

## ОПЕРНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И НЕЙНИЯТ ВОКАЛЕН КОМПОНЕНТ

/ОПИТ ЗА СТРУКТУРНО КАТЕГОРИАЛЕН АНАЛИЗ/

Д-р Ирина Харалампиева

**В** съответствие с особеностите на сложния сценичен жанр, на което е част, оперната интерпретация е явление от органично синтезен тип.<sup>1</sup> Тя е образувана от сливането на няколко вида изкуство, които предполагат интерпретационен етап - музика, литература, актьорско превъплъщение, танц.

В системата на сложните сценични изкуства операта се отличава не с броя или вида на компонентите си, а с тяхното съотношение и йерархична структура. Във всяко от тях, макар и в различна позиция, присъства музиката, но тук тя е първостепенен елемент, дори и в комплекса на други процесуални изкуства. Подобна структура имат единствено оперетата и отчасти - мюзикъла.

При изработването на мизансцена към тях се добавя внушението на сценографията, светлинния

1 Основната типологична схема, според степента на слятост, синтезните видове биват от конгломеративен, ансамблов и органичен вид. По този въпрос виж: М. Каган, Морфология искусства, Ленинград, 1972, с. 234-242; А. Зисъ, Теоретическите предпосълки синтеза искусств, Ленинград, 1978, с.9-10; Г. Лесинг, Лаокоон или за границите на живописата и поезията, София, 1978; В. Гьоте, За изкуството - В: Гьоте за литературата и изкуството, С., 1979; В. Харалампиева, Пътят към мистерията, София, 1994, с.14-25

проект и други не интерпретационни изкуства.

Осъществяването на толкова сложно сливане между разнородни компоненти, обуславя наличието съответно и на няколко вида интерпретатори. Водещи между тях, всеки със своята специфична концептуална мисия, са диригентът и оперния режисьор. Всеки от тях има правото да наложи своята концепция за творбата. Разликата е в това, че водещата интерпретационна роля на диригента се отнася единствено до музикалния компонент на цялото - оркестър, вокални изпълнители, хор, а режисьорът е този, който трябва да обедини, в реализирането на своята идея за постановката, всички елементи. Единственото, при това решаващо, условие тук е неговата компетентност във всяко от съставлящите оперния спектакъл изкуства.

Както става ясно, вокалната интерпретация се вписва в една сложна система. От една страна, това е интерпретационната система на операта, обединяваща множество художествени елементи<sup>2</sup>, от друга самата система на вокалната интерпретация представлява комплекс от разновидности. Образуват се две вписващи се една в друга системи, всяка от които има взаимоотношения между своите елементи

2 Музиката, като комплекс от проявления – солова, ансамблова и хорова, се вписва в системата от всички други видове изкуство – всяко от които има специфично проявление в жанровото цяло.

и между компонентите на цялото.

Представена схематично, оперно-интерпретационната система включва: музика /вокална и инструментална/, литература /поезия и проза/, актьорско изкуство и танц /фолклорен и художествен/. Именно поради обявената схематичност тук не включвам възможните, сложни в себе си, компоненти като пантомима, балет и т.н.

Всеки от елементите на сложното оперно изкуство е система от интерпретационни разновидности: солови и ансамблови, които, в съответствие със стила и творческия замисъл на творческия колектив, влизат в най-различни съотношения в оперното действие.

Поради своята обективно времева /или време-пространствена/ природа всички компоненти са в мобилни отношения помежду си, което прави невъзможно създаването на една статична схема.<sup>3</sup> Единственото графично изображение, което може да се предложи на този етап от изследването, се основава на йерархията на компонентите.

При вече оформения жанр „опера“ /т.е. след XVII век/, музиката е доминиращ вид изкуство. Тя директно, макар и не безпроблемно се свързва със словото и танца, а след приобщаването му към оперната интерпретация - и с актьорското превъплъщение.<sup>4</sup>

В едно следващото изложение бих разгледала

по-подробно, но и тук ще спомена, че всеки от тези елементи се явява в няколко разновидности и по този начин още повече усложнява връзките си с другите. Така например, словото може да се яви като неотделимо свързано с музиката във форма на ария, като омузикалена словесност на речитатива или в чист вид /монолог или диалог/ с или без оркестров съпровод.

Танцът може да се яви самостоятелно или в комбинация, /интерпретиран от танцьори/ или като пластично изразителни движения на самите певци /солови или ансамблови/.

Актьорското превъплъщение в образ е неотменна съставка на съвременната опера, но то може да бъде и като самостоятелен актьорски момент без пеене и слово.

Тези уточнения представят една доста сложна система, която би била абсолютно необходима част от една самостоятелно изследване на операта като вид изкуство. Тук обаче тя ще бъде само една предварително набелязана схема, в която се вписва обектът на наблюдението - вокалната интерпретация.

Не бива да се пропуска и факта, че цялата сложна система от взаимоотношения се организира и ръководи в репетиционния процес и по време на спектакъл от диригент. Той създава своя концепция за музикалния пласт на творбата във всеки неин



*Операта в Сидни, Австралия*

момент и като цяло. Под неговото художествено ръководство се намират всички аспекти на музиката - вокална и оркестрова, солова, ансамблова, хорова и като акомпанимент на танца.

В репетиционния процес диригентът има сътрудници в лицето на хормайстора, водачите на оркестровите групи и вокалните педагози.

Цялата тази сложна интерпретационна система се вписва в контекста на редица неинтерпретационни изкуства, оформящи спектакъла - сценографията / със своите елементи - архитектурни, изобразителни, кинокадри, холограми, светлинни елементи/, костюм, грим и др.

Ръководна, концептуална мисия при изработването и реализирането на спектакъла във всичките му компоненти има режисьорът. Той създава т. нар. мизансцен - от една страна, най-малката градивна единица на операта, единицата време, в което се разполагат всички времеви и пространствени компоненти, от друга, цялостната система, обединяваща всички „атоми“ в единният организъм на спектакъла. За разлика от диригента, който макар и от оркестрината, участва в осъществяването на спектакъла и може да окаже влияние върху неговото протичане във всеки момент, режисьорът е извън сцената и от своята ложа е безсилен да промени

каквото и да е по време на неговото протичане.

Визработването на своята концепция режисьорът се ползва от сътрудничеството на диригента, хореографа и сценографа и това определя двете абсолютни изисквания - съвпадане с тяхната индивидуална художествена концепция и многостранна култура на режисьора. Без музикална култура и степен на образование той не би се справил успешно с реализирането на оперния спектакъл.

Ако направим опит да включим в схемата интерпретационните и неинтерпретационни компоненти на спектакъла би се получила следната система:

Господстващ компонент - **музика** в цялото разнообразие на проявленията си - **вокална** / солова, ансамблова и хорова/ и **инструментална** - като оркестър в оркестрината и оркестър /в някои спектакли/ на сцената.

Неотделимо свързано с вокалната оперна музика е **словесното изкуство** във всичките си разновидности - като органично слято с музиката в ариите и речитативите и като чисто словесно изкуство в говорните моменти.

Органично свързано с тях е **актьорското изкуство** - като актьорско превъплъщение в образ на певци и танцьори.

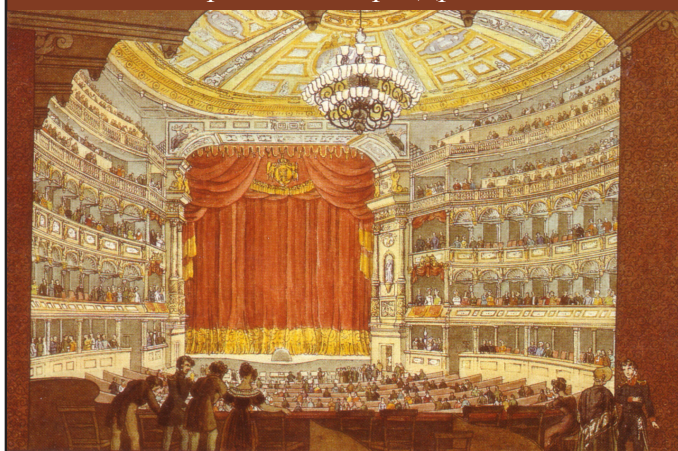
**Танцът** - характерен, модерен и класически, присъства в голяма част от оперните спектакли. При това той е изпълняван не само от специалните интерпретатори на този вид изкуство, но и от певците.

**Сценографията** е сложен вид изкуство, което може да заеме различно участие в оперния спектакъл. Тя може да изпълни функцията на изобразително-архитектурен фон, но във формата си на костюм и грим участва в оформянето на сценичния образ на солисти, хор, танцьори, чрез което се явява неотделима част от актьорското изкуство.

Като забележка към извършеното по-горе усилие за изработване на структурен модел на операта трябва да се подчертае, че изкуството, във всеки своя вид и жанр, е акт, а това означава, че при всяко произведение и във всяка епоха могат да се появят съществени различия, които никой модел, включително и този, не може да отрази. В такъв смисъл изработването на статичен модел е условно. Предлагането му тук е оправдано единствено като мяра за наблюдение на отклоненията в рамките на епохата, стила, националната оперна култура и т.н.

И накрая, моделът на оперното изкуство може да бъде изследван и от друга гледна точка - тази на сетивността. Част от посочените в системата елементи на възприемат зрително /костюми и грим, сценография, осветление/, други - слухово /музика, словесно изкуство/, трети - зрително-слухово /актьорско изкуство, танц/. Това е от съществено значение при възприемането на оперния спектакъл, а тяхното съчетаване е основна цел на режисурата.

*Операта Семпер в Дрезден*



*Интериор на операта в отварянето ѝ през 1841 г.*

Операта Семпер (Semper Opera) е част от музея Цвингер, който е навярно най-голямата културна атракция на саксонския град Дрезден.

Построена през 1841 година от архитекта Готфрид Семпер (Gottfried Semper), на когото и е кръстена операта.

В архитектурата са засегнати няколко стила, като ранният ренесанс, барок и дори има колони в коринтски стил, характерни за древна Гърция.

Именно в такава многопластова система се вписва подсистемата на вокалната интерпретация. Тя също има сложна структура, всеки елемент на която влиза в разнообразни отношения с другите компоненти на оперното интерпретационно изкуство.

Както вече бе споменато, музикалният компонент на оперната система включва вокален и оркестров пласт, във всеки от които има солови, ансамблови и общи - хорови или оркестрови моменти.

Самата вокална интерпретация е не само сложна, но и намираща се в постоянна мобилност система. Тук се включват разнообразни солови елементи - арии, ариози, каватини, речитативи с различна степен на музикална сложност, както и чисто словесни моменти.

Ансамбловите „номера“ биват едноелементни и многоелементни - дуети, терцети, квартети, квинтети, секстети и т.н. Всеки от тях включително и соловите, могат да се впишат в едно съпътстващо хорово участие. Те могат да бъдат разгърнати със съпровод на оркестър или без него.

За пример може да бъде посочено I действие, сцена 2 от операта „Любовен елексир“ на Доницети.

Сцената започва с диалог между главните герои Адина и Белкоре. В него се преплитат репликите на Неморино и Джанета. В така съставения квартет постепенно се включват и коментарите на хора, като напластяването на звучността довежда до финал с балансирано участие на солисти, хор и оркестър.



Първо действие на операта „Любовен елексир“ на Доницети

\* \* \*

Приоритет на настоящото изложение е вокалната - солова и ансамблова оперна интерпретация, затова отпразнен момент тук ще бъде изясняването

на нейната структура. Най-общо тя може да бъде разграничена на отделни елементи от протичащото оперно действие - арии, речитативи, свързващи танцови, говорни или актьорски моменти.

Логично е да се предполага, че арията и ансамбълът са основните смислово изразителни музикални елементи от оперното действие. Но не винаги е така. Често партитурата предполага, а и режисьорът решава в паузите ѝ да постави танцови движения, акомпанирани от оркестъра. В тези моменти танцът заема водеща роля.

Пример за такава ситуация може да бъде финалният танц от III действие на операта „Сватбата на Фигаро“ от В. А. Моцарт.

Тук, по време на фандангото, Сузана дава тайна бележка на граф Алмавива - план, съставен от хитрия Фигаро, т.е. самият танц е драматургически необходим в смисловото разгръщане на действието.



Трето действие от операта „Сватбата на Фигаро“ от В. А. Моцарт

Свързващ елемент между две части на арията може да бъде и момент на чисто актьорско изпълнение. Илюстрация на подобно структуриране може да бъде сцената с писмото от I действие, сцена 9, ария на Татяна от „Евгений Онегин“ на П. И. Чайковски.

Въведението към арията е един от най-драматични моменти в цялата опера. Татяна преживява узряването на решението си да напише любовно писмо на Евгений Онегин - действие, недопустимо за една възпитана девойка по онова време. Това е повратен миг в съдбата на героинята и изисква актьорско емоционално насищане. Действията ѝ са оркестрово „подказани“ с неповторим талант от Чайковски.

\* \* \*

Всяко действие от оперния спектакъл може да бъде обект на подобен интерпретационно структурен анализ.



Илюстрация от операта „Евгений Онегин“ на П. И. Чайковски (Татяна пише писмо на Онегин)

Извършеното наблюдение доказва че дори в позицията си на господстващ компонент, музиката може да влиза в различни съчетания с други видове изкуство. При това не само с процесуални изкуства. Ако сценографията позволява и режисурата предвижда в отношение с музиката могат да влязат и сценографски елементи.

За илюстрация може да послужи последното, III действие /„Влизането на Командора“/ от операта „Дон Жуан“ от В. А. Моцарт.

На фона на двата „зловещи“ акорда в оркестъра се появява статуята на Командора - независимо от сценографското решение, това е момент - драматургично централен и драматично наситен. През някоя врата, коридор или направо през стената, статуята на Командора идва, за да отведе Дон Жуан в Ада. Тук музика и сценография, повече от които и да са други компоненти, са неотделимо свързани.

\* \* \*

Съвременната оперна интерпретация може да

предполага излизане на преден план на необичайни за класическия оперен репертоар елементи като пантомима или театър на сенките. За илюстрация бих дала тук операта „Светлина“ от К. Щокхаузен. Тук тримата солисти - Ева, Михаел и Луцифер се изявяват по замисъла на автора не само като инструменталисти и вокални изпълнители, но и като актьори от театъра на сенките и мимове. Не случайно откриването на подобни многостранни таланти е изключителен проблем за композитора.

В някои случаи вокалната интерпретация може да бъде безсловесна. Пример за това може да бъде арията на нямата Калина от III действие на операта „Имало едно време“ от Парашкев Хаджиев.

Голяма част от арията, всъщност - най-изразителните моменти, са изпълнени чисто вокално.

Не по-малко изразителен пример за вокално изпълнение без думи, всъщност чрез нищо не значещи срички, може да бъде и дуетът между Папагено и Папагена от финала на операта „Вълшебната

флейта" на В. А. Моцарт.

Това не е изобретателен авторски похват, а още една демонстрация на приоритета на музиката в сложния синтез на оперното пеене.

В съответствие с посочения приоритет би могло да се изследват и елементите на оперно-музикалната изразност. На първо място тук трябва да се наблюдава **сливането на музика и слово**. Една от основните трудности тук, както при композиране, така и при интерпретация на чужд за оригинала език, е **прозодията** - съвпадането на смисловите акценти в музиката и словото.

Проблемът не е съществувал до пълното обособяване на двете изкуства. Те са били слети във всяко отношение - съвпадение на смислови акценти на думите, фразите. В Античността и отчасти - Средновековието не съществува организиране на стиха ритмично - на ударени и неударени срички. Той е структуриран метрично - на дълги и кратки времена.

Отделяйки се от синкретичното цяло в поезията остава словесната интонационност и ритмична организираност на стиха, но вече на акцентирани и неакцентирани срички. Музиката „отнася“ със себе си в своето „чисто“ състояние метрума и музикално-интонационна характерност, която става нейна иманентна същност.

Отбелязвам всичко това не за да анализирам проблема, а само за да посоча неговото съществуване.

Пътят, който оперният композитор трябва да извърви е в обратна посока. Той трябва да съчетае двата, вече самостоятелни вида изкуство, раздалечили се твърде много във вековете. Разминаването на ударенията и ритъма на стиха с музикалните акценти и ритъм се възприема и оценява като ниска художественост. Неговото съвпадане е постижение, което влиза в оценката на таланта и художественото майсторство на твореца.

Макар и вече създадена, прозодията може да се превърне в проблем и за оперния интерпретатор.

На първо място, тук има значение познаването на езика, на който е създадено либретото. *„Невежеството на музикантите-изпълнители, пише през XVII век по повод opera seria Лудовико Моратори, почти никога не позволява да се разбере смисъла на произведението, а често даже и думите, тъй като се изкривяват и до неузнаваемост се изменят гласните звуци.“*<sup>5</sup>

Не са редки случаите и днес когато певецът произнася непознат текст, интересувайки се е следейки единствено музикалния смисъл /и то, ако и той не му създава трудности/. Всеки език има свои особености при произнасянето на звуците - „о“ и „а“, както и окончаващите на съгласна - в немския,

„и“ и носовките - във френския, някои съгласни, „ы“, „э“, „ш“ и др. - в руския. „Побългаряването“ на произношението на чуждото слово е не само грозно и неинтелигентно, то често го прави и неразбираемо за публиката.

Доскоро, а в някои оперни театри и досега, текстът се пее в превод. Всички си спомняме глуповатите преводи на известни арии, които нарушават всички правила на художествеността и естетиката.

Проблем при съчетаването на двата вида изкуство създава и разликата във времепротичането. От гледна точка на музикалното творчество той е разгледан обстойно от В. Харалампиева в книгата й *„Музикалният хронотоп. Хронотопна девиация на музиката при съчетаването ѝ с литературата и танца“ /1997/*. Позовавайки се на частните изследвания на редица авторитетни учени, тя не само изследва различията във времепротичането на музиката и литературата, но и обосновава трудностите при съчетаването на двата вида изкуство.

За да се получи органичен синтез се налагат отклонения във времепротичането на двата елемента - музика и слово. Те са зависими от иерархията им в синтезното цяло. В такъв смисъл, музиката упражнява своята доминираща роля, налагайки удължаване на литературното време. За да запълни „излишъка“ от музикално време, композиторът започва да повтаря части от стиха.

Цитираният тук момент е пример, който може да се открие в редица хорови и оперни произведения. Това би било непоносимо за слушателя и той не би го допуснал, ако вниманието му не бе отправени предимно към мелодията. В това може да се убеди всеки, който прочете текста на някоя песен или ария, без музика.

Гледната точка на тази разработка обаче е интерпретацията. Съществува ли този проблем и в тази област?

Солистът не може да си позволи абсолютно повторение, освен ако то е смислово оправдано и посочено като изискване на автора в партитурата. В противен случай то веднага би предизвикало негативен ефект, би превърнало образа в гротеска или пародия. Тук бих припомнила манипулацията, която Л. Пипков прави с цитата на известната песен *„Да строим неуморно, другари“* от А. Карастоянов в своята III симфония. Възниквайки като словесен текст в съзнанието на слушателите чрез абсолютно точното си многократно повторение той е превърнат в пълно отрицание на словесния апел, обезмисля го.

Такава метаморфоза би възникнала при еднообразното повторение и в оперната интерпретация. *„Когато се съглася да изнея един бис, пише Бениамино Джили, изпитвам удоволствие да променя изпълнението на арията, която повтарям... Понеже първият път бях изпял арията „Любовта забранява“ с много изтънченост и нежност, на мецобоче, пожелах при биса да бъда пламенен и страстен, да дам*

5 Моратори Л., О совершенной италиянской поэзии - В: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков, Москва, 1971, с.97

*простор на цялата сила и мощ на гласа си. Това ми доставяше особено задоволство в театър „Сан Карло“ поради рядкото съвършенство на акустиката му“<sup>6</sup>*

Такива промени в тълкуването са познати на всеки оперен певец, спечелил оvationите на публиката.

В кратко обобщение след този текст може да се каже, че отношението между словесния и музикален компонент в оперната вокална интерпретация зависи:

първо, от мястото, което всяко от тези изкуства заема в структурата на конкретния жанр и

второ, от законите на възприемателния акт.

Колкото и да е съществен смисъла на словесното

послание публиката изпитва като по-силно въздействието на музиката. Това е причина не само в операта, но и при възприемането на всяка песен, химн и пр. текстът да бъде осъзнат като второстепенен елемент. Слушателите обичат песни или арии без да разбират текста, който често пъти е на непознат език. Те са способни да произнасят безмислени думи, да ги помнят и обичат дори, само заради привлекателната мелодия. Примерите са толкова много, че са в основата на пародии, на които същата тази публика се смее с удоволствие.

6 Джили Б. Спомени, София, 1984, с.138



*Метрополитън опера 1937*