

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

ФУНКЦИИ НА РИТЪМА И МУЗИКАТА В НЕТЕАТРАЛНА УСЛОВНОСТ



Петя Диманова

2020

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2020
www.cssc-bg.com

Функции на ритъма и музиката в нетеатрална условност

*

Примитивност и автентичност

За да разгледаме в цялост въпроса за театралната музика и всичките ѝ компоненти, развиващи се и изграждащи специфична звукова среда, която е възможно в определени случаи да изпълнява драматургична функция, трябва да се върнем към самото начало, към зараждането на ритъма, към примитивността.

В древността възпроизвеждането и наблюдаването на колективния ритъм представлявало съблюдаване на порядките на света, живеене според ритъма на природата, подчинена на определена повтаряемост, на редуването на ежедневен труд и празници, създаващо обичаите. Съблюдаването на ритмите е и една от основните идеи по отношение и на съответствието с основите на ритуалите на вярата.

Предисторическата музика, или както по-често е наричана „примитивна”, е име, дадено на цялата музика, създавана в дообразованите култури – като предистория е дял от историята. Музиката на индианските и аборигенски общества в този смисъл, е предисторическа, но тук използваме антропологичния термин „традиционно общество” и следователно става дума за традиционна индианска и традиционна австралийска музика, както предисторическа е тази от Европа, преди писмеността, така че музиката от неевропейските континенти от този тип предписмени общества, се нарича фолклорна или традиционна, а в някои случаи, според остарели антропологични или езикови употреби, и туземна. За да анализираме как функционира музиката, е от съществено значение

познаването на обстоятелствата, при които тя се заражда като неделим сегмент от един цялостен примитивен процес на изразено обединение с изкуството, след чийто разпад се оформят словото, ритуала, театъра, танца. Главната ѝ цел е била да създава цикличен свят, различен от природния, който моделира не природата, а нейната човешка рецепция. Разглеждайки я като част от цялостна художествена творба, музиката се е стремяла да накара човек да се вгледа по-дълбоко в себе си, било то съзнавано, рефлексивно или ретроспективно. Едно от основните действия на музиката се е свързвало с това тя да отвори и остави някакво „изкуствено” пространство, което да говори за магичното в реалността и така, от своя страна, да допринесе за обогатяването на живота, поставен и протичащ между външното и вътрешното, тоест да разшири реалността. От тази гледна точка, музиката би трябвало, дори и в съвременното нейно отделяне от другите изкуства, от митовете или от религията, да бъде оценявана като носеща „магичност” и реалност от друг порядък.

Преди да отделим музиката като самостоятелно от другите изкуства, би следвало да определим какво точно се има предвид под „шаманско”. Това е тази смесица, или по-скоро още ненастъпилото разделение, затова в началото си музиката е била единствено свещена. Звучите, които е произвеждали ударите на камъка върху кост от мамут например, не са се свързвали с днешното възприятие за „барабанене” и не са се считали за „музика“, за разлика от звучите, издавани от вождовете или племето при ритуали за дъжд или омилостивяване на духовете. Храмовата музика като цяло получила широко развитие, тъй като била свързана с ежедневни ритуали, сезонни празници, коронации и погребения. Поради тези причини можем да приемем, че музиката е била част от цялостния спектакъл по подобни поводи, в който е имала своето място като формообразуваща. С течението на времето, въпреки отделянето на

музиката от другите изкуства, тя сякаш се връща в изначалната си форма, свързвайки се по специфичен начин със сценичните изкуства.

Както твърди теоретикът Виктор Търнър, границата между ритуала и театъра е в най-добрия случай двусмислена и евентуално дори несъществуваща. Ритуалните елементи проникват във всички жанрове за изпълнение както в микро, така и в макро-мащаб, с поведение, съставляващо смисления материал на театъра. По повод изследванията си върху ритуалите на племето ндембу, Търнър казва: *„В техния ритуален контекст почти всяко използвано нещо, всеки жест, всяка песен или молитва, всяка пространствена и времева единица изразява по конвенция нещо друго, а не самото себе си. То е повече от това, което изглежда, обикновено доста повече.“* (Виктор Търнър – „Ритуалният процес. Структура и антиструктура“, издателство „ЛИК“ стр.33)

Ако движението на музиката към автентичност и пълната свобода на субекта според установените норми, се представят повечето ирационалност, то с обхватният музикален език се разяснява широко елементарната логика на външната взаимовръзка. Старото философско твърдение, че субектът като носител на обективната рационалност е неотделим от индивида в неговата случайност, хвърля обвинение изцяло върху музиката, която всъщност никога не е достигала до чистата логика. Много големи автори, като Игор Стравински¹ например, имат намерение да възстановят автентичността на музиката, като я заострят: външно да ѝ отпечатат характера на утвърденото, да ѝ дадат силата на твърдението *„така е, и другояче не може да бъде“*. Някои музикални школи опитват присъединяване към същата тази сила чрез неограниченото вглъбяване в себе си. Приела формата на изпълнител, музиката иска да бъде

¹Игор Фьодорович Стравински е руски композитор, един от най-значимите автори на XX век, определян като една от най-влиятелните личности на XX век.(бел.а.)

съпроводена в това изпълнение от слушателя, не само допълнително преживявана. Стравински се отказва от разгръщане на собствената си същност в полза на точното изражение на феномена, на неговата убедителност. Творчеството му е инспирирано от мечтата за автентичност, от страха пред празнотата на онова, което не намира вече обществен резонанс и е приковано към ефимерната съдба на единичното. Той би искал дори и най-прогресивната музика да звучи автентично, така сякаш е съществувала открай време.

При едно подобно изследване, безспорно е нужно да обърнем внимание и на проявленията на ритъма по нашите земи, на значението на българския фолклор в историята на музиката.

„Приликата между българския фолклор и източно-църковното пеене е видна и днес. Достатъчно е да изслушаме една банска или родопска песен, за да установим, че мелодическите похвати в родово и жанрово отношение напълно се покриват с тези от източния църковнопевчески репертоар.“ (Д-р Любомир Игнатов и Янко Маринов – „Ab oriente lux. Музика на православния изток“, стр. 40-41) Така например родопската песен „Руфинка болна легнала“ прилича на самогласния догматик на пети глас, а „Руфинка болна легнала“ има сходство с пападическия вид пеене. Македонските песни също използват почти всички гами от осмогласието. Песнопенията в богатия репертоар на православната църква се обособяват в осем групи, определени според начина на построяване на звукоред и мелодия. Това мелодийно разнообразие се нарича църковно осмогласие. Тоноразпределението на осемте църковни гласа, отговаря на осем древни звукоредни системи, наричани тропоси или стари ладове (дорийски, лидийски, фригийски, миксолидийски, иподорийски, иполидийски, ипофригийски и ипомиксолидийски). Този ред на изписването им, според теоретическите

наръчници за невмена нотация и псалтикийно изкуство, съответства и на реда на гласовете: дорийският лад е прототип на първи глас, лидийският – на втори, фригийският – на трети и т.н.

Съвременната музикална наука не споделя напълно този ред на съответствия, като освен това за произхода на някои гласове посочва други древни ладове: за осми глас – йонийския, за ирмологическия вид пение на пети глас – еолийския. Поставя се под съмнение и непрекъснатостта между античната народнопесенна практика и църковната псалмодия, и като главни причини за това се посочват липсата на нотирани извори до X век, както и тясната връзка на античната музика с езическия обреден церемониал, станала причина за изоставянето им след IV век.

Защо Църквата е установила гласовете да бъдат именно осем, а не седем или дванайсет, считани за свещени числа, или някой друг сбор, след като древните тропоси били около петнайсет – по този въпрос има различни становища и все още не е изяснен. Най-ранният източник, в който се споменава за осмогласие, е църковноисторическото съчинение „Извещения“, писано през 515 г. от епископ Иоан Руф, в маюмския манастир в Палестина. Осмогласието било възприето, потвърдено и окончателно установено от св. Йоан Дамаскин² (676 – 749 г.), който преразгледал съществуващите в негово време напевни традиции в църковнопевческата практика, и от тях одобрил, преработил и въвел само най-подходящите за богослужебна употреба. С тази си инициатива, освен като велик химнописец, наричан заради дарбата си Златоструй, той е известен в православния свят и като Извор на църковната музика.

²Йоан Дамаскин - арабски християнски теолог, химнограф и светец, един от отците на Църквата, писал на гръцки език. (бел.а.)

Музикологът дал завършен вид на църковното осмогласие, наречено в негова чест Дамаскиново осмогласие.

От древността до наши дни музиката изпълва пространството, в което живеем, тя звучи навсякъде. Но дали я чуваме, когато я слушаме? Дали тя, в същността си, е абстрактен фон или предполага активното и разбиращо участие на слушателя? Не пропускаме ли част от нейното послание, съществуващо в празното пространство около нас, запълвано от нея?

Исторически погледнато, преди възможността да бъде записвана, която позволява лесното ѝ тиражиране, слушането на музика е било свързано с изпълнението ѝ на живо. Изпълнението ѝ е било събитие. Фактите за значимостта на музиката са красноречиви. Много назад във времето Питагор³ (570–495 пр. Хр.) разглежда принципите на музиката като изграждани Космоса – разстоянията между отделните планети отговарят на музикални интервали, а целия свят – от Земята до фиксираните звезди – се вписва в една октава (т. нар. „Хармония на сферите“). Поглеждайки към музикалната теория се сещаме и за тритонуса – интервалът, съставен от 3 цели тона – наричан *Diabolus in musica* („Дяволът в музиката“) – термин, въведен от големия теоретик Андреас Веркмайстер⁴ (1645–1706).

Интересна е съдбата на добре известното днес *Miserere* на Грегорио Алегри⁵ (1582–1652), чиито ноти били забранени за преписване през XVII-

³Питагор - древногръцки математик и философ, създател на религиозно-философската школа на питагорейството. (бел.а.)

⁴Андреас Веркмайстер - германски органист, музикален теоретик, и композитор от бароковата ера, който разработил музикалното темпериране. (бел.а.)

⁵Грегорио Алегри - италиански композитор и свещеник. (бел.а.)

ти век, а произведението в неговата цялост можело да се изпълнява само във Ватикана и то на определени служби.

В същия дух, през следващото столетие, когато Рим преживява силно земетресение, Ватикана забранява изпълненията на опери в града и то за няколкогодишен период, като знак на благодарност към Бога, че в града не е имало жертви. Също така, общоизвестен факт е, че всеки кралски двор в Европа по онова време, е имал придворен композитор.

От тези примерие видно огромното значение, което е имала музиката за хората още преди появата на звукозаписа.

В епохата на Барока, Йохан Себастиан Бах⁶ (1685–1750) казва, че *„когато един глас няма какво да каже, той трябва да мълчи“*. Всяка нота, всяка фигура или глас имат своята функция и място. Логично и Алберт Швайцер⁷ (1875–1965) определя музиката му като „живописна“, а един бърз поглед към полифоничните техники, употребявани в неговите хорални прелюдии, е достатъчен да покаже аналогиите, които можем да направим между отделни музикални форми и конкретно съдържание.

В същата тази епоха, Антонио Вивалди⁸ (1678–1741) също използва майсторски езика на музиката, за да „илюстрира“ текст. Показателен пример са неговите „Годишни времена“ (1723 г.). По традиция бароковата музика се нотира почти без означения, засягащи начина на изпълнение – музикантът, за своята интерпретация изхожда от установената изпълнителска практика на епохата и стила. В оригиналният нотен текст

⁶Йохан Себастиан Бах - немски композитор и клавирен майстор, един от най-великите гении в световната музикална история.(бел.а.)

⁷Алберт Швайцер - германски лекар, философ, теолог, органист, музиколог и общественик, носител на Нобелова награда за мир за 1952 г.(бел.а.)

⁸ Антонио Лучо Вивалди – италиански композитор, виртуозен цигулар, музикален педагог и духовник.(бел.а.)

на „Годишните времена“ на Вивалди, обаче, имаме означения за начина на изпълнение на отделните фигури и тяхното значение във връзка със съпътстващите ги сонети.

Всички тези примери показват, че в своята историческа обусловеност музиката е много повече от набор от ноти, групирани така, че да предават някакво настроение. Пораждането на дадено настроение, което се получава посредством определена тоналности в комбинация с дадено темпо, ритъм, тембър и други, е само една малка част от преживяването на музиката. Тя в своята същност е много повече, а слушането ѝ може да има и рационално измерение. Но далеч не единствено хората със специализирано музиковедско образование биха могли да чуват и разбират музиката. Музиката може да бъде и интуитивно възприемана, осъзнавайки и допускайки да има съдържание отвъд чуваемото – нещо, което е важно за възприемането на европейската полифонична многопластова музика.

Пространство и образ в музиката.

Думата *театър* идва от „пространство“, в което зрителят наблюдава действие, т.е. драма; тук е важно да се разбере понятието „пространство“. За да се каже с прости думи - съществуват два вида пространства: физическо пространство и по-абстрактното - времево. В музикално отношение физическото представлява регистрационното пространство на инструмент или група инструменти, т.е. високо, средно, ниско или физическо движение, създадено при стерео панорама (напр. отляво надясно) или постепенно спиране. То може да означава и хармонично пространство, т.е. интервалното разстояние между степените. Примери за временни пространства са музикалните форми (връзката между едно и

друго пространства) или стилистичните референции (исторически пространства). За да разберем напълно музиката като театър, е важно да разберем връзката между физическото и времевото пространство в музиката. Театърът е в слушането, както и в гледането. Музиката в театъра е възприятието на слушателя за действията в пространството, а също така и за същите в действие. Музикална форма е съдържанието на частите и взаимното им разположение в едно произведение. Въз основа на това са се развили различните музикални форми. Музикалната форма е художествената организация, необходима за възплъщение на дадено съдържание.

Ако образите „пеят” по собствен начин, то някои от тях се отнасят пряко към музикалната теория или практика, като я представят алегорично или придружават даден музикален текст и неговото нотирание. Всъщност музиката не се определя от цели числа, а от пропорционални отношения, които задават по аналогия цялостното музикално изобразяване на света. Още в VI-ти век Боеций⁹ в своите анализи „*За музиката*” определя принципите, по които се движи музикалната култура в Средновековието. Според него музиката може да се разглежда като три независими, но допълващи се съвкупности:

- *Musicamundana* (*Музиката на света*), която поставя в съзвучие всичко, което съставлява Творението по божия повеля, а именно движението на небесните тела, сезонният кръговрат, житейските цикли при растенията и животните.
- *Musicahumana* (*Човешката музика*), засягаща човека с неговите възприятия, както и отсъствието на статичност в тялото му,

⁹Аниций Манлий Северин Боеций - римски философ, преводач и държавник.(бел.а.)

непрекъснатостта на дишането, постоянството на биенето на сърцето.

- *Musicainstrumentalis* (Инструменталната музика), отнасяща се до материализирането на музиката, която се възпроизвежда чрез инструмент или човешки глас.

С тази категоризация авторът стига до фундаментален извод, че всъщност всичко е движение, а неговият ритъм е самостоятелна единица в житейския поток на движението, можеща да съществува автономно, но и подлежаща на известен контрол от страна на човека. Склонни сме не само да подкрепим казаното, но и да продължим размишленията си на тази база, защото музиката на образите не се ограничава до средствата, на които се гради самата музика. Всъщност музикалният ритъм съживява цялата видима вселена чрез образи, които можем да срещем навсякъде – в църквите, в ръкописите, в партитурите, в картините, в домовете ни.

Музиката като абсолютно и непонятно изкуство, се свързва с магичното. В своето зараждане, произвеждането на звуци, считани за първата ѝ проява, са неделима част от трудовия процес, а по-късно и от ритуалните шамански действия. Това ни води до извода, че музиката в зараждането си е съпътстваща, обогатяваща, подчертаваща, въздигаща, път към необяснимото, макар и в примитивността си произлизаща и наподобяваща рутинни и монотонни, по-скоро битови действия. С времето музиката се превръща в основа на някои шамански ритуали и заема основна част в религиозния ритуал изобщо. Много по-късно тя се отделя като самостоятелно изкуство.

Тоест, докато в зараждането си музиката е съпътстваща трудовата дейност, шаманските ритуали, късно религиозните ритуали, а впоследствие се превръща в самостоятелно изкуство, то вече, съотнесена

към театъра, тя се връща към своята изначална функция, към генезиса си и изпълнява подкрепяща театралното действие функция. Дори нещо повече, тя се превръща във възможен заместител на словесното действие.

Петя Диманова,
докторант, катедра „Актьорство, режисура и сценография за драматичен театър”