



СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ, КАТЕДРА „ЛОГИКА, ЕТИКА И
ЕСТЕТИКА“

АВТОРЕФЕРАТ
НА
ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЯ НА ТЕМА:

**„Специфика на комическото белканто
в операта „Дон Паскуале“ от Гаetano Доницети.
Теоретични и режисьорски подходи.“**

ДОКТОРАНТ:
Стефан Донев

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ:
Доц. д-р Петър Пламенов

София
2022

В памет на баща ми
Светозар Донев

Изказвам искреното си уважение и благодарност
за куража, духовна подкрепа и съдей ствие на:
проф. д-р Румяна Каракостова от ИИИЗк. при БАН,
проф. Цонка Великова д. изк.
от НМА „Панчо Владигеров”
както и на научния ми ръководител
доц. д-р Петър Пламенов
от СУ „Св. Климент Охридски”.

Съдържание на дисертацията

Увод 6

І Глава

Романтическият свят и операта „Дон Паскуале”...11

Основни естетически характеристики на романтическата музика...13

Романтизм. Обща дефиниция...13

Периодизация и основни характеристики...17

I. Предромантизъм 1790 – 1800 година...45

II. Ранен романтизъм 1800 - 1830 година...49

III. Зрял романтизъм 1830 – 1850 година...53

IV. Късен романтизъм 1850 – 1890 година...59

V. Постромантизъм. Романтично краевековие. Fin du siècle.

Преход между двата века. 1890 – 1915 година...61

Глава II

Комическото и неговите романически трансформации и музикалното му превъплъщение... 63

Определение...63

Романтическа ирония, романтически хумор...87

Комическото в музиката...109

Глава III

Специфика на музикалния образ...129

Особености на музикалния образ...138

1. Лирически музикален образ...138

2. Епическият музикален образ...139

3. Драматически музикален образ...144

4. Приказен музикален образ...148

5. Абстрактен музикален образ...155

Глава IV

Шедьовърът „Дон Паскуале”...164

История, творчески особености, художествена специфика и музикална същност...165

Обща картина на италианската романтическа опера през XIX ти век ...166

Номенклатура...175

Либретото...176

История на създаването...182

Драматургически анализ...198

Музикален анализ...205
Особености на музикалния език и стил на Гаetano Доницети...216

Глава V
Комическо и красота...229

В преследване на идеалната красотата...230
Новаторство и стил...245

Глава VI
Режисьорски подходи...250

I. Археологически-консервативен метод на осъществяване...257
II. Радикално-транспониращ метод на осъществяване...261
III. Условно-метафоричен метод на осъществяване...265

Театър на преживяването, на изобразяването и на занаята...273
Вътрешна и външна тема...275
Режисьорски подходи и стил...278

Глава VII
Три възможни режисьорски подхода към операта „Дон Паскуале”...282

I. Исторически-ценностен подход...283
II. Транспониращ подход...290
III. Метафоричен подход...296

Заклучение
303

Приноси
308

Библиография
309

Приложения

Списък на оперните произведения на Гаetano Доницети в хронологичен ред... 320
Основни записи на операта „Дон Паскуале”... 330
Списък на останалите произведения на Гаetano Доницети...333

•

1. Формални факти за дисертацията

Дисертацията се състои в своята цялост от 347 стандартни машинописни страници. Корпусът на работата е разгърнат на 321 страници, състоящи се от увод, седем глави и заключение. Библиографията съдържа около 135 заглавия на български, руски, английски, немски и италиански език. Текстът е придружен от Приложение със списък от най-важните записи аудио и видео на операта „Дон Паскуале” и от справочен лист с подробен опис по опуси на оперните и инструментално-симфонични произведенията на Гаetano Доницети по хронологичен и тематично-жанров принцип.

2. Предмет и обект на изследването

Настоящата дисертация е посветена на оперното изкуство и в частност на италианската комическа опера buffa и един нейн емблематичен шедьовър „Дон Паскуале”, дело на Гаetano Доницети, който от своя страна се възприема като произведение на територията, на което завършва едно много дълго и нееднозначно жанрово развитие на комическия вид опера в епохата на романтизма от една страна, а от друга се възприема като крайъгълна творба, която изработва и задава нов своеобразен творчески стандарт, с който следва да се съобразяват като еталон и всички следващи творби по-нататък както в развитието на комическия жанр, така и на самата оперна форма изобщо. Ето защо като *основен предмет* изследването разпознава именно *особеностите на комическото белканто през епохата на ранния романтизъм*, а като *обект*, в който да бъдат проследени неговите специфики именно знаменитата буфа „Дон Паскуале”.

3. Цели и задачи на изследването

Основната стратегическа цел на докторската теза е щателното многостранно проучване на операта буфа „Дон Паскуале” от гледна точка на история на музиката, културата и белканто стилистиката и задълбоченото представяне на художествената ѝ иновативност по отношение на чисто композиционите прийоми, драматургическите похвати (като се отрази близостта и различието с неаполитанската композиторска школа и традиционната комедия дел арте), представянето на естетическата ѝ оригиналност и новаторство от сценична и музикално-стилистична гледна точка в паралелен анализ на музикално комическото в аспекта на основните естетически романтически теории за комическото от първата половина на XIX-ти век.

Проследявайки и сплитайки в единен разказ всички тези елементи изследването разпознава и своята основна задача да съсватави и обоснове от философско-естетическа гледна точка своеобразен отговор на феномена защо тази опера, теоретически зле проучена, все пак се възприема като особено съществен елемент от развитието на оперния жанр. Нейната значимост се идентифицира веднъж заради нестихващият интерес от страна на публиката към нея вече повече от век и половина, но и поради факта, че е предпочитана от режисьорите за художествени интерпретации. Кое е онова, в нейния комизъм, което възбужда въображението на публика и постановчици и как то актуално продължава да бъде обект на траен художествен интерес. Този факт предизвиква съвсем логичното питане: „Защо това е така?” и настоящето изследване се опитва да даде за първи път едно по-стройно и многоаспектно теоритическо обяснение.

Сред задачите от първостепенно значение в общия анализ лежи открояването на особената естетика на комическото в музиката на Доницети, която по много любопитен начин са свързва с общата идея за „романтическият смях” и най-вече с „романтическият хумор”. Тази музика на красотата, мелодичността и светлината, показва смяха като незлоблив, шеговит и виртуозен хумор, който не наранява, а напротив лекува нелепостта и заблудите в духа. При това употребява смяха не като грубо разобличение и непристоен присмех, а посредством шеговита радост и добронамереност възвръща

правото на достойнство на личността. Като че ли музиката на Доницети е своеобразен остров на духовната бодрост и оптимизъм, за разлика от все по-горчивата мощ на романическият скептицизъм, който прозира несъвършенството в направата на света и човека и изпитва поради това неизцелима „мирова скръб“, безграничен гняв и желание за опустошаваща революция на несправедливото устройство, изразено дори в желанието за саморазруха в „романтическата ирония“, която тук бива преодоляна от жизнеутвърждаващата мощ на веселието. Операта на Доницети се доказва, че в комическото белканто, доминира именно естетиката на романтическия хумор. Затова сред задачите на работата е да открие специфичното новаторство на творбата не само в синхронен, но и в диахронен план като успешен образец, който подпомага самото развитие на комическата опера и на жанра като цяло. Сред задачите на работа са открояването на основните теоретични схващания по отношение на естетическата теория на комическото и неговите функционални прояви в класическата музика, проследяването на вътрешните механизми на буфо жанра и способността на експресивния художествен образ се адаптира към музикално-сценичната ориентация на творбата.

След осмислянето на гореизброените елементи разработката си поставя и значимата цел да потърси и установи поне част от възможните причините защо „Дон Паскуале“ и днес е инсценировъчно предизвикателство за всеки оперен режисьор. Отговорът се търси сред основните специфики на музикалния хумор на Доницети в тази опера, осъществяването на теоретически съответствия в романтическата теория - философия и естетика на Вакенродер, Шлегел, Шелинг, Жан Пол, при Хегел и др. чрез проследяване на представата за комическото като цяло и неговата специфична рецепция през епохата на романтизма. Поради това работа предлага и няколко възможни практически ориентирани режисьорски решения за възможни инсценировки и тяхната сценична аргументация и образен анализ.

Най-съществената, генерална и амбициозна цел на това научно наблюдение-анализ е желанието да бъдат проследени, осмислени и разтълкувани проявите на феномена на комическото белканто в рамките на операта буфа „Дон Паскуале“. Да се отговори на

въпросите как се постига така специфичното завладяващо вихрено ведро настроение, как се конструира комическата канава, кои елементи задвижват смеховите обертонове в образите и в последна сметка на какви естетически механизми се дължи ярко разпознаваемата художествената специфика на това гениално музикално-сценично достижение. И по този път да се предложи едно ново цялостно разбиране за белкантото не просто като вокална техника, а като своеобразна естетически осмислена художествена стратегия и интегрален систематичен стил.

4. Научен подход и метод на изследването

Поради така поставените основни цели и задачи на проучването, което търси постигне на едно по-добро, многоизмерно, релефно и задълбочено разбиране за оперния шедевър „Дон Паскуале” се налага да се изработи особен интердисциплинарен подход на събиране, осмисляне и успоредяване на изворовата информация и осъществяване на щателно детайлно анализиране от няколко гледни точки: философско-естетическа, културологична, музиковедческа, театрално-драматургична, артистично-режисьорска и общо идейна.

По силата на спецификата на предмета се разчита на изработването на относително хомогенен наглед, основан на собствена интердисциплинарна методология, която равноправно и равноценно да обединява в себе си елементи от философско-естетическото критическо наблюдение пряко съотнесено към непосредствените музикално-сценични елементи и техния общо театроведчески разбор и пряко режисьорско мотивиране.

Полифоничността на теоретичните нива става причина да се избере и относително разкрепостен вътрешен модел на анализ, който предполага по-свободна асоциативност и взаимосвързаност между отделните дескриптивните и теоретични елементи, чиято специфичност се взаимообогатява от наложения модел на къде по-преки, къде по-

косвени паралели и съпоставяния, на заявени или само маркирани възможни взаимосвързаности и/или по-скоро хипотетични съотнасяния.

5. Очаквани резултати

Поради това като очакван резултат от проследяването на развитието на музикално-естетическата мисъл и свойствените ѝ теоретични натрупвания се очаква значително улесняване на разкриването на дълбоките „скрити” основания, чрез които днес можем да разберем не само самия общокултурен и художествен механизъм, складиран като памет и художествена ценност в операта „Дон Паскуале”, но и да открием нещо за универсалната същност на човешкия дух и как той винаги намира начин да се обнови и да поеме по нови и неочаквани пътеки и да превърне изкуството и неговите шедеври в своеобразни неизчерпаеми „резервоари” на дълбоко вътрешно познание, да изнамери в тях аргументи да собствената си извечна борба за смисъл с един суров, студен, подвластен на случайността и жестокостта космически ред.

6. Други основни изследвания в областта на Доницетиевата опера буфа

Макар и парадоксално, но първопричина за изследователския ми интерес бе един странен факт - въпреки славата и популярността си, въпреки общопризнатостта си и честото си споменаване, операта „Дон Паскуале”, не е била обект на цялостно задълбочено научно изследване. Разбира се, тя традиционно е включвана като елемент от редица исторически реконструкции и теоретични аргументации на развитието на музиката и на оперния жанр, но сама по себе си не е подлагана на критическо обсъждане при това не само в нашата българска култура, но в международен и дори собствено италиански мащаб. Като възможна причина за това е традиционното ревностно изучаване на по-ранната лирическа, весело-романтична опера на Доницети „Любовен елексир”, която очевидно успява да привлече и концентрира научно-

изследователското внимание и да затъмни и потисне вниманието към по-късната партитура на именития композитор от Бергамо.

Все пак следва да се отбележи приносът и идейните достижения на изследванията на историци на музиката и музиколози като италианеца Джулиано Донати-Петени (Giuliano Donati-Petteni/1980), британците Уилям Ашбрук (William Ashbrook/1982), Херберт Уейнсток (Herbert Weinstock/1963), американските историци Д. Граут и А. Уилямс (D. J. Grout и H. W. A. Williams/1997), на французите Белтрандо-Патие и Мари Клер (1999), руския професор С. И. Минаков (2010) и на българския музиколог Илия Арнаудов (1942), които съсредоточават вниманието върху художествените качества и творческо своеобразие на операта на Доницети и в частност на буфата „Дон Паскуале“. През техния поглед може да се реконструира в някаква степен не само историческата роля, естетическият поврат в структурата, стила и детайлите на произведението, но и собствено художествената му иновативност и аксиологическа оригиналност.

7. Структура на текста

Дисертацията се състои от седем глави, увод, заключение и две приложения. Първите три са въвеждащи и в тях се представя както общия теоретичен контекст, така и основните теоретични инструменти, приложени в последващия анализ. В четвърта и пета се осъществява подробен анализ на операта „Дон Паскуале“ от драматургично-сценична и от музикална гледна точка. Шеста глава обрисова отделните съществени елементи и фундаменталната теорията на възможните режисьорски подходи, а в заключителната седма глава се обрисуват три възможни инсценировки, от постановъчен режисьорски аспект на операта „Дон Паскуале“.

А. (Глава I) Романтическият свят и операта „Дон Паскуале“ (*Основни естетически характеристики на романтичката музика. Романтизм. Обща дефиниция. Периодизация и основни характеристики. I. Предромантизъм 1790 – 1800, II. Ранен романтизъм 1800 – 1830, III. Зрял романтизъм 1830 – 1850, IV. Късен романтизъм 1850 – 1890, V. Постромантизъм. Романтично краевековие. Fin du siècle. Преход между двата века. 1890 – 1915*) В тази глава се извеждат успоредно основните елементи и съдържание на понятието романтизъм по отношение на културата, литературата и музиката. Обяснява се неговата етимология и общофилософско и общокултурно съдържание като диахронната репрезентация е съотнесена към извеждането на основните естетически романтически компоненти, които се откриват в операта, като своеобразно синкретично сценично изкуство.

Под Романтизъм се предлага да се разбира: *идейно-интелектуално движение възникнало някъде в края на XVIII в. в Европа, с апогей 1800–1850 г., като в най-късните си форми, подготвя появата на Модернизма (Рикарда Хук). От една страна е реакция на Наполеоновото управление и индустриалната революция, а от друга, бунт срещу аристократичното общество, политическите норми на Просвещението и срещу крайното научно рационализиране на природата, социалните явления и налагащия се догматичен рационализъм. В социално-политически аспект се изразява в прилагането на философската концепция за личната свобода и индивидуалната воля върху социалния ред, което се превръща в основа на либерализма и на политическия радикализъм, които в по-далечен план оказват много съществено влияние върху зараждането на идеята за националната държава, суверинитета и появата на национално-народностния дух. В художествен аспект е бунт срещу строгостта на Класицистичните форми и разкрепостяване на психологическата многоизмерност на вътрешния живот на субекта.*

Пръв използва определението „романтик“ философът Жан Пол Рихтер, желаейки да дефинира новопоявилите се духовен персонаж, различен от разпространените типажи на инатливия „нихилист“ и непоклатимия „материалист“. Общото теоретично название

„романтизъм” е конструирано от критика, писател и композитор Е. Т. А. Хофман. Едва през второто десетилетие на XVIII-ти век, смисловият обхват на понятието „Романтизъм” изглежда напълно ясно и се утвърждава в културния оборот.

В. (Глава II) Комическото и неговите романически трансформации и музикалното му превъплъщение. (*Определение. Романтическа ирония, романтически хумор. Комическото в музиката.*)

Дава се определение на комическото и се представя неговата философско-теоретическа обосновка през античността, средновековието, ренесанса, просвещението и модернизма. Проследяват се съществените му характеристики и естетически особености.

Определение: *комическо* – философско-естетическа категория, обозначаваща културно обусловено и оформено, социално и художествено значимо „смешно” - „Смешното има естествен, а комическото има художествен произход.” (Адолф Цайзинг) Произходът му се корени в обективните противоречия на социалния живот, въпреки неговия субективно обусловен характер. То може да се прояви по съвсем различни начини: контраст, несъответствие, различие, двусмисленост или противопоставяне. Макар че се възприема като забавно, ведро, разтушаващо, несериозно и безгрижно, тъй като поражда чувство на жизнерадост и лекота не всички негови форми предизвикват еднакви реакции и подобни усещания, нито при всички тях може да се изисква смях. Основни форми на комическото са: смешка, виц, шега, хумор, фарс, пародия, ирония, инвектива, сатира, сарказъм, карикатура, гротеска, глума, остроумие, карнавално веселие и др. Комическото е художествено многообразно и се открива в почти всички форми на изкуството, но най-вече е характерно за жанровете: комедия, буфонада, бурлеска, пантомима, клоунада, скеч, фарс, фейлетон, епиграма, пародия, карикатура, пастши, шарж, епатаж и др.

Романтическа ирония. Централно понятие в романтичката философия с многостранно естетическо проявление. Теоретично обосновано от братята Август и Фридрих Шлегел и тяхната концепция за тотална интелектуална трансформация, подета по-късно от представителите на Йенския романтизъм и оригинално преинтерпретирана от Жан Пол Рихтер. Чрез романтичката ирония се откроява субективната страна на комическото. За Фридрих Шлегел същността на комическото е противоречието между „безкрайната необходимост” и „безкрайната свобода”. Тук иронията се превръща в основен творчески принцип, който дава абсолютна свобода на гения-творец, възникнала от принципното несъответствие между субективния порив и непосредствената груба действителност. В същността си тя сменя онтологическия парадокс на битието, в което „всичко трябва да е шега и всичко трябва да е сериозно”. Противно на едностранната сериозност на образованото мислене, само импулсът на романтичката ирония е способен да разобличи и покаже истината за изменчивата двусмислена стойност на живота. Следователно лесно да се направи изводат че романтичката ирония е едновременно висока философска концепция за Вселената, мястото на човека в нея и една пряко функционално ориентирана и продуктивна художествена програма.

Романтически хумор. Жан Пол казва: „Ако Шлегел с право твърди, че романтичкото не би трявало да е един вид на поезията, а винаги самата поезия, същото още повече важи за комическото; именно всичко трябва да бъде романтическо, т.е. хумористично.” Романтическият хумор се разглежда като общ категориален топос, който може да свърже феномена на музикалния хумор, оперния жанр буфа и неговия вариант при Доницети и цялостния романтически светоглед. Това е така тъй като посредством хумора романтичката мисъл успява да смеси възвишеното и незначителното, величественото и малкото, да открие сериозното и великото в незначителното и нищожното, а не само да разпознае тяхното противоречие; при това без да отрича едното, без да го подкопава с намеците, присмеха и хулата на критиката и сатирата, нито да го бичува безсъстрадателно като сатирата, а кротко да се смири, но без да превъзнася едното и да надценява другото. Хуморът съумява да види

разумното в неразумното, но и обратното, благо да прости и тихо да възвиси като върне достойнството на унижения, но и отрезви samozабравилия се.

Комическото в музиката. В тази част се проследява в диахронен план как се проявява комическото на територията на музикалната тъкан, кои и от какво естество са средствата за това във формален и съдържателен аспект и как то функционира през различните епохи и спрямо различните жанрове (Средновековна, Ренесансова, Барокова, Класическа, Романтическа епоха) за класическата музика. На преден план се извежда факта, че за романтиците най-съвършената проява на изкуството и най-съвършенното изкуство безспорно е музиката и останалите майсторства следва да се опитат да бъдат като нея. Музиката е първото и най-важното изкуство, но от друга страна в самата музика тогава се появяват парадоксални тенденции, които по-скоро я подчиняват на словото – от една страна в търсенето на нарочна поетичност и лирически образи и атмосфера, а от друга в акустичното синтезиране на „четимо” съдържание, на разпознаваема драматургичност и осезаемо образно стълкновение. Музикално комическото се създава обаче не толкова чрез търсене на нови изразни средства, колкото посредством новите начини на опериране и приложение на вече добре извесни и установени „стари” техники и изразни средства от другите основни естетически категории (възвишено, грациозно, трогателно, трагическо, героическо и т.н.). Именно по този път на свързване, съчетаване и контрастно успоредяване романтиците обособяват базисните комически модификации като усмивка, закачка, веселие, шега, хумор, ирония, гротеска, сатира, пародия, писмех, сарказъм и др.

С. (Глава III) Специфика на музикалния образ. (*Особености на музикалния образ. Лирически музикален образ. Епическият музикален образ. Драматически музикален образ. Приказен музикален образ. Абстрактен музикален образ.*)

Особености на музикалния образ. Музикалният образ може да бъде дефиниран като специфична форма на обобщено отразяване на някаква конкретна или по-обобщена част от битието, форма на омузикализиране на живота, посредством средствата и похватите на музикалното изкуство. Основата на всеки музикален образ е конкретната музикална тема, която изразява и е породена от музикалната идея-намерение-инвенция. Градивната единица на музикалния език е именно музикалният образ, посредством него се реализира самия музикален смисъл и се постига прякото музикално разбиране като следствие от цялостната музикална комуникация. Музикалният образ е единство от авторовата *интенция-намерение* и авторовия стил *инвенция – техническо-естетически маниер*, своеобразния неповторим и разпознаваем творчески почерк. Музикалният ейдос – самата музикална идея се изразява посредством музикалните образи, създадени от намерението и маниера, чрез свързването на интенция и инвенция, т.е. от творческия почерк и възглед на композитора.

Можем да открием следните видове: *лирически музикални образи* – образи на чувства, усещания, състояния, психологически афекти; *епически музикални образи* – преди всичко описателни, атмосферни, природни или ситуационни акустични дескрипции. Тук са всички оноματοпейчни имитационни музикални техники – звукоподражания, звукоописания, звукоуподобявания и т.н. ефекти; *драматични музикални образи* – акустични карти на конфликти, сблъсъци, противопоставяния и контрастни движения; *приказни музикални образи* – абстрактни акустични картини на свръхестествени същества, пространства и селения, на трансцедентни състояния. Тук са всички имагинерни, приказно-вълшебни и нереални образи; *абстрактни музикални образи* – музикални идеи без възможност за конкретизиране на тематизма в тях или посветени на абстрактни понятия, представи и идеи – душа, Бог, вечност и т.н., но също и условни: светло, тъмно, топло, студено, цветове... и т. н.

D. (Глава IV). Шедьовърът „Дон Паскуале”. *(История, творчески особености, художествена специфика и музикална същност. Обща картина на италианската ромнатическа опера през XIX ти век. Номенклатура. Либрето. История на създаването. Драматургически анализ. Музикален анализ. Особенности на музикалния език и стил на Гаetano Доницети.)*

В Италия операта заема особено място, тя е обект не само на високата аристократическа традиция и на елитарната култура, а средство за духовно и историческо формиране на общ национален дух и изработването на общонационален естетически идеал и изграждането на единна аксиологическа йерархия. В този смисъл смелите художествени жестове на ранната италианска опера не само изпълняват тази просвещенческа роля на изграждане на национално самосъзнание, но и духовно-етическо завоевание, чиято основна цел е отговора на въпроса какво е италианската идентичност, уникалност и характер.

Номенклатура: „ДОН ПАСКУАЛЕ”. Опера буфа в три действия (пет картини) от Гаetano Доницети Либрето: Джовани Руфини и Гаetano Доницети. Първа премиера: 3 януари 1843 г. в Париж от Италианската опера *Teatro Italiano Opera*. *Оригинален състав:* Дон Паскуале - Лиджи Лаблаш, Малатеста - Антонио Тамбурини, Ернесто - Марио (Джовани Матео ди Кандия), Норина - Джулия Гризи, Нотариус - Федерико Лаблаш, Втора премиера: *17 април 1843 г., Teatro la Scala в Милано.*

Драматургичен анализ. Предизвикателството в „Дон Паскуале” е не изобразяването на бликация хумор в смеховата традиция на комедия дел арте, колкото фактът, че нищо не е съвсем това, което изглежда на пръв поглед, зад привидните маски се скрива особено човешко съдържание и характери. Тук нищо не е толкова просто и всичко има двойно дъно зад веселата окраска, се крие една *тъжна буфонада*. Зад целия този празник на живота и младостта Доницети, като романтически предвестник на северната ирония, всъщност скрива една дълбока меланхолия, зад блестящата шега - горчива ирония във връзка с любовта, брака и живота. В комическия му хумор се долавят следите на Жан Половото светоусещане за скрития под усмивката и празничното

веселие, трагически момент, който хуморът разпознава – не само непостижимостта на личното съвършенство, което е извечна съдба на хората, по-скоро нелепи, отколкото импозантни, но и парадоксално възвишени, защото са способни да се надсмеят над собствената си глупост и да я надмогнат с духовното величие на смирението в благата проява на хумора и най-вече в долавянето на онази неизцеримата болка от усещането за изначалната несправедливост на устроението на света и неговата безцелна случайност.

Музикален анализ. *Увертюра.* Светла, въздушна и много бравурна увертюрата е изградена по мотиви от най-ефектните мелодии на операта и е написана в ясна сонатна форма. *Действие I.* Състои се от 16 самостоятелни номера, обединени в две картини. Въвеждането в света на героите е стремително и всеки от тях е характеризиран със специфична мелодична окраска. *Действие II.* Състои се от 13 самостоятелни номера в една картина. Второто действие е цялостно изградено на принципа на комическия контраст и сеховия паралелизъм. *Действие III.* Състои се от 16 самостоятелни номера, обединени в две картини. *Финал.* Заключителната сцена, в която по невероятен начин всичко несполучливо се разминава благоприятно е тържество на роматическия музикален хумор. Построена във формата на рондо завършващата сцена напомня пика на развихрил се празник.

Особености на музикалния език и стил на Гаetano Доницети. Неговият музикален свят изразява в пълна мяра прословутата италианската представа за *dolce vitae* (сладкия, сладостен живот) и онзи средиземноморски приветлив темперамент на съществуването без скърби. По този повод изследователят Донати-Петени признава: „*Лекотата, с която Доницети композира музика, способността бързо да уловя мислите с музика, ни позволява да сравним процеса на неговото творчество със спонтанната естественост на разцъфтяването на плодните дървета*”. Заради общия вкус към блясъка, цялостната стилистична светлината, леката и бързина, склонността към сензационност, остра занимателност, интересни сюжети и общодостъпност и най-вече търсенето и защитаването на неизменно музикално изящество и грация Доницети дълго време е възприеман като лек несериозен композитор (*а безспорно и поради стремителната скорост на композиране – понякога*

многочасови опери са създадени в рамките само на една или две седмици възникват очевидни не рядко сериозни художествени грешки).

От гледна точка на историческото развитие днес вече е преодоляно това неправилно становище и е отхвърлена дълго властвалата стигма върху Доницети като развлекателен и виртуозен композитор-занаятчия, развенчано е настойчивото обвинение към творбите му в „идейна лекота” и безпочвено търсене на „несериозна наслада”. Всъщност сега възприемаме „Доницетиевата лекота” като израз на една типична за романтичeskото изкуство тенденция, а именно на художествения ескейпизъм и творбата като алтернативен на съществуващия в страдание и несправедливост свят, която компенсира, приютява и утешава, ранения от реалността дух, като му дарява един нов бляскав и по-справедлив свят.

Е. (Глава V) Комическо и красота. *(В преследване на идеалната красотата. Новаторство и стил.)*

В преследване на идеалната красотата (bellezza ideale). *Идеалната красотата (bellezza ideale) е самата същност на музикалното изкуство, тя е единствената аксиологическа мяра, която може да разграничи значимото от незначителното, истинското от несъщественото, напълно пречистена от несъвършенствата и драмите на реалността. Идеалната красота в аспекта на музикално естетическото се явява не само като чиста свободна абстрактност, но и като мощно и сигурно средство акустичното преживяване да е максимално непосредствено, т.е. да бъде свързано със създаването на леко, безгрижно и приятно настроение, което изразява щастие. Тя е теоретичния еквивалент на немското романтическо понятие „абсолютна красота” и изразява подобно философско-естетическо съдържание. Фридрих Шелинг сменя основната естетическа опозиция между красивото и възвишеното - между двете основни категории няма никакво същностно противопоставяне: „...няма качествена, а само количествена противоположност... Възвишеното обхваща в своята абсолютност красивото, тъй както красивото обхваща в своята абсолютност възвишеното”.* Специфика на романтичeskата естетика е допустимостта за смесване и свързване между

отделните естетически категории в реалността на художественото произведение, където те обединявайки се една с друга създават огромно вариативно богатство и изразителни способности.

Необелкантовият стил е тържество на абсолютната вокална красота, но в тоталността си на оперен стил, в какъвто на практика го превръща Доницети, красотата се превръща в абсолютно изискване за всички елементи на творбата, които следва да се съгласуват по красота. Затова и при Росини, Белини и Доницети се съхранява архетипа на вокалната *seducente eufonia*, но и неоромантичния белкантов стил се развива по посока на тоталната изразителност и съвършената формална софистицираност. В операта на Белини и Доницети стилът на пеене се оформя и придобива своите оригинални и ярко оразличими една от друга ясно очертани специфики. Белканто *belcanto* (от итал. ез.: *bel canto* - „красиво пеене”)¹ не е единствено осъзнавана като конкретна вокална техника на виртуозното художествено пеене, а преди всичко като *стилова дефиниция и цялостна естетическа представа* като ефективно средство за постигане на идеалната красота (*bellezza ideale*).

В пряко вокален аспект белкантното се изразява:

а) с умение за осъществяване на плавни преходи от звук към звук, т. нар. техника – *legato* (от итал. ез. букв. „връзани заедно” - вокална дъга, мост, свързаност, акустична кохерентност, тук нотите се пеят плавно свързани, т.е. певецът прави преход от нота към нота, без да прави никаква пауза);

¹ Понятието „*белканто*” (*bel canto*) не е свързан с конкретен стил на пеене чак до началото на 1860, когато писателите и критиците въвеждат термина, за да обозначават красивия високо виртуозен начин на пеене, той има своя абсолютен пик към 1830 г. През XIX век терминът не се среща в нито един речник. Придобива строгото си съдържание едва в началото на XX-ти век. Стилът белканто възниква в Италия и е свързан с развитието на националното оперно изкуство и вокална школа в края на XVI век. Изразителните му средства се формират въз основа на фонетичните особености на италианския език, късно бароковия вокализъм и традициите на народното пеене. Терминът е предложен за първи път от Витория Архилей в края на шестнадесети век и е използван в строго музикалния си смисъл, за да обозначи появата на белкантовата романтическа опера от ранните десетилетия на XIX век.

б) с безпроблемно чисто интониране и производство на ясен, звънък открит вокал, красив и богат на тембри, цветовете и нюанси звук;

в) с осезаема равномерност на гласа във всички регистри, лекота, спонтанност и естественост на звуководенето, която гарантира безпроблемността и отсъствието на усилие, гъвкавостта и подвижността на гласа дори в трудни технически и виртуозни места при преминаване от един към друг вокален дял.

Новаторство и стил. Иновативността на Доницети по отношение на цялостния белкантов стил е вътрешното единство на принципа за идеалната красота от една страна, а от друга на обобщеността и хомогенността на музикалния прием – непосредствената сила на въображението и адекватната му обезпеченост във формален и психологически аспект; отчетливо доловимия стремеж към музикално-драматургична консистентност, постигнати посредством завършената представа за общата мяра на „експресивната красота” като израз на „идеалната красота” (*bellezza ideale*), която вътрешното равновесие и смислов баланс в творбата. Търсенето на единството като идеална красота дава представа за съотносителността между вокалната красота, адекватно оркестровото присъствие, въздействащи разгърнати в мащаб хорови картини и ансамбли. Доминира желанието музиката навсякъде да бъде психологически изобретателна и свежа, а не пряко илюстративна и механична, което довежда до ненарочна плътност и по интензивна експресия и дълбочина. При предаването на хумора се търси адекватност на изразните средства. Операта „Дон Паскуале” и нейната формална и художествена грация я правят особено значим момент от развитието на оперния жанр и разкриват неочаквани идейно духовни насоки, които тепърва ще дават още и още плодове. Франческо Атарди, твърди: *„Опера буфа (opera buffa) се проявява като естествена противотежест – трезва, осъществяваща реалистична проверка на идеалните стремежи на мелодрамата и сериозния жанр от XIX век през целия романтичен период. Опера буфа е като опъката страна на монетата, която ни подтиква да мислим повече за естеството на opera seria, показвайки ни живота "какъвто той е" с неговото социално многообразие, цинизъм и неизменна логика на*

икономическите интереси, но без да ни натъжава или да ни доскучава, сякаш е доклад за буржоазните крайност в социалното разделение".

Общата компактност и задъханата динамика на действието се дължи на бързата смяна на номерата, относително симетрично разпределени в трите действия, като повече от 85 % от тях са не по-дълги от две минути, което предава усещането за сценичен вихър, разнообразие и забава. Цялата опера трае около 105 минути или по-малко от два часа, като действията са относително съпоставими по време около 35 минути. Френското изящество, мяра и закачлива ирония, съчетани с италианската широка мелодичност и кантиленна лекота и грация правят от „Дон Паскуале” романтическа творба наситена с ведър лирически тон, хумор и тънко доловим екзистинциален скептицизъм и на втори план несравнимо изящна меланхолия, скрита зад бравурното веселие.

Е. (Глава VI) Режиьорски подходи. *(I. Археологически-консервативен метод на осъществяване. II. Радикално-транспониращ метод на осъществяване. III. Условно-метафоричен метод на осъществяване. Театър на преживяването, на изобразяването и на занаята. Вътрешна и външна тема. Режиьорски подходи и стил.)*

Романтизмът действително, ако не измисля в буквалния смисъл на думата професията на Режиьора, то със сигурност най-сетне и позволява да се еманципира и ясно да оформи своето професионално звено. Режиьорът е така необходимата фигура, която може да реализира дълго лелеяната, задълбочено осмислена и щателно теоретизирана истинска цел на романтичното изкуство – т. нар. *синкретичен синтез*, синестезията, единството между различните изкуства и техните изразителни форми, който по отношение на операта се избистря във вагнеровата естетическа концепция за „*тоталното свършено произведение на изкуството*” *Gesamtkunstwerk*, изложена в неговата знаменита теоретична книга „Опера и драма” от 1851 г. („*Oper und Drama*”). Синтез, който според Вагнер е възможен тъкмо на основата на театралното изкуство, което може да свърже отделните елементи – музика, игра, пеене, сценография, костюми, драма, в едно цяло и постигне тяхното взаимобалансиране и идеална съгласуваност. По

традиция от историците на операта вече се възприел като безспорен факт, че началото на ерата на режисьорския театър в операта се счита за началото на XX-ти век, когато драматични режисьори се прехвърят от театралната сцена към оперната и това води до коренна промяна на сценичния характер на музикално-театралните произведения.

Условно, за удобството и яснотата на теоретическата систематизация, можем да открием три основни типа възможни режисьорски подходи.

I. Археологически-консервативен метод на осъществяване.

1. *Археологически тип постановка*
2. *Историзиращ тип постановка*
3. *Консервативен тип постановка*

II. Радикално-транспониращ метод на осъществяване.

4. *Осъвременяващ тип постановка*
5. *Радикално преозначаванщ тип постановка*
6. *Деконструиращ тип постановка*

III. Условно-метафоричен метод на осъществяване.

1. *Условно-приказен тип постановка*
2. *Абстрактно-метафоричен тип постановка*
3. *Неомитологичен тип постановка*

•

а. Археологически-консервативен. Под Археологически-консервативен би следвало да разбираме онзи, които следва традиционните схеми и похвати на инсценировка и в плана на конкретната творба и в плана на знанието за похватите и средствата от епохата, когато тя е възникнала и се съобразява с тях. Прочита на текста се съобразява с традицията и очакванията, създадени от нея „в полза” на някаква илюзорна, поради реалната ѝ непостижимост, „автентичност” или „достоверност”. Тук някои теоретици на театралното изкуство са на мнение, че подобен тип инсценировки не са постановки в пълния смисъл на думата, а по-скоро са „*препоставяния*” откъдето и вътрешното членение на няколко основни типа

б. Радикално-транспониращ метод на осъществяване. Този сценичен метод на осъществяване предполага смело и дръзко преобръщане на основната кодова структура на първоизточника и експериментална до особена крайност на преосмисляне на темите и идеите в него в името на изграждането и постигането на нов сценичен език и експресивност. Целта е да се създаде нова, при това комуникативно актуална и пряка връзка със зрителя към когото е насочена постановката и режисьорската интерпетация да се възползва от универсалното съдържание в творбата. По-радикалните и експериментаторски форми предпоставят футуристични и технологично-парадоксални визии като времето не нито сегашно, нито близко, а запратено в бъдещето. Не рядко долри и генералният тематизъм да е съхранен, той може лесно да потъне и да се изгуби в прекомерната зрелищност и сценична натрапчивост на прекалено експанзивните решения.

с. Условно-метафоричен метод на осъществяване. Последната режисьорска стратегия е свързана с една от най-остроумните, но и предизвикателни стратегии за инсцениране, а именно условно-метафоричния метод. Той е развитие на една от структуралистките и поструктуралиски постановъчни тенденции с по-условен или приказно-митологичен сюжет, чиито хронотоп може да се положи в приказно условно време или в т.нар. „все време”, разбира се, може и нарочно творба да се постави с

подобно цялостно решение, без то да бъде авторска ремарка. Тук става дума за една техника на метафорично и символно надграждане и оглеждане на смисъл в смисъл така че да се постигне сложна претеница от значения, които да създадът едно общо внушение за неизчерпаемост на смисъла и за неговата неднозначност и независимост от контекстите на злободневните ситуации, а той да бъде извисен до общочовешкото, универсалното и всезаничемото. По този път може да се постигне уникален език, да се реализира сложна експесивна и семантична среда, да се дестилира реалното до пълна абстрактност и да се създаде от свръхизобилие от смисъл, като не може да се изчепи с някаква конкретизация, а работи на принципа на мрежовата свързаност активизираща множество значения, разположени на съвсем различни нива в структурата на спектакъла от най-очевидните, до нарочно прикрити и нюансирани аспекти .

Театър на преживяването, на изобразяването и на занаята. Основната възможна типология на театралното майсторство, съотносима и оперната режисура (К. Станиславски), може да идентифицира три вида театър според *начина на актьорско превъплъщение*: „театър на преживяването”, „театър на изобразяването” и „театър на занаята”.

Театърът на преживяването предполага пределна активност и творческа отдаденост и тъсене на артиста и цялостния психо-физиологичен процес на непосредствения живот на ролята. Актьорът следва всеки път да е готов пак и пак, на ново да преминава през цялото вътрешно и външно движение на образа, като преизживява всеки път всичко наново, без да разчита на рутина и рефлекс, а на своята дълбинна спонтанност. Всяко повторение на спектакъла изисква от твореца моментално сътворяване и все ново и ново раждане на образа, т.е. активно живо творчество, което се определя от фундаменталната формула на самия К.Станиславски: „*тук, днес, сега*”.

Театърът на изобразяването се основава на факта, че актьорът веднъж преминава през творческия процес на преживяване на ролята и стриктно фиксира формата, в която се изразява това преживяване, като превежда съответната на емоционалната картина

жестика. В бъдеще обаче актьорът нече не повтаря опита за преживяване, а единствено следва установеното и само възпроизвежда дословно постигната форма.

Занаятчийският театър се обляга единствено на точната и последователна имитация и напълно отхвърля опита на непосредственото непрестанно творчество. Всичко тук е изградено върху достоверността на имитацията на чувства, върху т. нар. „актьорска истерия”, тоест върху изкуствено преекспаниране и преемоционализирано наиграване на естественото поведение като единственият стремеж е да се постигне въздействаща илюзията за наситен темперамент и непредвзети страсти. Фактически обаче, този тип театър лесно се разпознава като неавтентичен, фалшив и схематичен. Актьорското присъствие е лишено от аурата на непосредствеността и се движи от шаблонно и предвизимо по основни щампи, тоест уморителното повторение на веднъж завинаги открити методи за изобразяване на чувства.

Вътрешна и външна тема. Друг съществен момент в оперната режисура сред избирането и осъществяването на обща изпълнителска естетика е открояването на водеща тема на интерпретацията в метаезика на режисьорското въздействие върху сценичната реалност. Под „външна тема” следва да се разбира онзи кръг от явления, изобразени в творбата, които обрисуват пряко събитийността на фабулата и са основни елементи на сюжетната линия и нейното разгръщане. Докато под „вътрешна тема” е необходимо да се разбира всъщност как именно са осветени тези явления, коя страна подпомагат и към кои точно пресонажи са обърнати, т.е. как представят мирогледното разбирането на автора и как реализират неговата собствена екзистенциална констелация като философия, като нравственост и аксиологическа йерархия. „Външната тема” е винаги по някакъв начин самоочевидна и обективно налична и следователно е знак, общ и достъпен за всички, докато „вътрешната тема” се оказва дело на субективното усещане на индивидуалната рецепция и със сигурност се основава на конкретността на личния художествен и нравствен опит.

Режисьорски подходи и стил. През ХХ-ти век операта и театърът взаимно се преоткриват и макар и да не принадлежат на един и същи жанр взаимно започват да си влияят и да обменят художествени способности и приумици. Режисурата в операта се натъква на романтичната мечта за тоталния театър и действително се ражда от скрития копнеж за постигане на този тотален синкретичен театър. Тук режисурата се рафинира и все повече наподобява всеобхватна свъх-композиция, която тълкува както либретото, така и партитурата, която завладява мощно като зрението, така и слуха, така че насочената към зрителя художествена цялост да не може да бъде сегментирана и да не може да бъде отлучено кое достига до него чрез слуха и кое чрез зрението. В зависимост какви постановъчни модели се следват като (психоанализа, марксизъм, лингвистика, хладен отчужден анализъм, антипсихологизъм и др.) и какви театрални моди се адаптират в режисьорските подходи към оперния театър проличават определени тенденции, които могат да се обособят по десетилетия през вълнуващия с режисьорските си подходи ХХ-ти век:

50-те години – подход на ценностен прочит. Режисурата прави деликатен почтителен исторически уважителен прочит, защитаващ идеологическия миналото, общия естетически едеал и националистичната окраска.

60-те години – подход на критично преосмисляне. Режисурата подлага на съмнение съществуващите ценности и тяхната идеологическа функционалност като се опитава да разобличи властовите механизми за манипулация от етичните ценности, за целта се прави отдалечено, странично и отчуждено препрочетане.

70-те години – подход на полифоничния отворен и/или сравнителен прочит. Изворовият материал се сравнява с останали близки и по-далечни творби в широк исторически мащаб и така се постига диалогичност и разширяване на тематичния обхват до универсалност. Полифоничния метод предполага многоизмерност на репрезентацията без точен ценностен избор, които се оставя на зрителя.

80-те години – подход на отстранения мета прочит. В този тип инсценировка текстът се разглежда „от страни” и „от високо”, „от горе” като всъщност целта е да се

коментира написаното от гледна точка на „ролята на читателя”, по теорията на Умберто Еко.

90-те години – подход на затвореното четене. Творбата се разглежда като завършен затворен свят сам по себе си, които сам поражда своите съдържания и така режисурата най-сетне възстановява „вслушването в гласа на творбата” и връща правата ѝ на собствен глас. Тази режисура търси уникалното и неповторимото в пределите на самото произведение и неговото възможно най-благоприятно осъществяване.

2000- новият век – кибернетичен подход. Прието е от критиката последното десетилетие на XX-ти век и първото десетилетие на 21-ви век често се наричат разцвет, когато режисьорският метаезик е развит до съвършенство и дава множество почти неограничени възможности и подходи. На границата на краевековието модата извежда на преден план немския театър и неговата социално-политически ориентирана режисура. Търсенето на социално-политически послания става универсален и банален режисьорски подход, съчетан с отчетлив уклон към естетиката на възвишеното, която се реализира или през строго изчистено героическо или през иронични кодове.

Първото десетилетие на XXI-век. От края на 2010 г. упорито се заговаря за очевидната криза в оперната режисура, използват се всевъзможни подходи и смесвания между отделни методи, което довежда до странни сценични зрелища. Кризата става все по-очевидна: натрупаните средства се превръщат в досадна рутина, а новите и експериментални способности бързо се изчерпват и изглеждат или неактуални или неефективни. Картината е изключително нееднородна и неясна, тенденциите се преплитат и смесват. Може би културата на пастиша, трафаретния либиден психоанализъм и зрелищното забавление са единствените доминанти.

Г. (Глава VII) Три възможни режисьорски подхода към операта „Дон Паскуале“. (1. Исторически-ценностен подход.2. Транспониращ подход.3. Метафоричен подход.)

1. Исторически-ценностен подход. Смисълът на подобна инсценировъчна стратегия е да се покаже универсалното съдържание на автентичното художествено произведение, което се възприема като самостоятелна аксиологическа ценност, завършена в себе си, която не се нуждае толкова от виртуозно интерпретиране, колкото от деликатно адекватно разбиране и обяснение на особеностите възникнали в контекста на времето на самото възникване на творбата. В случая романтичната буфа „Дон Паскуале“ е емблематичен образец на комедийния жанр от ранния италиански музикален романтизъм, който стъпва върху стремителната традиция на професионалната комедия на маските (итал. ез. *commedia dell'arte*) не само по формални признаци, но и конгениално по дух. Комедията се развива като комедия на заплетената интрига с фарсови елементи и серия от недоразумения и отново традиционното „преобличане“ тук не на жена в мъж или обратното, а на девойка в послушница. Финалът е щастливо предизвестен бедните стават богати както в оригиналната комедия дел арте.

ОБЩО РЕШЕНИЕ: Акуратно съобразяване с указанията за епохата, времето и мястото на действие и стилово отчитане на всички подробности, следващи от това. Стилът е на т.нар. занаятчийски или буржоазен ампир от началото на XIX век - Empire. Мъжкото облекло се влияе от военната мода и наложеното от Наполеон, докато дамската мода се развива под влияние на съпругата му Жозефин и обичаният ѝ придворен шивач Лерюаром, които нарат т.нар. *грациозен стил* - рокля в гръко-римски стил, но всъщност това е пристегнатата под гърдите свободно падаща рокля, с повдигната талия в поне два пласта от крайно деликатни материи от коприна, муселин, батиста, хасе, обточена с дантела или окантена с атлас, през ръцете на лактите се носи голяма наметка перелина-шал и задължителната възбвана голяма носна кърпичка. Персонажите следват модните цветове на първото десетилетие черно, тъмно и малко по-светло плътно синьо, чевено-кафяво и кафяво.

ХАРАКТЕРИ: Героите в операта „Дон Паскуале” са построени според традицията на персонажите в италианската комедия дел’арте: Дон Паскуале – Панталоне (търговец, стар скъперник, мнителен, сприхав и леко глуповат, често победен), Ернесто – Педролино/Пиеро (невинен, заблуден, но добросърдечен, сръчен, инициативен и умен слуга, който постига целите си със своето добродушие, макар и често да е подведен и да попада в капаните на другите), Малатеста – Скарпино/Бригела (първи маски дзанни, умен, находчив слуга, който постига стремежите си с остроумие), Норина – Коломбина (млада красива бедна девойка, влюбена в беден младеж, весела и предприемчива, палава и с добро самочувствие). Нотариус (Карлото) - Докторът/Грациано (псевдообразован доктор по право, присмехулен сприхав старец).

Време на действието: Рим, Италия някъде в началото на ХІХ-ти век. Започва в дома на Дон Паскуале, сутринта в 9.00 ч. Пролет. Месец май. и завършва няколко дни по-късно призори по изгрев. **Място на действието:** Богаташкия дом с градина на Дон Паскуале и дамска квартира в Рим.

2. Транспониращ подход. Осъвременяване, търсене на ситуационен хумор и комически ефекти с елементите на остроумие, деликатен фарс, ирония и сатира. Настроението е ведро, игриво и нехайно хлапашко. Търси се ефекта на комическото сражение и на разминаването между очаквано и действително. Втори план: социална критика на младите нарцисити, които търсят бърза реализация с всички средства, но са победени от „любовта” и достойнството.

ОБЩО РЕШЕНИЕ: Пренасяне на времето на действието непосредствено в сегашно време и смяна на неговото място. Събитията ще се развиват в Южна Франция на Лазурния бряг в кинограда Кан, в богатото имение с голяма градина на известен застаряващ кино режисьор дон Паскуале.

ХАРАКТЕРИ: Дон Паскуале – добре поддържан киньорежисьор, стар ерген, наперен, поддържа перфектно катинарче на лицето си, около 70 годишен, горд собственик на кностудия. Доктор Малатеста – фитнес инструктор и близък приятел на Дон Паскуале в отлична форма с впечатляващи бицепси. Ернесто, племенник на Дон Паскуале —

красив младеж около двадестте, студент, който работи като помощник режисьор и момче за всичко при чичо си. Норина, чаровна блондинка, наскоро дипломира се актриса без ангажименти, сестра на Малатеста. Нотариус (Карлото) — неуспял актор, работи като статист в киностудията на Дон Паскуале. Други: Прислужници, бръснари, фризьори, шивачи и др.

Време на действието: Втората половина на XXI-ви век. Започва в дома на Дон Паскуале, сутринта в 9.00 ч. Пролет. Месец май. Място на действието: Южна Франция, Лазурния бряг, вила в Кан. Богаташки дом с градина и квартира в Кан.

3. Метафоричен подход. Целта на този подход е да се осветли романтичното усещане за състрадание и съчувствие към персонажите, които са чаровни и надарени с много доброта, въпреки малко нелепата ситуация, в която попадат. Те будат смях, но не ироничен а мек и целият ключ е в изграждането на добронамерен опрощаващ хумор. Ето защо веселието ще се постига от изненадата и щастливия край, разбира се всички смехови гегове ще се раждат от сетата и неуместността на персонажите в ситуацияите. Комическото опоеизиране предпоставя героите да са близки до зрителите и поради това ще се подчетае не битовото, а метафорично-символното в тях. Сцността е да се покажат темпераментите на хората и техните взаимоотношения.

ОБЩО РЕШЕНИЕ: Времето ще е непосредственото настояще. Събитията се развиват в съвременен град, хората са представители на високата средна класа. Всичи селфита и профили във Фейсбук, Инстаграм и Туитър се излъчват на една част от стената, на декора, която е подготвена за това.

ХАРАКТЕРИ: Дон Паскуале – скучаещ доскорошен голям бизнесмен вече в пенси, който се занимава със скош, джогинк и голф, отегчен от самотат си и манията си да се храни полезно и да пие вода. Непрестанно прави упражнения, скача на въже, диша дълбоко и изобщо няма идея, че е остарял. Търси нови и нови забавления и накрая решава, че трябва да се ожени за млада съпруга. Доктор Малатеста – диетолог на

средна възраст, леко пухкав, обича голфа, добрата храна и непрестанно пие шейкове, винаги е облечен в голф стил с бежави панталони, светли обувки и поло-тениска и голф-касткет и държи стикове, с които чупи все нещо. Ернесто, племенник на Дон Паскуале — младеж около двадестте, студент по компютърни науки, отличен IT – специалист, хакер и на практика много непохватен, свит и винаги чорлав, малко наивен и отпуснат често физиономията му е готова да заплаче. Непрекъснато е взрян в екрана на телефона си, с който така и не се разделя и често снима това или онова. Норина, чаровна усмихната пухкавелка. Обича да похапва сладкиши, шоколд и сладолед, да пие кола. Винаги в добро настроение и с неизменна сияна усмивка на лицето. Еманципирана и предприемчива тя не се оставя на съдбата, а сама я движи напред, учи интериорен дизайн и мечтае да обиколи света. Влюбена в Ернесто заради скромността му, но и защото може да го върти на малкия си пръст. Има кулинарен блог и снима сладкишите си. Час по час си прави селфи и се нацупва мило, за да публикува нов пост във Фейсбук. Нотариус (Карлото) — приятел на Малатеста, малко глух и много бавен. Други: *Прислужници, бръснари, фризьори, шивачи* и др.

Време на действието: Втората половина на XXI-ви век. Започва в апартамента на Дон Паскуале, сутринта в 9.00 ч. Пролет. Месец май. Място на действието: Подреденият строг ергенски апартамент на Дон Паскуале.

8. Основни изводи

I. От селектираната и анализирана информация в работата ясно се откроява разбирането за същественото историческо значение на италианската комическа опера за общоевропейския музикален театър изобщо и особената роля на комическото белканто в нея, при това не само инструментално като вокална техника, а значително

по-широко като стилво-художествено понятие, предопределящо вътрешния естетически ориентир на композиторите и изграждащо цялостния романтически естетически идеал. С появата и утвърждаването си като самостоятелен оперен жанр през XVIII-ти век и най-вече с изключителните достижения на комическото белканто от първата половина на XIX-ти век в лицето на тримата големи Джоакино Росини, Винченцо Белини и не на последно място Гаetano Доницети, посредством чиято дейност жанра на опера буфа изиграва решаващата роля за утвърждаването в територията на операта на социално актуални теми с реалистичен характер, изпъстрени с живи образи от настоящето, представители на различни социални прослойки и близки на самата публика, за разлика от сериозната опера, която все още се занимава с митологически, героически или исторически сюжети.

II. Комическото в изкуството възплащава копнежа за свобода и признава неговото първенство в същността на човешкото, чрез него ние признаваме както своята страстност, достойнство и сила, така и своите грешки, нелепост и глупости и така парадоксално извяваме не толкова духовното си величие, колкото вътрешната си волност и нежелание да се ограничим до същества, обречени на недъзите си, а по-скоро да бъдем същества на устрема си към развитие и съвършенство. Опера-буфа се оказва извънредно чувствителен художествен барометър и способства появата на веристичната, реалистична опера, а тя на свой ред провокира появата на новия пародиен жанр - на френската оперета и т.н.

III. На територията на опера буфа се правят първите извънредно смели нововъдения по отношение на мелодическия материал, който става все по динамичен, гъвкав, непринуден и емоционално освободен. Отново опера буфа въвежда драматургическата подвижност, сретителността на действието и задъхания темпоритъм на спектакъла както и изключителната експресивност и подвижност на гласовете и самия оркестър.

IV. Оттук и осъзнаването на особеното място на романтичния комизъм изобщо. Странен феномен е, че романтичното изкуство и романтичната философско-естетическа теория, именно посредством енергията на комическото в аспекта на две основни прояви – едната на „*романтичната ирония*”, а другата на „*романтичния хумор*”, представени в текста основно чрез концепцията на йенската школа и Жан Пол Рихтер, го превръща в основен инструмент за собствената му *художествена революция*, за преодоляването на *класическите стандарти*, стереотипи и норми и постигането на ново, свободно изкуство с неограничен художествен хоризонт.

9. Приноси

1. Изследването за първи път, поставя в философско-естетически и теоретично-научен фокус понятието „*комическо белканто*”, откроявайки неговите художествени специфики и проявления в емблематичната опера буфа „Дон Паскуале” от Гаetano Доницети.
2. Преоценява се самото понятие „*белканто*”, което започва да се разглежда в по-широк теоретичен смисъл като своеобразен стилистично костюиращ елемент, а не единствено като вокална техника. Изяснява се как на практика се осъществява прехода от чисто инструменталното му тълкувание и обхват към по-широкото му общо философско-естетическо значение. Посредством разширената му употреба и приложение става възможно научно да се обяснят редица скрити вътрешни тенденции, идейни движения и трансформации в италианската комическа опера от XVIII-ти век и от XIX -ти и нейното последващо развитие в XX-ти век.

3. Излагайки основните теоретко-художествени и философско-естетически особености на „комическото” като една от централните естетически категории; като съществен актив на работата може да се разпознае и позадълбоченото и многоаспектно обяснение на проявите на комическото в тъканта на тоновото изкуство и неговите художествени ефекти.

4. Дял към ползата от подобно научно разглеждане се открива и в повнимателния, със стремеж към изчерпателност, анализ на операта „Дон Паскуале” откъм специфичната ѝ образна, драматургична и музикална структура.

5. Не на последно място като важен елемент може да се възприеме теоретично-естетическо разгръщане на възможните режисьорски подходи, тяхното структуриране и субординиране по единен принцип и след това онагледяване и илюстриране с конкретни проекто-постановъчни примери спрямо самата опера буфа „Дон Паскуале”.

* * *

Библиография

На български език:

1. Арисототел, За поетическото изкуство. Превод от стр. гр. ез. Богдан Богданов, НИ, София 1983.
2. Арнауловъ, Илия. История на италианската музика. Българска мисъл. София 1942.
3. Белтрандо-Патие, Мари Клер. История на Музиката. Част II, изд. Музика, София 1999.
4. Берлиоз, Хектор. Мемоари. Биографии. Писма. Музика. София 1976.
5. Боало, Никола. "Поетическо изкуство", НИ. София 1983
6. Богданов, Богдан. Романът – античен и съвременен. Опит върху поетиката и социологията на античния и западноевропейския роман. НИ, София 1986;
7. Естетика на Немския романтизъм. Вакенродер, Ф. Шлегел, Новалис, А. В. Шлегел, Наука и изкуство. София 1984.
8. Йончев, Илия. Музикална онтология. Изд. Рива, София 2009.
9. Йончев, Илия. Музикалният смисъл. Изд. Рива, София 2007.
10. Кант, Имануел. Критика на способността за съждение. Превод: прф. д-р Цеко Торбов. БАН. София 1993.
11. Кант, Имануел. Критика на чистия разум. София: Издателство на БАН, 1992.
12. Квинтилиан. Обучението на оратора. VI, III-5 Издателство: Наука и изкуство. София 1982. Превод от латински: Макарий Порталски.
13. Конен, Валентина. История на музиката. III ч. Музика. София 1983.
14. Кроче, Бенедето. Естетика. Прев. от итал. Иван Тонкин. Изд.: Рива, София 2006.
15. Лиотар, Ж.-Ф., Не-човешкото. Превод от френски Росица Пиронска. София: Сонм.1999.
16. Лихтемберг, Георг Кристоф. Афоризми. Превод от немски: Мария Стайнова. Издателство: Народна култура, София 1986 г.
17. Минчев, Иван. 120 бележити композитори. Музика. София 1976.
18. Ницше, Ф. Раждането на трагедията от духа на музиката. Превод от немски Харитина Костова-Добрева. София: Наука и изкуство. 1992.
19. Новалис, Учениците от Саис. Библиотека „Касталия“. ЛИК, София 1993.
20. Паси, Исак. Смешното. Изд.: Наука и изкуство. София 1972.
21. Пламенов, Петър. Милостта на хумора. Доклад от конференция. София 2008.
22. Пламенов, Петър. Обещанията на интересното. Издателство на СУ „Св. Климент Охридски“, София 2019.
23. Пламенов, Петър. Тялото текст. Издателство на СУ „Св. Климент Охридски“, София 2018.
24. Платон. Диалози I-IV. Изд.:НК. София 1979-1990.
25. Платон. Закони. Превод от старогр. ез. Невена Панова и Георги Гочев. Изд.: СОНМ. София 2006.
26. Спиноза, Барух. Етика. IV, Теор. 45, заб. 2 НК, София 1955.
27. Ханслик, Едуард. За музикално красивото. ЛИК, Библ.Касталия, София 1998.
28. Хегел, Г. Фр. В., Естетика. том I, II, Изд. БКП. София., 1969.
29. Цицерон, М. Т. „Трактат за ораторското изкуство“ в За оратора. Превод от латински Петя Стоянова УИ "Св. Климент Охридски". София 1992.
30. Шилер, Фридрих. "Естетика", изд. "Наука и изкуство". Превод от немски език Валентина Топузова. София 1981.
31. Шопенхауер, Артур. Светът като воля и представа. Т. I. / прев. от нем. Христина Костова. Изд: УИ „Св. Климент Охридски“, София 1997.
32. Шопенхауер, Артур. Светът като воля и представа. Т. II. / прев. от нем. Харитина Костова-Добрева. Изд: Захарий Стоянов, София 2000.

На западни езици:

33. Alborghetti e Galli, «Donizetti Mayr» (Бепрамо, 1875/1965).
34. Allitt, John Stewart Donizetti: in the light of Romanticism and the teaching of Johann Simon Mayr, Shaftesbury, UK: Element Books, Ltd; (US) Rockport, MA: Element, Inc. (1991).
35. Appia, Adolphe. Oeuvres completes. Edition elaboree et commentee par Marie L.Bablet-Hahn. 1–4. Bern, 1983–1991.
36. Ashbrook, William. Donizetti and his Operas, Cambridge: Cambridge University Press. (1982).
37. Ashbrook, William. "Don Pasquale" in Sadie 1992, vol. 1, pp. 1224–1226. (1992).
38. Ashbrook, William and Budden, Julian. The New Grove Masters of Italian Opera, London: Papermac (1980), pp. 93–154.
39. Ashbrook, William; Sarah Hibberd in Holden, Amanda (Ed.), The New Penguin Opera Guide, New York: Penguin Putnam (2001).
40. Attardi, Anselmo, Francesco. "Dal Ser Markantonio al Don Pasquale." , Donizetti Society Journal 7 (2002), p. 339-362;
41. Avison, Charles. An Essay on Musical Expression. London: C. Davis. (1752).
42. Bandur, Markus. 2001. Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture. Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser.
43. Barblan, Guglielmo. L'opera di Donizetti nell'età romantica. R. 1948.
44. Baroni, Mario "The Concept of Musical Grammar", translated by Simon Maguire and William Drabkin. Music Analysis 2, no. 2:175–208. (1983).
45. Bartlette, Christopher, and Steven G. Laitz Graduate Review of Tonal Theory. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-537698-2. (2010).
46. Beattie J. On Laughter and Ludicrous Composition // Essays: On Poetry and Music. — London: Routledge/ Thoemmes Press, 1996.
47. Black, John. Donizetti's Operas in Naples, 1822–1848. London: The Donizetti Society. (1982),
48. Brandt, Anthony. "Musical Form". Connexions (11 January; accessed 11 September 2011). (2007).
49. Budden, Julian. "Donizetti, Gaetano. 5. Operas" in Sadie 1992, vol. 1, pp. 1209–1214. (1992).
50. Cassaro, James P. Gaetano Donizetti – A Guide to Research, New York: Garland Publishing. (2000)
51. Cercignani, Fausto. E. T. A. Hoffmann, Italien und die romantische Auffassung der Musik, in S. M. Moraldo (ed.), Das Land der Sehnsucht. E. T. A. Hoffmann und Italien, Heidelberg, Winter, 2002.
52. Chouquet, Gustave "Ventadour, Théâtre" in A Dictionary of Music and Musicians, edited by George Grove, Vol. 4, pp. 237–238. London: Macmillan. (1889).
53. Clarke, W. The ascetic works of St. Basil, London 1925.
54. Cohen H. System der Philosophie. T. 3: Ästhetik des reinen Gefühls. — Bd. 1, 2. — Berlin: Cassirer, 1912.
55. Corri, Domenico. The Singer's Preceptor, 1810, vol. 1, p. 14; The Singer's Preceptor, or Corri's Treatise on Vocal Music. London: Chappell, 1810 or 1811. Reprinted New York/London, 1995. Reprinted in: The Porpora Tradition: Master Works of Singing. Edited by Edward Foreman, Vol. 3. Champaign, Illinois: Pro Musica Press, 1968.
56. Crosten, William, Loran. French Grand Opera: An Art and a Business. New York 1948. King's Crown Press, p. 123.
57. Davies, Stephen (1994). Musical Meaning and Expression. Ithaca: Cornell University Press. ISBN 978-0-8014-8151-2.
58. Donati-Petteni, Giuliano. G. Donizetti, L., 1980

59. Donizetti, G. Don Pasquale, dramma buffo in tre atti, piano-vocal score. Milan: Ricordi. (n.d. [1870])
60. Filippo Cicconetti, «Vita di D.» (Roma, 1864/1976).
61. Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand in 40 Bänden. J. G. Cotta, Stuttgart, Tübingen 1827–1830.
62. Grout D. J., Williams H. W. A Short History of Opera. Columbia University Press, 2003.
63. Grant. Morag, Josephine Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe. Music in the Twentieth Century, Arnold Whittall, general editor. Cambridge and New York: Cambridge University Press. ISBN 0-521-80458-2. (2001).
64. Green, Douglass M. Form in Tonal Music. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers; New York and London: Holt, Rinehart and Winston. (1979).
65. Gilmour, Ian. The Making of the Poets: Byron and Shelley in Their Time. Carroll & Graf Publishers, 2003.
66. Gossett, Philip (1985), "Anna Bolena" and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti, Oxford: Oxford University Press.
67. Gottfried R. Marshall, Aspects théoriques, historiques et pragmatiques. published in: Heterolingualism in/and Translation Edited by Reine Meylaerts, 2006.
68. Grout D. J., Williams H. W. A Short History of Opera. Columbia University Press, 2003.
69. Harewood, The Earl of and Peattie, Antony, editors (1997). The New Kobbe's Opera Book. London: Ebury Press. ISBN 0-09-181410-3.
70. Harmon, William; Holman, C. Hugh (1999). „Epic poetry” in: A Handbook to Literature (8th ed.). Prentice Hall.
71. Hartmann. Eduard von, Ästhetik. Band 2: Die Philosophie des Schönen. Berlin 1887. s.391-398.
72. Haydin, Berkat and Esser, Stefan. 2009 (Joseph Marx Society). Chandos, liner notes to Joseph Marx: Orchestral Songs and Choral Works, accessed 23 October 2014.
73. Hecker, Ewald. Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin 1873.
74. Hobbes, Th. Human Nature, IX-13, English works, Vol. IV, London 1985.
75. Hooker, Richard. Abstraction. Цитирано според: /web.archive.org/ Enlightenment Glossary Classical Mechanics 1996, Updated 7-14-1999/; достъпен на: <https://web.archive.org/web/20070911121123/mailto:hinesric@wsunix.wsu.edu>
76. Kantner, Leopold M (Ed.), Donizetti in Wien, papers from a symposium in various languages. Primo Ottocento, available from Edition Praesens. ISBN 3-7069-0006-8
77. Keller, Marcello Sorce, "Gaetano Donizetti: un bergamasco compositore di canzoni napoletane", Studi Donizettiani (1978), Vol. III, pp. 100–107.
78. Kiesewetter, Raphael Georg. Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik; Breitkopf und Härtel/ Leipzig 1834
79. Kleßmann, Eckart. Die deutsche Romantik (DuMont Taschenbücher) Köln 1971. Publisher: DuMont (German Edition). Klessmann;
80. Kramer, Jonathan D. The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies. New York: Schirmer Books. (1988).
81. Laurie, Timothy. "Music Genre as Method". Cultural Studies Review 20, no. 2 : 283–292. (2014).
82. Lasarus, Morits. Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze. Bd. I, 1988.
83. Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. ISBN 0262260913 (1985).
84. Loewenberg, Alfred. Annals of Opera 1597–1940 (third edition, revised). Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield. (1978).

85. London, Justin (n.d.), "Musical Expression and Musical Meaning in Context. Proceedings Papers. ICMPC 2000.
86. Lussy, Mathis. *Musical Expression: Accents, Nuances, and Tempo*, in *Vocal and Instrumental Music*, translated by Miss M. E. von Glehn. Novello, Ewer, and Co.'s Music Primers 25. London: Novello, Ewer and Co.; New York: H. W. Gray (1892).
87. Melitz, Leo. *The Opera Goer's Complete Guide* on Google books (1921).
88. Michael Musgrave, *The life of Schumann*. Cambridge Univ. Press, Cambridge 2011;
89. Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press. ISBN 978-0335152766, 978-0335152759 (cloth & pbk). (1990).
90. Minden, Pieter (Ed.); Gaetano Donizetti *Scarsa Mercè Saranno*. Duett für Alt und Tenor mit Klavierbegleitung [Partitur]. Mit dem Faksimile des Autographs von 1815. Tübingen : Noûs-Verlag 1999;
91. Moore, Allan F. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre". *Music & Letters* 82, no. 3 (August): 432–442. (2001).
92. Müller, «J. P. und seine Bedeutung für die Gegenwart». Berlin (1894)=
93. Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, translated by Carolyn Abbate of *Musicologie generale et semiologie*. Princeton: Princeton University Press. (1990).
94. Osborne, Charles, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Oregon: Amadeus Press 1994.
95. Parker, Roger; William Ashbrook "Poliuto: the Critical Edition of an 'International Opera'", in booklet accompanying the 1994 recording on Ricord 1994.
96. Parmentola, Carlo. *l'Opera in Italia* (vol. 1. , 2.) *Storia dell'opera*. Torino : UTET, 1977.
97. Pierre-Louis Duchartre, Randolph T. Weaver. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes*. Dover Publications, 1966.
98. Plantinga, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. A Norton Introduction to Music History. New York: 1984.
99. *Reader on the history of Western European theater*, v. 1, London 1953
100. Ruwet, Nicolás. *Fonction de la parole dans la musique vocale*. B: Langage, musique, poésie. Éditions du Seuil, 1972.
101. Sadie, Stanley, editor (1992). *The New Grove Dictionary of Opera* (4 volumes). London: Macmillan. ISBN 978-1-56159-228-9
102. Saracino, Egidio *Tutti I libretti di Donizetti*, Garzanti Editore. (Ed.) (1993).
103. Spencer, Herbert. „Laughter, Tears, Grace” in *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, 3 vol., 1891.
104. Scholes, Percy A. "Form". *The Oxford Companion to Music*, tenth edition. Oxford and New York: Oxford University Press. (1977).
105. Smith Brindle, Reginald. *The New Music: The Avant-Garde Since 1945*, second edition. Oxford and New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-315471-1, 978-0-19-315468-1 (cloth & pbk). (1987).
106. Smart, Mary, Ann; Budden, Julian. "Donizetti, Gaetano". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Retrieved 9 January 2017.
107. Solger, Karl. Erwin. *Vier Gespräche über das Schöne und das Kunst*. Leipzig 1829.
108. Sorantin, Erich. *The Problem of Musical Expression: A Philosophical and Psychological Study*. Nashville: Marshall and Bruce. (1932).
109. Stein, Leon. *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music. ISBN 978-0-87487-164-7. (1979).
110. Thompson, William Forde (n.d.). *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music*, second edition. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-537707-9.

111. Touma, Habib Hassan. *The Music of the Arabs*, new expanded edition, translated by Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press. ISBN 0-931340-88-8. (1996).
112. van der Merwe, Peter. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 978-0-19-316121-4. (1989).
113. Wirth, «Richter als Pädagog» Berlin: (1863);
114. Whittall, Arnold. *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge Introductions to Music. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-86341-4, 978-0-521-68200-8 (cloth & pbk). (2008).
115. Yowp Tralfaz: Cartoon Composer Scott Bradley (7 January 2017). — «The Twelve-Tone System provides the ‘out-of-this-world’ progressions so necessary to under-write the fantastic and incredible situations which present-day cartoons contain». Цитирано от сайта: <https://tralfaz.blogspot.com/2017/01/cartoon-composer-scott-bradley.html>.
116. Weatherson, Alexander (February 2013), "Donizetti at Ivry: Notes from a Tragic Coda", Newsletter No. 118, London: Donizetti Society.
117. Weinstock, Herbert. *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York: Random House. ISBN 9780394422374. OCLC 6 (1963).
118. Vischer, Fr. «Kritische Gänge». Frankfurt a. M. (1920);
119. Zavadini, Guido. *Donizetti: Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo. (1948),
120. Zeising, Adolf. *Ästhetische Forschungen*. Frankfurt a. M. (1855)

На руски език:

121. Аппиа, Аадопф. *Живое искусство*. (Публикации статей А.Аппиа. Вступительные статьи: Образцова А.) Москва 1993.
122. Белинки, Висарион. *Об искусстве: (Основы эстетики) в Избранные философские сочинения*. Изд.: Госполитиздат, Москва 1941.
123. Минаков, С. Минакова, А., *История мировой музыки*. Европейски музикален театър. Ескимо. Москва 2010.
124. Жан Пол, в *История немецкой литературы*, т. 3, М., 1966.
125. Жан-Поль. *Приготовительная школа эстетики*. Пер. Ал. В. Михайлова. *Искусство*. § 32. Москва 1981.
126. Зольгер. К.-В.- Ф. Эрвин: *четыре диалога о прекрасном и об искусстве*. М.: *Искусство*, 1978.
127. Соллертинский. И. И. *Исторические этюды*. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963.
128. Соллертинский. И. И. *Романтизм, его общая и музыкальная эстетика*. В *Избранные статьи о музыке*. Л./М.: *Искусство*, 1946. Стр. 90-113
129. Соловьёв Н. Ф. *Доницетти, Гаэтано*, сп. РАН 1/1908 стр. 34-41
130. Соловьёв Н. Ф. *Лаблаш, Луиджи*. В „*Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*“; 86 т. (82 т. и 4 доп.) 1890—1907;
131. Станиславский, К. С. *Собрание сочинений: В 9 т.* Москва: *Искусство*, 1988. Т. 1. *Моя жизнь в искусстве / Коммент. И. Н. Соловьёвой*.
132. Финдейзен Н. Ф. *Александр Николаевич Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность*. Москва. Директ-Медиа, 2012.
133. Харман, Николай вж: Гартман, Н. *Эстетика (Ästhetik)*. Переводчик: Т. Батищева, А. Дерюгина, Мераб Мамардашвили, Е. Касьянова. Москва 1958.

* * *

Съдържание на автореферата

Съдържание на дисертацията . . . 3

1. Формални факти за дисертацията . . . 5
2. Предмет и обект на изследването . . . 5
3. Цели и задачи на изследването . . . 6
4. Научен подход и метод на изследването . . . 7
5. Очаквани резултати . . . 9
6. Други основни изследвания в областта на Доницетиевата опера буфа . . . 9
7. Структура на текста . . . 10

A. (Глава I) Романтическият свят и операта „Дон Паскуале” . . . 11

B. (Глава II) Комическото и неговите романически трансформации и музикалното му превъплъщение . . . 12

C. (Глава III) Специфика на музикалния образ . . . 14

D. (Глава IV). Шедьовърът „Дон Паскуале”. . . 15

E. (Глава V) Комическо и красота . . . 18

F. (Глава VI) Режисьорски подходи . . . 21

G. (Глава VII) Три възможни режисьорски подхода към операта „Дон Паскуале” . . . 27

8. Основни изводи . . . 31
9. Приноси . . . 33
10. Библиография . . . 35