при смяната на хармоничната принадлежност на тези еднакви тонове. От днешна гледна точка тя допуска, че Волф не е искал да въздигне, но с това и да унищожи..., чрез разпяване в мелодиката възприетия поетичен текст, който носи своята собствена музикалност, своята поетична мелодия. Този подход на "осемте еднакви тона" в ръцете на неопитен или посредствен композитор може да се превърне - и се превръща и днес... - в ужасен и отвълъскващ артистичен резултат и указание за мелодическа безпомощност, но при Волф е въздигнат до висше майсторство с изнасяне напред на собствената мелодичност на поетичния текст. Чудесно!!! бих възкликнал аз самият при изчитане на тези редове.

Изборът на Макс Регер, 1873-1916, отвежда към изводи, които са многопосочни. Видимо е, че Регер е под въздействието на активността на Волф, като още приживе на Волф се втурва в песенния жанр и за 24 (!) години създава почти толкова песни, колкото и Волф - 334 срещу 370 на Волф. При Регер това е в годините между 1891 и 1915, както самата Кехлибарева отбелязва. Но в Германия Регер често е обстрелван негативно от немски

изявени и не рискуващи тъй музиковеди с обвинения в графомания, което включва и самоподчинение към съществуващи вече клишета за творчество. Регоер е оставил гениални творби в различни жанрове, у нас е особено популярна пиесата му "Вариации и фуга" върху Моцарт от Сонатата на Моцарт с турския марш, гениално поднесена преди повече от половин век от германския диригент Херман Абендрот в зала България. Невероятна пиеса! Дори само тя да е била създадена от Регоер, е достойна да го остави в историята... Майкъл Кенеди в "Краткия Оксфордски речник за музика" в изданието от 1991 на английски език му отделя само статия от 28 реда (с.523 там), което е явно подценяване и задържане на Регоер сред композиторите от трета и четвърта линия (!). Кехлибарева е изпълнена с уважение към него и като органист, и като симфоник. Защишава го убедено и с аналитични доказателства. Англоезичният свят чрез Майкъл Кенеди очевидно се повлиява от двузначни оценки за Регоер в самата Германия, от държаното отношение към него. Особен интерес са приведените данни от Кехлибарева за "огромния успех, който е имал в Русия..., че санктпетербургската общественост го е величала повече; отколкото в родината му" (с. 257).

Ще завърша рецензията си с нещо, което ме накара и да се опечалая, и да се засмея. На с.199-201 Кехлибарева изрежда дълъг списък от композитори - 26 на брой!!! - които или едва-едва са прекрачили прага на историята, или въобще не са успели да влязат в нея. Добавен е и списък на 8 дами с подобна или близка съдба. Тогава защо ние в България толкова страдаме от невъзможността да прекрачим границата на България със света, след като в Германия има толкова останали неизвестни композитори... В Германия те не са само 26, каквито са свързаните с "лиид", посочени от Кехлибарева, те са стотици и хиляди, останали пред вратите на историята с някакъв шанс за по-късно откриване в неясното бъдеще.

Накрая споделям удоволствието от потъването в света на знанието, който ни носи Кехлибарева, и убедено ще гласувам за присъждането на образователната и научна степен доктор на доцент Албена Кехлибарева-Стоянова. Благодаря й за това четиво!

проф. д. н. Димитър Христов

8 септември  
2015