

СЛОВЕСНО–МУЗИКАЛНИ ХОРОВИ АКЦИИ В ТЕАТРАЛНАТА ПОСТАНОВКА. МЕТОДИЧЕСКИ И МУЗИКАЛНО– ПОСТАНОВЪЧНИ АСПЕКТИ

АСЕН АВРАМОВ¹

VERBAL AND MUSICAL CHORAL ACTIONS IN THEATRICAL PRODUCTIONS. METHODOLOGICAL AND MUSIC STAGING ASPECTS

ASSEN AVRAMOV²

Резюме: Текстът е базиран на работата върху две реализирани вече театрални събития. „Медея“ от Еврипид (постановка Десислава Шпатова, Пловдив, 2020) и „Едип Тиран – хорове“ актьорско ателие „Звук, текст, мелос“ върху фрагменти от трагедията на Софокъл (НБУ, Червената къща, София, 2017). В текста авторът представя нови подходи към интерпретирането на традиционните в античния гръцки театър хорове. Разглежда не само собствените си композиционни техники за създаването на хорови епизоди, но и различни аспекти от подготвителния репетиционен процес. Описва някои от трудностите, с които театралните актьори и студенти по актьорско майсторство се сблъскват при срещата си с подобни

¹ **Асен Аврамов** е композитор, редовен докторант във Факултет сценични изкуства, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, научен ръководител проф. Диляна Мичева (e-mail: asenavram@abv.bg)

² **AsSEN Avramov** is a composer, Ph.D. student at National Academy of Theatrical and Film Art „Krstyio Sarafov“, Sofia, Research Supervisor Prof. Dilyana Mичева (e-mail: asenavram@abv.bg)

хорови практики. Споделя свои подготвителни и музикално-постановъчни методики за постигането на театрално-музикално единство и цялост при хоровите епизоди в разглежданите постановки.

Ключови думи: Театър, Драма, Музика, Говорни хорове.

Abstract: The text is based on two realized theatre events. „Medea” by Euripidies (producer Desislava Shpatova, Plovdiv, 2020) and „Oedipus The Tiran – choruses) acting studio „Sound, Text, Melos” based on fragments from Sophocles’ tragedy (NBU, The Red House, Sofia, 2017). In the text, the author presents new approaches to the interpretation of traditional choruses in ancient Greek theater. He examines not only his own compositional techniques for creating choral episodes, but also various aspects of the preparatory rehearsal process, as well as describing some of the difficulties that theatre actors and students face in meeting such choral practices. He shares his preparatory and musical-staging methods for the achievement of theatrical-musical unity and integrity in the choral episodes in the considered productions.

Keywords: Theatre, Drama, Music, Speech choirs.

Темата за смисъла, ролята и мястото на словесно-музикалните хорови акции в сценичните жанрове днес, разбира се най-вече в драматичния театър, може да бъде разглеждана през много и най-различни ъгли: исторически, антропологични, социално-поведенчески, жанрови, психологически, образователни и дори идеологическо-пропагандни. Тук обаче аз нямам за цел да обхващам повечето от тези ракурси, макар че един бегъл поглед през някои основни и важни за изясняването на природата на това явление принципи или исторически обусловености и значения се налагат неминуемо. И това е така, защото самото провеждане на словесно-музикални акции, тази говорна практика, има корени далеч назад в човешката еволюция и историята на всички цивилизации. Макар и малко спекулативно, поради липсата на конкретни писме-

ни или графични източници и материални артефакти, достигнали до нас от толкова назад в историята на човешкия род, ние бихме могли да се опрем на познатите ни такива поне като предполагаем материал за разсъждение и въображаема „възстановка“; да потърсим някакви социални, поведенчески и емоционални симетрии и като в един психологически, емоционален и културен палимпсест, да потърсим у нас днес тези архетипни поведения. Такъв един бегъл поглед върху мястото и значението на хоровите словесно-музикални действия ни дава възможност да разположим творческите и постановъчни решения и резултати, обект на настоящия текст, в един по-широк смислов контекст. Да се опитаме да анализираме и обясним художествените музикално-театрални интерпретации, не само като композиционни или постановъчни решения, но и като генезис и културно-историческа свързаност.

Говорещите (речитативните) хорове са групово речево поведение, което се състои в територията на ритуала – било религиозен (във всички познати религиозни практики³, а най-вероятно и във всички такива, съществували някога в историята на човешкия род) или образователен и идеологическо-пропаганден (при това не само в наши дни). В полето на изкуството – музикалните и театрални жанрове – това хорово поведение е пряк наследник именно на такава ритуалност, независимо дали осъзнато или интуитивно, като резултат от неинтелектуално артикулирана творческа инвенция. Най-популярното му приложение ние наричаме Античен гръцки хор и, да, той също така, както и самата антична театрална практика, произлиза от Дионисиите, които на свой ред произтичат от предишни ритуални практики, и т.н. Подобно словесно-хорово поведение има в много култури – индианските шамански ритуали, племенните заклинателни и други мистически танци и ритуали

³ За обикновения православен мирянин например е добре познато и редовно практикувано хоровото произнасяне на „Символ на вярата“ (Символ верую, църковнославянски; Credo, лат.) по време на св. Литургия. При общото богослужение Символът на вярата се произнася хорово от богомолците преди осветяването на Св. Дарове – Евхаристията (Светото причастие), по време на т.нар. Литургия на верните (т.е. тези, които вече са приели Св. Кръщение). В някои протестантски църкви се произнася при тържествени служби, преди или след проповедта.

в Африка, хоровете в древните египетски царства. Тази музикално-речитативна хорова или солова практика⁴ никога не е прекъсвала. При това не само в ритуално-сакралните предхристиянски традиции, а по-късно и литургически обреди, но и в светското изкуство. Нека си припомним жанра на зингшпила в Австрия и Германия (Дитерсдорф, Салиери, Моцарт) и продължим с ораторията „Христос на Елеонската планина“ от Л. ван Бетховен⁵, Вагнеровата музикална декламация – Musikdrama и породения по тази линия Sprechgesang. Но не само в западната музикална традиция – репликите и хоровия речитатив в Пролога на операта „Борис Годунов“ от Мусоргски, разгърнатите говорни партии в „Оратория за нашето време“ (Л. Пипков), „Старобългарски хроники“ (Г. Минчев), „Житие и страдание грешнаго Софрония“ (С. Пиронков), „Похвално слово за Константин Философ, наречен Кирил“ (К. Илиев). Богатата палитра от значими съвременни творби, в които говорещите солисти и/или хорове заемат сериозно място в драматургията на самото произведение, минава през ораторията „Жана д'Арк на кладата“ (А. Онегер), операта-оратория „Едип Цар“ (И. Стравински) и достига в най-съвременната музикална култура до мелодекламациите и речитативните, говорещите хорове в творчеството на Хайнц Тийсен („Кантата за говорещ хор, пеещ хор и оркестър“), Ернст Тох („Географска fuga“), Карл Орф (операта „Антигона“), ораториите на Владимир Фогел, Арнолд Шьонберг (операта „Моисей и Арон“), Луиджи Ноно („Епитафии за Лорка“), Хелмут Лахенман (опера-

⁴ Добре е да направим уточнение, че както тук, така и в целия текст нататък, описаната проблематика в полето на хоровото словесно-музикално сценично действие важи и за епизоди и/или сцени с по-малко на брой участници – ансамбли от по няколко човека, както и за солови форми, създадени с подобна композиционна техника. Правя това уточнение, защото наративните фрагменти от музикално-словесен тип обичайно изпълняват функцията на коментар и в този си вид, независимо от броя на участниците, трябва да се възприемат именно като хорови епизоди.

⁵ В тази оратория речитативите, макар и разработени *accompanato*, всъщност следват немската протестантска хорална традиция на силабическото музикосложение, като на места вокалната партия изпълнява цели пасажи *solo*, с което се доближава до мелодраматическото говорене. Подобна мелодраматическа рецитация можем да намерим и в партитурата към трагедията на Й. В. фон Гьоте „Егмонт“.

та „Малката кибритопродавачка“) и редица други. Разбира се, едно детайлно и задълбочено изследване на причините за такова обединяване на голяма група хора в единно словесно-музикално действие не може да е обект на този материал повече от това да разположи хоровите словесно-музикални акции в един културно-исторически пласт и дори в пласта на архетипното. От друга страна, пряката културно-цивилизационна линия към нас днес идва през средиземноморската културна люлка, в която е зачената днешната европейска култура. Затова именно античните гръцки хорове са прототипът и на разглежданите в този текст хорови епизоди. Поставени в античната гръцка култура на място с много ясна функция, хорът и хоровото изпълнение съвсем буквално илюстрират и показват пред auditorium-а обществената гледна точка, с естествено прилежащите ѝ колебания, решителност, тревога, подкрепа и други избрани от автора и подходящи за целта на творбата афекти. Такова действие съчетава в едно ритуала, като религиозно преживяване и пропагандата, като светско поведение. Извън театъра, такова хорово действие – съчетаващо в едно проторелигиозен ритуал, от една страна, и пропаганда и образование, от друга, можем да видим в църковните служби на различните Християнски деноминации, в светските училища и в армейското обучение и тренинг.

След като позиционирахме, най-общо, обекта на този текст в определен културно-исторически контекст, можем вече да навлезем в конкретността на музикално-словесната композиция. В работата ми на композитор и в двете театрални събития аз съм се водил не толкова от идеята за музикално-археологическа вярност и изследователска амбиция, колкото от намерението да създам действени и емоционално въздействащи хорови театрални епизоди; да превърна античните по сюжет и литературен изказ текстове в едно днешно преживяване и съ-преживяване. Но как, без да профанизираме, без да модернизираме по един пошъл начин, или без буквално жанрово и културно да „транспонираме“ материала, да го накараме да зазвучи вълнуващо днес? Как да подходим към литературната основа? С какви средства да пресъздадем не само говоримия текст, но и образите и събитията, описани в него? И не на последно място, как да го проведем чрез такова голямо количес-

тво актьори, които нямат нито музикална опитност, нито хоров тренинг, навици и рефлексии?

Самата природа на съвместното действие – било като двигателно или говорно поведение – вече е база, върху която, осъзнато или не, позиционно или случайно, трайно или само временно, сюжетно или абстрактно, фигурата на хора започва да функционира през точно определен ъгъл; през точно определена гледна точка. Но тази функция на хора вече като персонаж трябва да разглеждаме не само като, така да се каже, плакатно, дидактично действие от страна на автора/авторите на съответния текст, творба и т.н.; не само като решение, което позиционира хора като страна в сюжета. Много важно е да си представим така образувалия се персонаж (хор) и като звуково явление. Като музикално-словесно действие. Нещо повече – като инструмент за размножаване на звуковите линии във вертикала и непрекъснатото вибриране на звука по хоризонтала. Чрез гласа (солов или хоров) литературата (текстът) се превръща в музикореч; в онова днес лесно употребимо, но забравено значение на Словото. В днешно време, и особено в епохата на визуално активния човек, самото слушане като процес вече не е достатъчна медия в театралното поле. И това е така не само поради доминиращото присъствие на визуалната култура в нашата цивилизация. Друг много важен фактор за горното е и невероятно замърсената интонационна среда. Акустическото пространство днес е почти напълно заето с различни по съдържание, жанр и динамика звукови информации. Ще се отклоня само за кратко, за да вмъкна малко странична, но важна бележка. Ние говорим с екологически осъзната тревога за физическото замърсяване, за градския смог, но забравяме, че акустичният смог е не по-малко опасен, тъй като става въпрос за изключително плътен звуков – честотно, интонационно, темброво и динамически – поток, който въздейства буквално и пряко върху всички физически мембрани на човешкото тяло – тъпанче, черепна кутия, гръден кош и т.н. Със същата, ако не и с по-голяма сила на въздействие, е и жанровата и стилистична безразборност, която съвременният човек, волно или неволно, консумира извън качеството си на зрител/слушател в полето на изкуството и с което психиката му е претоварена. През тези два

ракурса – физическият и психическият – ние можем да си представим до каква степен зрителят/слушателят на нашата творба, с прилежащите ѝ емоционални, етически, образни и прочее послания, е не-готов, или поне в голяма степен пасивен, за такава среща. И колкото и театралната конструкция да предполага фокус за съсредоточие (сцената), акустически поуспокоено поле (залата като изчистено от външния, утилитарен звук място) и интригуващо в сюжетно-постановъчен аспект събитие (литературно-драматургическия текст и самата сценична постановка), за зрителя, но също и за автора/авторите и участниците, времето, в което се „случва“ този различен живот (театралното представление), не е достатъчно, за да се анулират динамичните стереотипи и леността на натовареното ухо и психика. Разбира се, същата е ситуацията и при зрителните възприятия, но доколкото работата на композитора се реализира главно в акустическото поле – на реалната и на психо-акустиката – описвам основно тази проблематика. Ето защо, в началото на работата върху всяка театрална хорова говорно-музикална композиция или епизод/сцена, едно от най-важните за мен неща е къде да разположа това хорово действие. Но не само „къде“ като буквална пространствена, сценична дислокация⁶, а също така и жанрово, инструментално и езиково (в смисъла на музикален език). И то най-вече за да се опитам да преодолея гореописаните жанрови и интонационни инерции, звукови стереотипи и пасивността на перцепцията. Тоест, най-грубо казано, още в самото начало търся как да заинтригувам сетивата, чрез които да достигна до чувствата и съзнанието не само на бъдещите зрители/слушатели, но на първо

⁶ Погрешна е представата, че разполагането на актьорите в сценичното пространство е в ползрението само на режисьора на постановката (под „актьори“ разбирам главните и второстепенните действащи лица, както и участниците в масовите сцени, т.е. единичните или груповите изпълнители, които в музикалната практика толкова лесно и просто наричаме „солисти, ансамбли и хор“, докато в съвременната практика на драматичния театър сякаш не разполагаме с толкова ясни оперативни термини). При съвременните сценични изкуства, с техния разгърнат в пространството мизансцен и висока динамика на действието, акустическото поле представлява голямо предизвикателство за всички от постановъчния и техническия екип на постановката.

място на самите изпълнители. Тази стартова позиция е от изключителна важност, понеже всички следващи професионални и творчески активности биха били погрешно насочени, или най-малкото недобре фокусирани, тъй като ги намирам за функция на полето, в което ще бъде разположена бъдещата композиция. След това идва ред на „как“ да се създаде, композира самата партитура, и чак накрая – по какъв начин да се проведе материалът методически и постановъчно във вокално-говорно отношение⁷.

Тъй като целта на този текст, а и неговата форма, не предполагат пълно и широкообхватно изследване, ще избегнем детайлното и пространно задълбочаване в музикални анализи на структурирането, композиционните техники и стилистичните параболи и ще се съсредоточим главно върху инвенционните, театрално-постановъчните и методически аспекти. И в двете сценични произведения⁸, независимо от различния жанров контекст, композиторът се среща с група хора (в случая това са студенти от НБУ – театрален департамент), които до този момент не са работили като хор/група, нито пък са имали сериозни музикални активности поотделно. Такава една начална позиция би могла лесно да отчае всеки композитор и той да вземе решение в полза на безпроблемното и бързо усвояване на партитурата, а и въобще за възможното ѝ изпълнение. Решение, което обаче веднага ще постави и музикалния, а оттам и театралния художествен изказ в една незавидна позиция; ще ги опрости и донякъде профанизира. Тъй като спецификата на театралния процес дава възможност за непрекъснати промени, корекции и донатъкмявания на идеята към реалността, театралната култура е по-адаптивна в това отношение от музикалната. В последната партитура е предварително фиксирана и в много малка степен съобразена с възможностите на изпълнителите. Още повече, че

⁷ Подобни са задачите, които стоят пред композитора и когато създава инструментални епизоди или пластове, но самата форма на живо, сценично, при това изпълнявано от не-музиканти словесно-музикално действие представлява много по-голяма трудност.

⁸ Става въпрос за Втори стазим на хора („Защо да служим днес на боговете?!“) от „Едип тиран“ и Четвърта песен на хора („Гасне надеждата“) от „Медея“.

музиката се случва главно в звуковото поле, с много малко значение на зрителните и други сетива, докато театърът има по-широко сетивно въздействие. Ето защо аз, в своята композиторска, но и постановъчна практика, съм възприел един смесен творчески подход – разполагам идеите си във фиксирана партитура, като едновременно с това създавам тази фиксирана партитура и извън, и по време на репетиционния процес. Първото дава възможност музикалният пласт в театралната постановка да се провежда според „класическите“ модели и методи за композиране и създадената музикална партитура да има стабилна форма/конструкция, а не да бъде резултат от случайни, импровизационни актьорски поведения. Второто обаче предоставя на композитора уникалната възможност да твори, да композира музиката си не самотно в своя кабинет, а в пряка, топла връзка с инструмента/инструментите, за които я създава. Такава една връзка наподобява музикално-историческите практики от предишни епохи. Практики, при които композиторите, било в територията на църковната или на светската придворна музика, композират своите произведения за конкретни изпълнители и ансамбли.

Но в какво двете произведения/двата фрагмента се отличават и в какво си приличат? И как приликите и отликите поставят творческите, методическите и постановъчните предизвикателства, с които композиторът и като автор, и като постановчик се среща?

Колкото и очаквано, и дори тривиално, да звучи – основната разлика между двете произведения е свободата, с която композиторът разполага при създаването на партитурата. „*Защо да служим днес на боговете?!*“ е вторият стазим на хора от трагедията на Софокъл „Едип тиран“ в нов превод на Георги Гочев. Разработен е като самостоятелна хорова, говорно-музикална композиция, предназначена за концертно изпълнение. Макар и като резултат от театрално ателие⁹, тази творба е по-скоро музикален, отколкото

⁹ Самото ателие се състоя в „Червената къща“ в София през 2017 г., под надслов „Звук, текст, мелос“. Като литературен материал за работата в него бяха взети хорове от „Едип тиран“ на Софокъл в новия превод (2017) на Георги Гочев. Ателието беше посветено на юбилейната годишнина на Театралния департамент на Нов български университет.

театрален пърформанс. Другото произведение, „Гасне надеждата“, е всъщност фрагмент от постановката на „Медея“ от Еврипид под режисурата на Д. Шпатова. Въпреки че литературната основа и за двете партитури е цивилизационно и културално близка – и двете са класически гръцки трагедии – различието на жанровите платформи – едното е самостоятелно произведение, а другото – дял от по-голяма форма, предполага съществени отлики. Именно поради жанровата си различност, свободата на композиране при двете творби е видово противоположна, както като драматургия, така и в почти всички аспекти на композиционните изисквания и употребата на изразните средства. Чисто авторовият подход при създаването на „Защо да служим днес на боговете?!“ („Едип тиран“, хор 2) обезпечава пълна свобода на интерпретацията и на двете нива – както на концептуалното (подготвително, инвенционно, композиционно) ниво, така и при интерпретирането на самата вече готова партитура (концертното ѝ изпълнение). Такава композиционна свобода е невъзможна при контекстуалния подход, където Хор IV „Гасне надеждата“ („Медея“) представлява само един епизод – малка форма, която е част от друга, значително по-голяма и разгърнатата цяла драматургична форма. И тази невъзможност, такава ограниченост на авторовата свобода, е обусловена по няколко линии. От една страна поради самата си несамостоятелност в драматургично и сюжетно отношение, а от друга – поради специфичната технологията на създаване на сценичната творба като екипно дело.

Друга важна отлика между двете цитирани композиции е акустическият и пространствен контекст. Самостоятелният втори стазим от „Едип тиран“ е създаден и предназначен за концертно изпълнение. Без движение на изпълнителите в пространството, без пряка необходимост от наизустяване на материала като литературен, но и като музикален текст, без затрудняващо четенето на партитурата осветление и с диригент, който води хоровия ансамбъл, с което изключително много се улеснява хоровата синхронизация и единство на съдържателната чистота и емоционалната параболата. Също така, тази творба е по-скоро камерна, тоест предназначена за изпълнение в малки пространства, където усещането на изпълнителите един за друг, а и чуваемостта помежду им, са поставени в

най-добрите акустически условия. За разлика от нея, Четвъртият хор от „Медя“ е създаден, за да бъде поставен и изпълняван в театрално пространство – открит античен театър или голяма театрална сцена, с всички произтичащи от това затруднения за хоровия ансамбъл. В това число точно обратните условия на ситуацията, описана по-горе за „Едип тиран“, хор 2. И именно пространственият и акустически контекст, в който се разполагат двете творби, е може би най-съществената разлика, която засяга подготвителния и постановъчния репетиционен процес и изисква коренно противоположни методики. Концертното водене на хоровата група от диригент и при отлична слухово-зрителна контактност на изпълнителите е музикално-изпълнителският подход, абсолютно типичен за класическата музикална култура. Докато театрално-сценичният подход изисква изключително стабилна и прецизна предварителна подготвеност на подобен хоров ансамбъл, тъй като по време на спектакъла контактът между хоровите изпълнители по традиция е често лош, ако не и невъзможен. В театралното действие отсъства обединяващата фигура на диригента, звукът често се разпилява из цялото акустическо пространство, а и визуалният контакт е нарушен, поради активното (често полутъмно) художествено осветление. Разбира се, функцията на диригента за класическия музикален ансамбъл тук се поема от водача на хора – Корифея. Но въпреки това, методически е необходимо цялата активност в ритмическо, интонационно и емоционално отношение да бъде доведена до съвършенство още по време на репетициите, за да не се разчита на друга инициация в момента на протичане на театралното действие. Макар и бегло, тук ще споменем и разликите, които пространственият и акустически контекст налагат в динамическо отношение. Камерното пространство дава възможност за много по-богата палитра от динамически нюанси, докато при композирането за големи сценични и най-вече отворени пространства (каквото представляват античният тип форум и амфитеатър, в които се представя „Медя“), трябва да се държи сметка какво ще достигне акустически до аудиториума. В този смисъл аз често в други случаи, а също и при двете представени тук творби, прибегвам до използването на електро-акустически апаратури, микрофони, усилватели, както

и на цифрови процесори. Включването на подобна електроакустика в концепцията на самата постановка и респективно в музикално-звуковата партитура дава възможност не само да се подпомогне чуваемостта, но и да се използва цялото динамическо и темброво богатство на гласовото и звуковото поле на въздействие.

При едно по-задълбочено изследване и сравнителен анализ на двете хорови музикално-словесни творби, бихме могли да проследим детайлно разликите по цялата номенклатура на музикалните изразни средства. Но тук ще отбележим съвсем бегло само някои от другите параметри, в които те се различават типологично и които разлики налагат и отличаващи се композиционни и постановъчни подходи. Това са интонационните, метро-ритмическите, тембровите и щрихово-сонорните параметри в партитурата. По отношение на интонационната линия в цялост, а и в отделните нейни фрагменти, мелодическите отклонения¹⁰ са в голямата си част фиксирани или поне приблизително тонално поместени. И макар този композиционен метод да е приложен и за двете композиции, това не е направено по еднакъв начин и с еднаква сила. Докато в „*Защо да служим днес на боговете?!*“, поради самата идея за самостоятелността ѝ като концертна говорно-вокална хорова творба, мога да си позволя сериозни интонационни и мелодически движения и отклонения, то в „*Гасне надеждата*“ подобна свобода би отклонила този епизод от цялостния театрален жанр и би го изложила на опасност като непремерено отмести хоровата акция в други жанрови плоскости. Подобна композиторска амбиция би могла да наруши не само провеждането на стила, но и на самата драматургия. Нещо повече – чрез евентуалното фокусиране върху само един толкова ярък фрагмент, самият той би изгубил сюжетния си контекст и емоционално въздействие, понеже няма да бъде разположен върху пред- и след-стоящи епизоди, чрез които иначе придобива своята функционална и емоционална значимост и темпо-

¹⁰ Тук преднамерено наричам говорните интонации „мелодически отклонения“, тъй като в партитурите и на двете пиеси провеждам словесната линия не само през естествените, предполагаеми в поетическия контекст говорни интонации, но и през мелодекламационно интониране, а на места се достига до протомелодия и *sprechgesang*.

рален хоризонт. По подобен начин бихме могли да предположим и разликите както на метроритмическите, така и на тембровите, щриховите и сонорните проявления и интерпретации на литературния текст. В свободно композираната концертна творба „*Защо да служим днес на боговете?!*“ всички тези параметри са използвани с въображение, на което не му се налага да следва някакви ограничения, а литературният материал е подложен на голям натиск. Докато при работата върху „*Гасне надеждата*“ се следва стриктно метриката на литературния текст и се разработват ритмическите структури, така че емоционалната градация да нараства, но без своеволия в метрическо отношение. Същият принцип на значителни в музикално отношение интервенции към текста в „*Защо да служим днес на боговете?!*“ и умерени такива в „*Гасне надеждата*“ е приложен и по отношение на тембрите, щриха и сонорните ефекти. Един съвсем кратък пример би могъл да илюстрира тази разлика¹¹. В горния пример сонорните и темброви ефекти са извлечени от самия литературен текст. Под формата на музикално-звукови акценти са конструирани сонорни поанти. Хорът в *divisi* изпълнява всички звуци на думите „смърт“, „сурва“, „орис“, „зло“, „чака“ в един звуков комплекс, като всеки от изпълнителите разполага само с един от тези звуци. Всички заедно в един и същи момент изговарят своите сонанти или консонанти, с което сякаш материализират в пространството съдържанието на този предвещаващ зло комплекс, подобно на акустическа единица, *digit*, в която са кодирани самите съдържания на думите. Друг подобен папо-комплекс е извлечен от звуковете на думите „съдба“, „проклета“, „злополучния“, „стрелите“, „гнева“, „боговете“, „отмъщения“¹². Функцията и въздействието са същите. Нищо подобно няма да срещнем в „*Гасне надеждата*“, където самото развитие на сюжета е достатъчен катализатор на съдбовното и самият хор се разполага върху вече постигнати емоционални нива и интензитет – тоест евентуалното темброво и въобще сонорно интервениране би било самоцел, което

¹¹ Вж. приложения пример 1 – „Едип тиран“, втори стазим на хора „*Защо да служим днес на боговете?!*“ – *фраг. 1*.

¹² Вж. приложения пример 1а – „Едип тиран“, втори стазим на хора „*Защо да служим днес на боговете?!*“ – *фраг. 1а*.

на всичкото отгоре би опосредствало въздействието и би попречило на емпатията към зрителя/слушателя.

На последно място ще отбележим разликата във времепротивичането при двата сюжета. Ще забележим, че не само контекстуалното (сюжетното) време, но и личното (екзистенциалното) време¹³, протичат по различен и за двата хора начин. В „*Защо да служим днес на боговете?!*“ времето е сякаш застинало в очакване на съдбовни промени. Персонажът на хора е в ролята на неподвижен наблюдател-съзерцател-мислител, който бездействено разсъждава върху промяната на света; върху безмилостното изчезване на един стар свят и настъпването на друг, нов и неразбираем Свят, в който самата структура на справедливостта е променена и неразбираема:

*„Защото, ако не печели,
ако не печели справедливо,
ако не зачита нищо свято,
но суетнички и грабва нещо запретиено,
тогава как подобен мъж ще се опази някога
с молитвите си от стрелите на гнева на боговете?
И ако тези работи са днес достойните, защо да служи аз
на боговете
с танца си?“¹⁴*

Темпото и композиционният ритъм на този хор са по-скоро бавни, на места почти застинали; дълги паузи връщат тишината след отзвучаването на поредната строфа или експресивен сонорен акцент. Изкривено интонирани, полуизпятите quasi ритуални мелодии-вокализаци¹⁵, които изпълняват функцията на познати рефрени между наративните текстове, с всяко следващо изпълнение сякаш отпадат в забрава. Накрая остава само: „*С божественото свърши се?*“, интонационно интерпретирано като въпрос, последвано от финално хорово дихание. Сякаш лек повей на вятъра, който отвява и последните следи от познатия свят. Прах при прахта.

¹³ Пак там.

¹⁴ Фрагмент от Втори стазим на хора в „Едип тиран“.

¹⁵ Вж. приложения пример 1b – „Едип тиран“, втори стазим на хора „Защо да служи днес на боговете?!“ – фраг. 2.

За сметка на застиналото в „*Защо да служи днес на боговете?!*“ („Едип тиран“) време, в „*Гасне надеждата*“ („Медея“) ситуацията е съвсем друга. В тази точка на сюжета Медея е изпратила децата с отровните накити и подаръци за новата годеница на Язон, нейния съпруг. Смъртоносният план е вече задействан, времето изтича. Тук сюжетното и екзистенциалното време са в синхрон. Хорът е разположен върху ритмическо отброяване на времето. При това съвсем буквално. Равномерни четвъртини в Adagio – MM 60 (BPM 60) или 60 удара в минута. Малко по малко темпото се забързва, а ритъмът се учестява, музикалните (главно ритмически в случая) събития започват да се компресират, музикално-ритмическата интензивност изпълва театралното пространство вече не само на понятийно, литературно-сюжетно ниво, но започва да се самозахранва, да ескалира и да набъбва и в звуково отношение – темпово, височинно (тонално), динамически. Подобно на кавитационен генератор, хорът от човешки гласове атакува самата молекула на смисъла. Времето акселерация не само завладява темпоралното поле, но и въздейства психосоматично върху зрителя/слушателя. Изометричестката структура на строфите се променя. На тристъпковия (в различни варианти) ритъм се противопоставят в началото за кратко, но малко по малко все по-завладяващи метричесткото пространство хорейчни дуоли¹⁶. Този ритмически сблъсък, резултат от предшестващо го *accelerando poco a poco*, се активизира в ритмическо отношение през няколко такта имитации *stretto*¹⁷ и предизвиква внезапна промяна в темпото и метрума. Този нов момент създава особено преживяване – едновременно аугментира осминовите дуоли в четвъртини, с което се получава усещане за забавяне и затягане на процесите и в същия момент променя темпото в съотношение 1 осмина от дуолата = 1 четвъртина от новото темпо в размер 3/4 (в текста „...как си се лъгал за всичко“) ¹⁸. Малко по-късно този темпо-ритмичен сблъсък инициира и самия кулминационен връх. Кулминацията е резултат, от една страна, от пра-

¹⁶ Вж. приложения пример 2 – „Медея“, хор IV „Гасне надеждата“ – фраг. 1.

¹⁷ Вж. приложения пример 2а – „Медея“, хор IV „Гасне надеждата“ – фраг. 2.

¹⁸ Вж. приложения пример 2б – „Медея“, хор IV „Гасне надеждата“ – фраг. 3.

волинейното центрострежно изстрелване на текста, а, от друга, от включването на нови изразни средства – възгласи и удари с крака по земята в комбинация с почти крещящия, скандиращ хор¹⁹. Групата хористи до такава степен инервират пространството, че слушателят/зрителят изпитва единствено необходимост всичко това да спре, да свърши, в края на краищата. Това въздействие е търсено още при проектирането на драматургическата параболата както на хоровите акции, така и на постановъчната концепция като цяло. В този си вид хор IV „Гасне надеждата“ от „Медея“ сменя самата характеристика на персонажа „хор“. Тук той загубва облика си на топла съ-причастност и съ-чувственост и се превръща неумолимо в машина на правосъдието, в ръка на боговете. И в това си ново качество този хор се различава в диаметрално противоположна посока от „Защо да служим днес на боговете?!“ от „Едип тиран“.

В заключение може да се каже, че независимо от приликите и/или разликите при създаването и постановъчната реализация на подобни хорови словесно-музикални акции, общото е авторовият подход на класическото предварително инвенционно композиране и едновременно с това автоматичното синхронизиране на композирането с типичния за театралните жанрове бавен процес на живо, почти импровизационно, създаване на партитурата. Разбира се, този метод – едновременно да се композира структурно, стилистично и езиково „твърда“ фиксирана партитура и в същия момент това да се дослучва по време на постановъчния процес, не би могъл да обезпечи и да гарантира създаване на музикални и театрални пластове с истинска, а не улеснена дълбочинност. Но ако композиторът, а и неговият партньор в това отношение – режисьорът – не са съгласни на лесно и повърхностно творческо поведение, такъв творчески подход би могъл да подпомогне създаването на произведения, в които музикално-словесното изгражда въздействащи и същностни пластове, като в същото време използва максимално постановъчните дадености. И именно такава същинска плътност на цялостната фактура – емоционално и езиково (в смисъла на музикален език) – според мен е способна да преведе

¹⁹ Вж. приложения пример 2с – „Медея“, хор IV „Гасне надеждата“ – фраг. 4.

през времето толкова отдалечени от нашето настояще литературни текстове и образи и да пре-създаде един исторически отдавна отминал, но философски, морално, етично и емоционално актуален и днес свят.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ЕВРИПИД, 2019. *Медея*. прев. от старогр. ез. Георги ГОЧЕВ, Петя ХАЙ-НРИХ. София: НБУ. [EVRIPIID, 2019. *Medeya*; prev. ot starogr. ez. Georgi GOCHEV, Petya HAYNRIH. Sofia: NBU.]
- СОФОКЪЛ, 2017. Из: „Едип тирани“. прев. от старогр. ез. Георги ГОЧЕВ. *Литературен вестник*. (4), с. 14-15. ISSN 1310-9561. [SOFOKAL, 2017. Iz: „Edip tiran“. prev. ot starogr. ez. Georgi GOCHEV. *Literaturen vestnik*. (4), s. 14-15. ISSN 1310-9561.]
- LACHENMANN, Helmut, 2007. *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- MEYER-KALKUS, Reinhart, 2015. The speech choir in central European theatres and literary-musical works in the first third of the 20th century. *Muzikologija*. vol. 18, pp. 159-174. ISSN 2406-0976.
- PERIS, Eulalia et al., 2020. *Environmental noise in Europe. Report No 22/2019*. European Environment Agency. Luxembourg: Publications Office of the European Union. ISBN 978-92-9480-209-5. ISSN 1977-8449.

Пример 1а

Едип Тиран / Втори стазим на хора
 „Защо да служа днес на боговете?!“
 фрагмент 1а

Tutti coro unisono **Coro dicasi a 16**

5 *mf*, *voice* *mf*, *alcant.* *whispering voice*

3-8 sec. silence compressing sounds from words:
 (просьма, клятва, унижение, страдание, божество, наказание)

ооооа - ба - Та про
 ооооа - ба - Та кле
 ооооа - ба - Та та
 ооооа - ба - Та и а
 ооооа - ба - Та у
 ооооа - ба - Та у
 ооооа - ба - Та ч(и)
 ооооа - ба - Та а
 ооооа - ба - Та а
 ооооа - ба - Та с
 ооооа - ба - Та ня в
 ооооа - ба - Та б(ъ)
 ооооа - ба - Та от
 ооооа - ба - Та маш
 ооооа - ба - Та т
 ооооа - ба - Та м

Пример 1в

Едип Тиран / Втори стазим на хора
 „Защо да служа днес на боговете?!“
 фрагмент 2



Пример 2

Медея, хор IV
 „Гасне надеждата“
 фрагмент 1

Moderato 118=90 фрагмент 1
 интервалната на женския глас се посрещва малко по малко

Female voices

тн,го-де-ни-ко пе ча-лен зет на ти ра-ни мо-гъ-щи сля-по по-вел си на ги-бел сво и-те рож-би и бул-ка
f crescendo e accelerando poco a poco

Male voices

Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес, Ха-дес,
f crescendo e accelerando poco a poco

Пример 2а

Медея, хор IV
 „Гасне надеждата“
 фрагмент 2

Female voices

страш на ще бъ-де смърт та им страш на ще бъ-де смърт та им страш на

Male voices

страш на ще бъ-де смърт та им страш на ще бъ-де смърт та им страш на ще

Пример 2b

Медея, хор IV

„Гасне надеждата“

фрагмент 3

Female voices

ще бѣ-де смѣрт-та им страш-на ще бѣ-де смѣрт-та им как си се лѣ-гал за вси-чко

Male voices

бѣ-де смѣрт-та им страш-на ще бѣ-де смѣрт-та им как си се лѣ-гал за вси-чко

cresc. molto *ff*

Пример 2c

Медея, хор IV

„Гасне надеждата“

фрагмент 4

Female voices

а а а а сте - нем

удар с крик по лямата

accelerando...

Male voices

а а а а *ff* сте - нем

удар с крик по лямата

Female

сте - нем сте - нем за тво - и - те рож - би

удар с крик по лямата

Voices

Male

сте - нем сте - нем за тво - и - те рож - би

удар с крик по лямата

Allegrissimo 1/4=160