

# ФУНКЦИИ НА МУЗИКАЛНАТА ТЕОРИЯ В ОБУЧЕНИЕТО НА АКТЬОРА

АСЯ ИВАНОВА<sup>8</sup>

## FUNCTIONS OF MUSICAL THEORY IN THE ACTOR'S TRAINING

ASSIA IVANOVA<sup>9</sup>

**Резюме:** Развитието на съвременния театър поставя нови предизвикателства пред актьора и изразните средства, които владее. Понятията ритъм, такт, тембър, мелодия, темпо, размер и др. принадлежащи на музикалната теория, стават задължителни в теоретичния и практически арсенал на актьора.

Взаимовръзките с музиката са очевидни, когато се работи с конкретна музикална форма или музициране на драматургичния текст в спектакъла. Музикалните елементи обаче присъстват не така очевидно в работата на актьора, дори и без самият той да си дава сметка за това. Най-разпознаваеми са те при изграждането на гласовата и физическа характерност на сценичния образ и съзнателното им използване в творческия процес би подпомогнало „създаването на живота на човешкото тяло (на ролята).“ [Станиславски 2016, с. 189].

Една от основните цели на този текст е да постави фокус върху определени взаимовръзки между музикалната теория и

<sup>8</sup> Ася Иванова. Главен асистент, доктор в департамент „Театър“ на Нов български университет (e-mail: 6060assia@gmail.com)

<sup>9</sup> Assia Ivanova. ass.prof., PhD, Theatre department, New Bulgarian University (e-mail: 6060assia@gmail.com)

работата на актьора върху сценичния образ. Той представя частично методологията на преподаване и различни практически разработки, които подпомагат теоретичното запознаване с музикалната теория (в обучението по актьорско майсторство в НБУ) и прилагането ѝ в практиката на актьора.

**Ключови думи:** образование, театър, тембър, темпо, ритъм

**Summary:** The development of modern theater poses new challenges for the actor and the means of expression he has. The terms rhythm, tact, timbre, melody, tempo – belonging to the musical theory – become obligatory in the theoretical and practical arsenal of the actor.

Interactions with music are obvious when we work with a particular musical form or working with musicality of the dramatic text in the show. The musical elements, however, are present not so obvious in the actor's work, even without himself realizing it. They are most recognizable in constructing the vocal and physical character of the image, and their conscious use in the creative process would help „create the life of the human body (of the role).“ [Stanislavski 2016, p. 189].

One of the main aims of this text is to focus on certain interrelations between musical theory and the actor's work on the stage image. Also presents in part the methodology of teaching and various practical developments, which support the theoretical introduction to musical theory (in the training of acting at NBU) and its application in practice of the actor.

**Keywords:** education, theater, timbre, tempo, rhythm

Като актриса със солидно музикално образование (СМУ „Проф. Веселин Стоянов“, гр. Русе), в този текст поставям фокус върху определени елементи от музикалната теория, които пряко биха могли да повлияят върху изграждането на сценичен образ от актьора.

Във всяко учебно заведение, където се изучава театър, има курсове, свързани с музикалната теория – „Музиката в театъра“,

„Звукови практики и техники“, „Музикално обучение“, „Ритмика“ и други. Обикновено тези курсове се водят от музиканти – композитори, певци, които запознават студентите по актьорско майсторство с понятията ритъм, метрум, размер, такт, темпо, динамика и др., предимно от гледна точка на музикалното изкуство, без да могат да ги свържат пряко с конкретната работа на актьора на сцената. В последните две години водя курсове в програма Театър, НБУ, като „Музика и ритмика“, „Практическа работа с музикална композиция“ и други. Това ми даде възможност да потърся различни начини за запознаване на студентите с отделни елементи от музикалната теория, така че да могат веднага да ги приложат в конкретни актьорски задачи. В този текст ще се спра по-подробно върху някои практически упражнения, които разработих през последните 2 години за целите на горепосочените курсове.

Преди основното изложение бих искала да подчертая защо е важно студентът по актьорско майсторство да има едно достатъчно и достъпно за него самия музикално образование. Очевиден е фактът, че такова е нужно на актьора, когато участва в постановки в жанра музикален театър, мюзикъл или когато в театрална постановка му се налага да изпее песен, да изпълни някаква конкретна музикална форма. Развитието на съвременния театър обаче поставя нови предизвикателства пред актьора и изразните средства, които владее. Понятията ритъм, такт, тембър, мелодия, темпо, размер и др. принадлежащи на музикалната теория, стават задължителни в теоретичния и практически арсенал на актьора. В многообразните театрални форми в началото на ХХІ в. музиката не е просто допълващ елемент от спектакъла, а може да играе роля наравно – а понякога и в по-голяма степен (!) – със съдържанието на текста. В книгата си „Постдраматичният театър“ Ханс-Тийс Леман пише, че все повече значими режисьори, като Питър Брук например, привличат актьори от различна етническа, културна и езикова среда. Диалектната, необичайна или интонационно неправилна артикулация може да е източник на нови звукови съчетания и мелодика. Така се изследва и експериментира с музикалността на речта, която, отделена от нивото на текста, се превръща в самостоятелен

елемент, който може да се развива в собствена посока. Леман посочва още, че с помощта на електронната музика и съпътстващата я техника става възможно все по-свободно да се модулират и синтезират гласовете и звуците в театъра, което създава съвсем ново и самостоятелно музикално театрално измерение, в което заедно с музикалния и звуков пласт се преплитат речта на актьорите с тяхното темпо, ритъм, мелодика, акцент, тембър и т.н.

В този смисъл е много важно музикализацията да не се мисли като продължение и развитие на драматичния театър, а като напълно нов и вече не-драматичен език на театъра [Lehmann 2006, p. 93].

В развитието на българския театрален език в тази посока значим принос имат разработките на композиторите Асен Аврамов и Георги Арнаудов. За Аврамов мога да посоча голяма част от съвместната му работа с режисьорите Иван Добчев и Маргарита Младенова в Театрална работилница „Сфумато“, звуковата среда и музикализация на текста в спектакъла „Гилгамеш“, представянето на резултата от творческото ателие „Звук, текст, мелос“ и др. Изключително постижение в музикализацията на текста за мен е създадената през 1992 г. от Г. Арнаудов звукова партитура (Sprechstimme<sup>10</sup>) на пиесата „Слепците“ от Метерлинк (режисьор на спектакъла В. Вихърлова, Театър 199), както и други подобни разработки в спектаклите „Алпийско сияние“ от Петер Турини, „Ковачи“ от Алек Попов, и работата в творческото ателие „Звук, текст, мелос“. За да могат обаче актьорите адекватно да изпълнят подобни партитури (пак понятие принадлежащо предимно на музикалното изкуство), те трябва да имат определен минимум усвоени знания и натрупани умения в областта на музиката.

Взаимовръзките с музиката са очевидни, когато се работи с конкретна музикална форма или музициране на драматургичния текст в спектакъла. Музикалните елементи обаче присъстват не така очевидно в работата на актьора, дори и без самият той да си дава сметка за това. Най-разпознаваеми са те при изграждането

---

<sup>10</sup> Sprechstimme (немски) – експресионистична вокална техника между пее-не и говорене.

на гласовата и физическа характерност на сценичния образ и съзнателното им използване в творческия процес би подпомогнало „създаване живота на човешкото тяло (на ролята)“ [Станиславски 2016, с. 189].

В този текст ще се спра на част от темите в курса „Музика и ритмика“ (воден в БП „Театър“, НБУ) и по-специално на тези, в които сме разработили практическо упражнение, свързващо музикалната теория с практиката по актьорско майсторство.

Като основно помагало в курса използваме учебника „Елементарна теория на музиката“ на П. Хаджиев (все още един от базовите учебници за преподаване на музикална теория у нас). Темите, които разглеждаме, са подбрани така, че от една страна, да не утежняват с излишни теоретични знания студентите по актьорско майсторство, а от друга, да им дадат възможност на практика да използват новите познания. Фокусът е поставен върху определени елементи от музикалната теория, които пряко могат да повлияят върху работата на актьора.

Започваме с основните понятия в музиката – звук, шум и тон. Почти всяка тема има разработена презентация, която е на достъпен за актьорите език. Музикалната терминология е сведена до необходимия минимум, защото всичко излишно се забравя почти веднага и ако не се вкара в употреба „на мига“, то остава като информация, която понякога само ни затормозява. Най-важното от тази първа тема е студентите да правят разлика между тон и шум, да запомнят и да могат да работят с основните характеристики на тона – височина, трайност, сила и тембър – също характеристики и на човешкия глас. В много професии (една от които е и актьорската) гласът е от изключително значение и е необходимо да бъдат разгледани различни аспекти на гласово-говорното общуване, за да бъде то усъвършенствано. Човешкият глас е резултат от комплексни физиологични, психологически и акустични процеси, които не могат да бъдат изцяло пресъздадени по какъвто и да е друг начин. Гласът на човека е част от неповторимата му идентичност, което се отнася най-вече до тембъра и тоновия обхват. Немислимо е феноменът на човешкия глас да се редуцира единстве-

но до средство за предаване на информация от един индивид към друг. Освен строго индивидуалния характер на експресивната реч, гласът отразява определена социална и езикова реалност. По този начин той изпълнява множество важни социални функции, като характерните начини на произнасяне на думите и мелодиката при различните езици, интонациите при изразяването на различни емоции, пеенето и т.н.

Да се върнем към основните характеристики на тона – височина, трайност, сила и тембър. След теоретичното им представяне веднага следва практическо упражнение, свързано с тези характеристики при работата с глас. Студентите работят с кратък текст, които познават добре и получават различни задачи, свързани с неговото произнасяне. Например първо да прочетат текста с различна височина на тона. Докато го правят, да наблюдават как това влияе на тях самите, като какъв тип човек се усещат, досещат ли се за някаква ситуация, в която този човек се намира само защото говори по този начин – на по-висок (не по-силен) или по-нисък тон. Засега не намесваме темпото на говорене, защото понятието идва малко по-късно в курса и дори студентът да прави темпови разработки, само констатираме факта, без това да е цел на упражнението. Много често студентите свързват ниския тон с бавно темпо и по-тихо говорене и обратното – високия тон, със силен глас и по-бързо темпо. На този етап пробваме различните възможни височини на нашия глас и как това влияе на нас самите, персонажа, който евентуално изграждаме, текста и неговото възприятие. Несъзнателно човек променя тона (височината) на гласа си под въздействието на различни емоции или когато иска да предаде определен статус. През последните години в областта на психологията се правят редица изследвания върху ролята на тембъра, височината и силата на гласа в процеса на комуникация.

Следващата характеристика, с която може да се работи по подобен начин, е силата на гласа – също в тясна взаимовръзка с емоционалността, но и зависеща от много други фактори като анатомично устройство на говорния апарат и навици на човека, езикови особености, различни пространствени и житейски ситуации.

Повтаряме прочита на текста, пробвайки разнообразни комбинации между височината и силата на звука, с резки, нелогични смени между силно, тихо, ниско, високо. Отново наблюдаваме промените, в процеса на правене. Още тук, в тази първа тема, може да се запознаем и с понятието динамика в музиката, както и с основните знаци, които отбелязват промените в нея.

По-задълбоченото упражняване на третата характеристика на звука, а именно трайността му, отлагаме за кратко, докато се запознаем с понятията за темпо, ритъм и записване трайността на тона. На този етап е достатъчно да направим няколко опита с отделни думи от текста и да пробваме да ги произнесем с различно времетраене, като следим за ефекта (тъй като по този начин поставяме акцент върху определени думи).

Последната характеристика, макар и една от най-важните, изглежда най-трудна за свързване с работата на актьора, защото *тембърът* е качеството, по което се отличават отделните гласове или инструменти. Той зависи от обертоновете<sup>11</sup>, техния брой и височина. Тембър, който има малко обертонове, е глух и не особено приятен. Когато преобладават ниските (първите по ред) обертонове, тембърът е мек, звучен, плътен. Когато високите обертонове преобладават, тембърът е режещ, писклив, метален. Тембърът е и характерната окраска на гласа – мек, нежен или режещ, писклив, дълбок и топъл, гъгнец и т.н.

След като се запознаем теоретично от какво зависи тембъра, студентите получават задача да направят проучване и да подготвят презентация за инструменти (по възможност непознати, екзотични) с интересен, нов за тях тембър. Коментираме различните тембъри на човешкия глас и неговото значение за работата на актьора. Връщаме се към задачата с текста – да го прочетат с

---

<sup>11</sup> *Обертоновете* (наричани още флажолетни, парциални, аликвотни и др.) са тонове с различна височина, които звучат едновременно с основния тон, но с различна честота – разположени над него. Получават се от това, че всеки звукоизточник трепти освен с цялото си тяло, което произвежда основния тон, така и с всяка отделна своя част – 1/2, 1/3, 1/4 и т.н., които произвеждат различни обертонове [Хаджиев 1983, с. 44].

различни окраски на гласа и отново наблюдаваме ефекта от промяната на тембъра. След като експериментират известно време с различна височина, тембър, сила на гласа, ритъм, темпо и др., завършваме упражнението, като всеки студент се опита да фиксира една или две категорични гласови характеристики. Да избере дали „този“ персонаж обикновено говори приглушено, с кратки фрази и чести паузи, или с дълги пасажии, спокойно темпо и т.н. Последната фаза на упражнението, която е изцяло свързана със задачите по актьорско майсторство е студентът да може да се мотивира ЗАЩО „този“ персонаж говори точно по този начин.

След като преинем темата „*Записване височината на тона*“ и припомним или научим начините и знаците за това, се спираме на „ИНТЕРВАЛИ“: „Интервал е съотношението между височините на два тона.“ [Хаджиев 1983, с. 91]. Запознаваме се с цялата теория свързана с интервалите – видове, количествена и качествена величина, умалени, увеличени, прости сложни, чисти, енхармонични и т.н. На пианото опитваме да построим и чуем разликата между отделните интервали и ако не сме загубили вече интереса на студента, тук идва моментът да свържем музикалната теория с обучението ни по актьорско майсторство. Избираме произволно изречение или едно от текста, с който сме работили в началото – например изречението „Завесата гори!“ или „И тогава аз му казах...“. Задачата е да работим с интонацията така, че да я разположим в двата тона на различни интервали. Казваме изречението в интервал прима, малка секунда, голяма секунда, малка терца и т.н. Пробваме низходящи и възходящи интервали (понижаване или повишаване на интонацията в края на изречението). След това опитваме и с по-дълги изречения... Малките открития, които правим, са изненадващи и впечатляващи! Как промяната на интонацията в много малка степен (полутон или цял тон) води до различно въздействие, смисъл на текста или разкрива емоционално състояние! Така, „играейки си“ с интервалите, ги запомняме и научаваме повече за възможностите, които ни дава мелодиката на текста!

Темата за ритъма в обучението и практиката на актьора е тема на не един научен труд в областта на театъра и няма да я за-



сягам в дълбочина в този текст. Тъй като чувството за ритъм е (не само според мен) от изключителна важност за актьорската професия, се опитвам да завършим почти всеки час от курса с различни упражнения по ритмика. Голяма част от тях са тези, по които се обучават и музикантите, но има и специфични упражнения, които отново насочват вниманието към изграждането на ритъм чрез поредица физически действия или издаването на различни звуци, възпроизведени от гласа или вследствие на физическа акция.

Макар да няма пряка връзка с актьорското майсторство, не бих искала да подмина темата „Записване трайността на тона“. Намирам тази тема за важна, не само защото студентите овладяват нотните трайности и тяхното записване, но си дават сметка за значението на паузата, започват да правят разлика между темпо и трайност на тона – това, че фиксираната в определени стойности форма може да бъде изпълнена в по-бързо или по-бавно темпо.

За един музикант това е ясно и се подразбира, но бях изненадана да открия, че голяма част от студентите трудно го разбират – за тях шестнайсетините и осмините са по-бързи ноти, а половините, целите и четвъртините – по-бавни. Много полезни за обучаващите се актьори се оказаха упражненията за тактуване – те организират и дисциплинират мисълта в една комплексна акция, свързана и с движение (защото тактуваме с махове на ръцете или тропане с краката). Това допринася за упражняването на процеса на внимание и неговото разпределение в различни по своя характер акции – важен процес в сценичната практика на актьора. Освен това тактуването се оказва полезно и за работа с дихателния апарат. Смяната на фокуса помага да се организира и разпредели въздухът така, че да издържи до следващата пауза или край на фраза. По този начин студентите могат да определят местата за поемане на въздух и паузите в един по-дълъг текст – да определят къде има нужда от пауза (смислова или техническа), къде фразата търпи по-големи дължини, къде може да приравним думите с по-кратки или по-дълги нотни трайности.

При начинаещия актьор (в случая – обучаващия се) един от проблемите, върху който се работи, е постигането на добро сце-

нично самочувствие. Повечето студенти, в желанието си да бъдат интересни за наблюдаващия, извършват едновременно няколко акции, не дават възможност действието реално да се зароди, случи и отзвучи, страхуват се от паузата и тишината на сцената. В края на курса, след като сме преминали през темите Ритъм, Метрум, Размер, Такт, Темпо и др., студентите получават финална задача за изграждане на движенческа (актьорска) партитура<sup>12</sup>, записана с нотни трайности.

Условието на задачата е приблизително следното: създайте партитура на актьора, която да се състои от прости действия като ходене, сядане на стол, ставане, жестове, действие с обект... Трябва да разпределите и подредите действията в отделни тактове в размер 4/4. Като го направите, фиксирайте времетраенето на всяко едно действие и се опитайте да го запишете с нотни трайности. Вашата партитура трябва да има минимум 16 такта.

В процеса на работа по финалната задача се затвърждават голяма част от теоретичните знания, представени в курса, откриват се интересни взаимовръзки между елементите на музикалното и театралното изкуство, тренират се важни за професията на актьора умения. Студентите „откриват“ принципи за импровизация в кратка, фиксирана перформативна структура, развиват рефлексия за акция/реакция чрез определени изразни средства и чувство за ритъм на формата.

Тъй като в практиката ми често се случва да сравнявам, съпоставям и приравнявам работата на актьора с тази на музиканта, ми се иска да прецизирам термина *партитура* и в контекста на изкуството на актьора. Ще използвам „под-партитура на актьора“ – термин, който Патрис Павис ни предлага в „Речник на театъра“. Под-партитурата е „ръководна кинестезична и емоционална схема, съставена от ориентириите и опорните точки на актьора, създадена и изобразена от

---

<sup>12</sup> Партитура (италиански) – разпределение, деление. Музикалната партитура включва партиите (нотния текст) на всички музикални инструменти в едно произведение. Обикновено там са вписани и темпата, шрихите, динамиката и всички детайли, които касаят изпълнението на една музикална форма.

него с помощта на режисьора...“ [Павис 2002, с. 226].

В контекста на системата на Станиславски бихме могли да приравним актьорската партитура с „линия на ролята“ – всички малки действия, конфликти, контрадействия, обстоятелства и събития, които изграждат живота на ролята в пиесата. Като актьорска партитура може да определим и „структурата“, за която Марио Биаджини от „Работен център на Йежи Гротовски и Томас Ричардс“, Понтедера, Италия говори: „В нашата работа всичко е подчинено на структура, но това не е структура на форми, а структура на действия, точно в смисъла на „физическите действия“ на Станиславски. Нека вземем структурата, която аз следвам в „Акция“. Тя е изградена от миниатюрни детайли, които са всъщност „намерения“ или... „мисли“... Всеки отделен детайл е нещо цялостно и се явява секунда след някой друг. И всеки път, когато играем „акция“, аз откривам нов детайл. Това прави структурата по-отчетлива. Но какво има между тези детайли, между две отделни секунди?“ [Биаджини 2004, с. 319-320].

## РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

### Библиография

- ПАВИС, Патрис, 2002. *Речник на театъра*. София: Колибри. ISBN 954-529-242-3. [PAVIS, Patrice, 2002. *Rechnik na teatarata*. Sofia: Kolibri. ISBN 954-529-242-3.]
- СТАНИСЛАВСКИ, Константин, 2016. *Работата на актьора. Т. 2. Работата на актьора с ролята*. София: Изток-Запад. ISBN 978-619-152-971-1. [STANISLAVSKI, Konstantin, 2016. *Rabotata na aktyora. T. 2. Rabotata na aktyora s rolyata*. Sofia: Iztok-Zapad. ISBN 978-619-152-971-1]
- ХАДЖИЕВ, Парашкев, 1983. *Елементарна теория на музиката*. София: Музика. [HADZHIEV, Parashkev, 1983. *Elementarna teoriya na muzikata*. Sofia: Muzika.
- БИАДЖИНИ, Марио и Томас РИЧАРДС, 2004. Дискусия. *Homo Ludens* (10), с. 32-34. ISSN 1311-5111. [BIADGINI, Mario i Tomas RICHARDS. Diskusiya. *Homo Ludens* (10), s. 32-34. ISSN 1311-5111]
- LENMANN, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theater*. Oxon: Routledge. ISBN 978-0415268134.