

ЗАЩО ОПЕРАТА ОБИЧА БИБЛИЯТА?

НАТАЛИЯ АФЕЯН⁵⁴

WHY DOES OPERA LOVE THE BIBLE?

NATALIA AFEYAN⁵⁵

Резюме: Откога присъства Библията в оперния жанр? Към какви сюжети и образи проявява предпочитание операта и как се променят те? Какво определя афинитета на композитори и либретисти? Можем ли да говорим за специфичен библейски драматизъм, който импонира на оперните автори? През какви драматични метаморфози преминават библейските персонажи и сюжети в тяхната музикалнодраматична интерпретация?

Докладът е опит за отговор на тези въпроси.

Ключови думи: Библия, опера, драматургия, либрето

Summary: When did Bible enter the realm of Opera? Which stories and characters are welcome on an operatic stage and how do they change? What determines the affinity of composers and librettists? Is there a specific biblical dramatism cherished by the operatic authors? How does a musical interpretation revamp biblical characters and plots on the stage?

The report is an attempt to answer some of these questions.

Key words: The Bible, opera, drama, libretto

⁵⁴ Д-р Наталия Афеян, преподавател по класическо пеене в департамент „Музика“ на Нов български университет (e-mail: n.afeyan@gmail.com)

⁵⁵ Natalia Afeyan, PhD, Lecturer in Classical Voice at the department of Music at New Bulgarian University (e-mail: n.afeyan@gmail.com)

Музиката като неотменима част от богослуженията и като инструмент за емфаза на свещените текстове присъства от най-стари времена. В древния Израел музиката е съпровождала литургии и празненства (Изх. 15:1; 2 Царст. 6:5; 1 Лет. 15:28; Дан. 3:5; Ам. 6:5), а първият цар Саул е успокоявал терзанията си с музика (1 Царст. 16:23); това трябва да е зачатъкът на модерната днес музикотерапия. Можем дори да говорим за архаично нотно писмо: текстът на масоретите, или Танак (Еврейската Библия) съдържа специални фигури, които означават мелодията на кантилация, или ритуалното напевно четене в синагогите. Библията споменава и немалко музикални инструменти: арфа, *gittith* (друг вид арфа), *shofar* (вид тромпет, изработен от рог), флейта, *tabret* (вид ударни инструменти), цимбали, *shalishim* (триангел). Очевидно е, че още в библейски времена са били търсени онези тембри и нюанси, които ще подчертаят специфичността на преживяването и ще извисят внушението на момента.

Музиката като компонент на религиозното съзнание е наследена и от Новия Завет: празнична музика звучи, когато Блудният син се завръща (Лука 15:25), в службите определени инструменти свирят мелодии (1 Кор. 14:7), които ще се чуят в небесата (Откр. 5:8; 14:2), а традицията да се мелодизира някой библейски текст съществува и днес както в западната, така и в православната църква.

Скоро след нейната поява християнската религия престава да се задоволява с пламенни проповеди посред пустинята, по бреговете на реките или скришом в пещерите. След като Рим легитимира християнството през IV век, църквата все по-настойчиво търси нови форми за самодоказване: в камък, в стъкло и в картини от майстори на четката оживяват библейски сцени от живота на светците, показват се тайните на Спасението и Божието възмездие за грешниците. Църковното изкуство – благодарение на факта, че Мойсеевите закони не са валидни за западния Бог – процъфтява, а ведно с това – и музиката. Богатото наследство от песнопения се окуражава и кодифицира от папа Грегорий Първи през втората половина на VI век (той също очевидно е знаел, че изпятото слово

има много по-силно въздействие); то се превръща в опора на цялото музикално развитие в Европа. Музиката прониква и извън стените на храма – появяват се коледни и великденски песнопения, които се изпълняват от населението; жестовете, придружаващи песните, постепенно се формират в танци. С развитието на полифонизма към края на Средновековието моделите на тъй наречената *musica sacra* оказват все по-силно влияние и върху популярната музика.

Отлично средство за проповядване на Светото писание и предаване на религиозно знание на неграмотното население се оказват мистериите. Това са едни от най-ранните форми на театралност в средновековна Европа. Те представят в храмовете сцени от Библията на теми от Битие: Адам и Ева, убийството на Авел, Страшния съд, често с придружаваща ги антифонна песен. Случвало се е да се изпълняват в цикъл, понякога продължаващи дни наред. Още през V век Светата служба се допълва с – както са ги наричали – „живи картини“ с част от текста на литургичната служба в проза. Скоро към тях започват да се добавят и песнопения от текущата литургия, а с нарастването на популярността на тези ранни пиеси вербалните украси стават все по-сложни, в тях се вмъкват диалектни думи и фрази. С оформянето на пътуващи театрални групи демократичността на текстовете и мелодиите се засилва и се стига дори до постепенното преминаване от чисто латинско слово до местните диалекти. Едно от най-популярните произведения в този жанр е късносредновековната мистерия *Quem quaeritis?*, или „Кого търсите?“. Тя представлява драматизиран литургичен диалог между ангел на гроба на Христос и жените, които търсят тялото му. Тези все още примитивни представления се обогатяват по-късно със сценично действие и не след дълго преминават отвъд стените на църквите – обикновено в църковния двор или около градския пазар. Либретисти най-вероятно са били монасите, а ролите са били изпълнявани първоначално от самите свещеници, а впоследствие и от граждани, и от техните семейства. Това продължава до XIII век, когато папа Иннокентий Трети започва да ревнува от растящата популярност на пиесите-мистерии и

издава указ, с който забранява на свещениците да излизат на сцена; така се стига и до формирането на театрални гилдии, а това вече довежда до сериозни промени. Оформят се актьорски трупи от професионални изпълнители, латинският текст е изместен от обикновен говор, добавят се не-библейски пасажии с теми от ежедневието наред с кратки комедийни интерлюдии или пасторални сцени. Тези трупи проявяват изключителна изобретателност в техническо отношение: в повечето случаи те се появяват в каруци. Това многофункционално съоръжение им осигурява превоз от едно до друго населено място, хотел, гримборни и дори самата сцена, на която става представлението, да не говорим, че е добър начин актьорите да изчезнат бързо, ако някой ревнив съпруг или крадец, или блюстител на реда ги подгони.

Сходни на мистериите са пасионите, които представляват драматизация на Христовите страсти: съдът над него, мъченията и неговата смърт. Те са били изпълнявани през последните дни преди Великден. Както в мистериите, езикът отначало е бил латински, като постепенно в него се вмъкват изрази на местен говор; при тях обаче тенденцията да се разчупи ритуалът, преминавайки към по-драматичен изказ, е много по-силна, отколкото при мистериите. Най-голяма популярност пасионите печелят сякаш в Германия; там църковните химни често прозвучават на немски, при това в римуван свободен превод.

Със сътресенията в Европа, предизвикани от католико-протестантския религиозен конфликт през XVI век, пасионите, както и мистериите, започват да пораждат политическо неудобство. През 1549 г. Синодът в Страсбург се противопоставя на религиозните пиеси, а година преди това Парламентът в Париж е забранил да се дават представления за Спасителя, както и всякакви духовни мистерии. В резултат на това светските елементи се отделят от религиозните и играни вече като карнавални събития, печелят все повече симпатиите на широката публика. И все пак интересът към мистериите и пасионите се възражда в последните десетилетия на XIX век.

Не знам дали трябва да се сърдим на Парижкия парламент,

на Страсбургския Синод, или пък на английския лорд Чембърлейн за това, че са ни лишили от удоволствията на религиозните пиеси, или по-скоро да им благодарим. Защото именно забраната им довежда до популяризирането на светските форми на музикално-сценични произведения, които прерастват по-късно в опера и оратория. Както едната, така и другата се опират на либрета, които нерядко имат за основа именно библейски истории, макар и вече в друг контекст. А защо всъщност е така?

Книгата, или по-скоро книгите, наречени Библия (от старогръцки *ta biblia*, което значи „книжки“), са създадени като религиозна литература. Често се смята, че Библията е четиво само за теолози и за хора, които търсят опора и утешение в християнството. А в действителност Библията е безценен източник на исторически, социални и антропологически сведения с литературен и политически характер. Библейският текст често коментира грандиозни събития и личности – но от дистанция, без да се „намесва“; в други случаи разказва за обикновени хора и случки, хиперболирайки всяко действие и детайл, до пределите на човешкото въображение. Писана в продължение на около 6 века, приблизително от X до III век пр. н. е., Еврейската Библия (която православната традиция нарича Стария, или Ветхий Завет) направлява обществото според нормите, които тя самата създава; вероятно в това се крие и нейното политическо и морално влияние. Новият Завет е вече свързан с християнското съзнание – и историите в него са предимно от живота на Исус Христос и апостолите.

Героичните събития в Библията, широкият „замах на четката“, с която са нарисувани персонажите, динамиката на историческата епоха – това са качества, които импонират на авторите на опери. Та нали самото оперно изкуство (синтезиращо музика, театър, симфоничност, вокалност, сценична пластика и художественост в едно) не може да се спотаи скромничко в някакъв злободневен сюжет с тривиални герои? Струва ми се, че именно тези величини, тази апокалиптичност на библейските истории я правят желан партньор на операта. И ако, както пише М. Кирова в книгата си „Библейската жена“, Библията „не просто разказва жи-

вота на един древен свят, тя го прави“, то и музиката не просто описва героите и случките, а ги създава, при това по своите норми за емоционално преживяване [Кирова 2005, с. 18]. (Ако д-р Кризандер можеше да ме чуе, предполагам, че би избухнал яростен спор).

Доктор Фридрих Кризандер (1826-1901) е немски музиколог, историк, критик и издател, чиито публикации на Хенделови творби и текстове за него, както и за немалко други композитори, го издигат до позицията на пионер на музикологията на XIX век. Монументалният труд на неговия живот е първото пълно издание на съчиненията на Хендел, когото Кризандер смята едва ли не за свое *alter ego* и под чийто знак живее, пише и воюва за неприкосновеността на композициите. Дълбокото убеждение на д-р Кризандер е, че героичните истории на евреите не предлагат подходящ материал за театрална презентация. Според него евреите никога не са създавали драматична литература, нито пък лирична поезия, донякъде поради Мойсеевите забрани за изобразяване на Бога, но също така поради липсата на трагичен елемент, който според него е присъщ единствено на древногръцката драма. Дори „Песен на песните“, тази лирика на лиризма, не намира място в неговата душевност – той я обявява за безлична и скучна. По различен начин стои според него въпросът с библейските сюжети в ораториите: там възпяването на Бог (незрим, вездесъщ и всемогъщ), призивът за борба в името на Господна слава и тържеството от приютяване на бедните души в лоното на вярата, са похвални и уместни. Подозирам, че д-р Кризандер просто се е отнасял с немалко погнуса към оперното изкуство, още повече, че оперите на възлюбения от него Хендел са всъщност доста статични и не са предизвиквали емоционален неуют у неговия защитник.

Но ако сравним гръцката драма с някои от библейските разкази, по които са писани опери, ще намерим удивителни паралели: Ифигения и дъщерята на Йефтай, Херкулес, който чисти Авгиевите обори, робството на Самсон, съдбата на Аякс и другите герои, обзети от лудост поради възгордяване, лудостта на Навуходоносор, примерите са много. Историята на операта доказва неправотата на д-р Кризандер с многобройните шедьоври, играни и

до днес на сцената, а и с произведенията, които нашите съвременници продължават да пишат по сюжети от Библията.

Авторите на първите „библейски“ опери търсят сюжети толкова назад в Библията, колкото им позволява нейното съдържание. Така през 1678 г. Йохан Тайле композира „Адам и Ева – създаденият, падналият и отново издигнатият човек“; нашите прародители обаче не стават особено популярни на оперната сцена. Може би някой плах костюмограф се е уплашил от перспективата да направи сценичното им облекло. Или пък музиката не е била достатъчно изразителна; същите персонажи обаче се появяват по-късно в Хайдновата оратория „Сътворението“. Праотецът ни е главна роля и в друга опера – тази от Жан-Франсоа Лесюер, която се казва „Смъртта на Адам и неговият апотеоз“. От доста невзрачно описаната в Библията смърт на първия човек Лесюер прави колосално събитие; ето как дори и тези случки, които в литературния първоизточник се описват безинтересно и лаконично, могат да се превърнат под въздействието на музиката в грандиозни митове. И наистина, неспоменатите, уж безпристрастни моменти, които библейският автор просто регистрира, като: „...и той се влюби“ или „...и тя умря“, подкрепени от патоса на мига, звука на оркестъра и гласа на певица, способен на безчислени нюанси, звучат като съблимно преживяване, като апотеоз на душевността. По същия начин се разгръщат и персонажите в операта: без да се променя ходът на събитията, прочитът на авторите често води до неочаквани метаморфози на морала и на характерите на героите. Така например коварната Ева, довела човечеството до грехопадение, в операта на Лесюер става любеща и жертвоготовна майка и съпруга; Давид от „Давид и Йонатан“ на Шарпантие е надарен с чувствителност, която в Библията не се забелязва; Навуходоносор от „Набуко“ на Верди е един изтерзан, разкъсан от обичта към двете си дъщери (които са смъртни врагове една за друга) баща вместо подказания от Библията жесток и необуздан мъж, а по-късно – разкаля се цар. Далила, която в Библията е само една блудница, подмамила героя да предаде своя бог, в „Самсон и Далила“ е издигната от Сен-Санс до пиедестала на безкористна героиня-спаси-

телка на своя народ. Саломе в интерпретацията на Рихард Щраус също е много по-сложна от литературния си прототип, така може да се каже и за Мойсей на Шьонберг.

Вярвам, че детайлен музикалнодраматургичен анализ на библейските персонажи, които имат живот и на оперната сцена, би разкрил техни нови и неочаквани образи.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- БИБЛИЯ: Книгите на свещеното писание на Ветхия и Новия завет, 2010. 7. изд. София: Св. Синод на Българската църква. ISBN 978-954-8968-46-1. [BIBLIA: Knigite na sveshtenoto pisanie na Vethia I Novia zavet, 2010. 7 izd. Sofia: Sv. Sinod na Balgarskata tsarkva. 2010. Sofia: ISBN 978-954-8968-46-1.]
- КИРОВА, Милена, 2005. *Библейската жена: Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария завет*. София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“. ISBN 954-336-011-1. [KIROVA, Milena, 2005. *Bibleyskata zhena: Mehanizmi na konstruirane, politiki na izobrazyavane v Stariya zavet*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“. ISBN 954-336-011-1.]
- CHRYSANDER, Friedrich, 1848. *G. F. Händel, Erster-Dritter Band*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- DJERASSI, Carl, 2008. *Four Jews on Parnassus [A Conversation]*. Columbia: University Press, NY. ISBN 978-0-231-51830-7.
- GROSSMAN, David, 2006. *Lion's Honey*. Canongate Books Ltd, GB. ISBN 9781-9211-4523-0.
- KREHBIEL, Henry E., 2015. *A Second Book of Operas*, NY: Yurita Press. ISBN 978-135-616-212-3.
- SADIE, Stanley, 1988. *The Grove Concise Dictionary of Music*. London: Macmillan Press Ltd. ISBN 978-033-343-236-5.
- SMITHER, Howard, 2012. *A History of the Oratorio, Volume 3: The Oratorio of the Classical Era*. University of North Carolina Press. ISBN 978-080-783-660-6.