

## Музикалната същност на драмата и театралният звуков дизайн

Павел Стефанов

*The musical nature of drama and the theater sound design: Tremendous imaging power of music must be combined with the right approach to the development of specific details. The theater sound is recognized as a "good" when it influence to the emotional state of the audience. The sound in the theatre should always keep trying to express in any way that inner music, because it plays a major role in building a real essence of the drama. When the abstract musical core is identified and displayed using the tools of a sound design, theater sound multiply expressive power of this ancient art.*

**Key words:** sound design, theater and drama, audience.

### ВЪВЕДЕНИЕ

Звукът в театъра и неговите функции и задачи сравнително късно стават обект на разглеждане и разработка от страна на театралните теоретици и звукови специалисти. Едва през втората половина на ХХ век се появяват задълбочени изследвания, посветени на естетическото, философското и художественото осмисляне на театралния звук. Изследванията постепенно обхващат и обогатяват задачите на звуковата аура в театъра, което води до осъзнаване възможностите и потенциала на звуковия дизайн като равноправен партньор в изграждането на драмата. Усъвършенстването на представата за дизайн и повишаването на неговата когнитивна валидност водят до разширяване компетенцията и изобразителната способност на звука.

Според думите на големия театрален режисьор и звуков дизайнер Питър Селърс „Ние сме отвъд ерата на „звуковия ефект“. Звукът вече не е ефект, екстра, *гарнитура*, използван от време на време за маскиране на театрална промяна или улесняване на преход. ... Звукът е цялостен процес и програма, която обединява нашия разнообразен опит в света. Звукът е наш собствен вътрешно непрекъснат поток. Той е също наш основен външен жест към света, нашият пръв и най-добър шанс да общуваме с другите, да станем част от един по-голям ритъм...“ [3, стр. ix]

### ИЗЛОЖЕНИЕ

Театърът позволява висока степен на симултантност, дава възможност да се пресъздават едновременно различни нива на преживяване: ретроспекции, предусещане, видения, вътрешни гласове, колеблива несигурност и внезапна болезнена концентрираност. Всичко това се осъществява при наличие на континуитетна динамична колаборация с театралния звук във всички негови проявления. Взаимодействието на отделните звукови елементи в състава на цялостния дизайн поражда слухово преживяване, което стимулира емоционално зрителите и тяхното въображение. Съответно подкрепата на смисъла със звукови елементи не е така успешно като подход в сравнение с опита да се постигне емоционален отзвук у аудиторията в директна подкрепа на семиотичните съображения на драмата.

Основното съображение тук се отнася към факта, че звукът не притежава богати възможности за комуникация чрез интелектуални идеи. Пресъздаването на конкретни събития, обекти и хора единствено със звукови средства е възможно само в най-общи линии, като причините за този факт са изненадващо много и напълно основателни. Дори и висококачествено записани ефекти нямат устойчива корелация с реалността когато не са подкрепени от визия. В същата линия на обстоятелства се нарежда и твърде голямото подобие на някои звуци и от там невъзможността за еднозначно детерминиране на репрезентирания обект. В това отношение много ясен пример представлява пряко сравнение между звук от дъжд и от пожар и огън – често двете явления пораждат почти идентичен звуков образ. Когато става дума за звуци

свързани с климатични условия и природни явления винаги се открояват специфични и сериозни количествени недостатъци в съдържащата се информация – липса на индикация за време на денонощието, за сезон, за точна локация, за надморска височина и т.н. Не на последно място в много от случаите акустичната атмосфера на записа е несъвместима с акустичната среда на вторичното пространство. Може да се обобщи, че освен съвсем конвенционални и конкретни изображения звукът не е пригоден за детайлна семантична обективизация.

Театралният звук се преценява като субективно „добър“ когато въздейства на емоционалното състояние на аудиторията. Обикновено недостатъчното внимание към възможностите за емоционален отзвук у зрителя във връзка с неговата лична семиотична система прави звуковият дизайн неадекватен или най-малко незадоволителен.

Интелектуалният дискурс е липсващият елемент в изобразителната палитра на звука въобще и на музиката в частност. По думите на Шопенхауер: „музиката никога не изобразява самия феномен, а само неговата същност“.[2, стр. 308] Речта има способността да изразява прецизни интелектуални идеи едновременно с останалите форми на комуникация. При писмения език смисъла и интелектуалните идеи са фиксирани устойчиво, при четене човек добавя към тях собствената си интерпретация на духовното. В разговорната реч се забелязват два вида комуникация – чрез знаците и символите на думите се излагат интелектуално идеите и концепциите, и едновременно се изразява „вътрешния живот“ комуникиращ чрез музиката във вокализацията и интонациите на говорещия. „Идеите на пиесата пораждат музикалния израз“[4, стр. 8], или казано по друг начин езикът поражда музикалния израз на духовната същност с конкретна драматична форма.

В светлината на почти автоматично приеманата предпоставка, че функцията на театъра изцяло се заключава в „интелектуален дискурс“, става особено важно да се отчете и ролята на израз на вътрешната същност на човешкото съществуване. Смесловото съдържание на театрална пиеса може да се възприеме задоволително при обикновено прочитане на текста. Но „за съжаление музиката на пиесата комуникира само чрез преживяване, а сценарий без представление клони към привилегироване комуникацията на интелектуални идеи“.[4, стр. 10]

„Драматург, който използва само говорна реч се обръща единствено към нашия разум“ [1, стр. 57]. Паралелно с обмяната на интелектуални идеи, която в театъра има необикновен и доста различен характер от други сфери на човешкото познание като точните науки например, театърът прави връзка между мисловното и духовната същност на героите в пиесата. Тази връзка се осъществява най-пълно от музиката, като по този начин изгражда сърцевината на театралното преживяване.

За разлика от симфоничната музика например, която инспирира вътрешни преживявания у слушателите само чрез музика, театърът включва и смислови конструкции в сферата на тези духовни преживявания, на този вътрешен живот в съзнанието на реципиентите. Разликата е в присъствието на медиатор, имащ функция и на вдъхновител в тази комуникация – актьорът. При музикалния театър и операта буквалното присъствие на музика определя музикалността в поезията и постига духовен отклик с подчертаване значението на словото. Значението е фиксирано и предопределено и при говорната драма, но там на преден план излиза интерпретацията; вокалната модуляция и речевата мелодика на гласа изразяват вътрешната музика в текста. И независимо от допускането, че музиката в писаното слово се диктува от семантичните елементи, в сила е всъщност точно обратното – драматургът (вече в ролята на поет) „полага всички усилия да конструира речта така, че тя да комуникира (пресъздава) вътрешния живот, т.е. да напасне думите към музиката на поезията. Всички велики поети осъществяват това синхронизиране на думите с музиката. Така дори и в езика на говорния театър ние приемаме

първичното присъствие на музиката на духовното преди интелектуалната комуникация на думите".[4, стр. 9]

Театърът се занимава с най-фундаменталните човешки въпроси, а вътрешния живот на драмата се поражда от съдържащата се в интелектуалната рамка музикалност. Звукът в театъра трябва да се опитва винаги да изрази по някакъв начин тази вътрешна музика, защото тя играе основна роля в изграждането на реалната същност на драмата. Когато абстрактна музикална сърцевина бъде идентифицирана и изобразена чрез инструментите на звуковия дизайн, театралният звук мултиплицира изразителната мощ на това древно изкуство.

„Една драматургична идея, изискваща музикален израз за да бъде разкрита, трябва да се породи от скрития свят на нашия вътрешен живот, доколкото този живот не може да бъде изразен (по друг начин) освен чрез музика, и музиката може да изрази само този живот. Посредством говорната реч драматургът го дарява с физическа драматична форма и композира поетично-музикалния текст – партитурата”[1, стр. 26].

Героите на драмата не представляват нейния вътрешен живот, както текстовата основа е само външен израз на техния духовен живот. От друга страна възможностите на музиката и звука се концентрират в директно изобразяване на този духовен живот. Емоционалното съпричастие и емпатичното съпреживяване на вътрешния свят импонира най-мощно на театралната аудиторията. Музиката носи основния импулс в сътворението на драмата, и „това предполага самата драма да е изпълнена с музика”.[4, стр. 13]

Всеки визуален и слухов детайл в драмата носи психологичен резонанс и семиотично значение, които трябва да бъдат обмислени и точно интерпретирани. Силата на театъра се съдържа в двойствената природа на неговата същност, бидейки едновременно реален и репрезентативен. Както визуалното присъствие на музикален инструмент колорира начина по който се възприемат изпълнените от него тонове, по същия начин физическото присъствие на актьора филтрира начина, по който се възприемат неговите думи. Вече отбелязаната двойна изразност на речта, включвайки глас (мелодия) и език (логос), я прави едновременно абстрактна и символична, основен структурен елемент в драматичната звукова среда. Така актьорският глас може да се разглежда като органична част от музиката на драмата в широк смисъл и функционално да се обвърже със същите задачи, да се третира музикално в обхвата на цялостния звуков дизайн на пиесата.

Огромната изобразителна мощ на музиката трябва да е съчетана с правилен подход към разработването на конкретните детайли. „Поетът - музикант благодарение на музиката ни представя не само външните ефекти от емоциите, но и самите емоции”.[1, стр. 16] По същия начин звуковият дизайн трябва да изобрази, подпомогне и подсили основната емоционална същност на драмата, естествено без да се ограничава само с това. Понякога музиката е достатъчна за да одухотвори и насити с художествено съдържание дори празна сцена и самотно застанал на нея актьор. Вече беше подчертано, че звукът не може да се сравнява с речта или визията що се отнася до обмен на интелектуални конструкции. Поради тази причина звуковия дизайн трябва да се концентрира върху своята основна и най-присъща цел – да накара аудиторията да съпреживява и да се чувства по определен начин спрямо драматургичния свят, който в момента е обект на нейното внимание. Опитът показва, че когато усилията на звуковия дизайнер (и/или композитора) са насочени изцяло към контрол и манипулация на емоционалното състояние на аудиторията, резултатът винаги е особено успешен независимо от конкретния подход и избрани стилистичен похват. Интелектуалните послания трябва да бъдат предоставени на вербалните и визуалните символи, управлението на емоциите е приоритет на звуковата тъкан. При такива обстоятелства дори не е особено важно какъв именно е конкретният звук; по-голямо значение придобива точния избор на времеви момент

на поява и начин на прозвучаване, правилната интеграция на дадения звук в общия поток на звуковия дизайн.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

„Може би е вярно, че театърът започва със сценарий. Но вътре в сценария може да се започне с музиката, или с интелектуалното съдържание. Когато се открие музикален израз на вътрешната драматична духовна същност, и се представи убедително пред аудиторията, зрителите биват завладени от породения в тях емоционален отклик от театралната партитура, и съвсем не се вълнуват от непосредствените измерения на „реализма на илюзията“. [4, стр. 14] Тогава вече пълноценното аурално изживяване може да се съчетае успешно със семантичната страна на повествованието и така да оформи окончателния вид на театралното произведение. „Звуковият дизайн съответно има първенстваща роля в развитието на драмата и трябва да се разглежда като подбудител и инспиратор на сценария, а не толкова следствие и функция от него.“[4, стр. 14].

### **ЛИТЕРАТУРА**

[1] *Appia, Adolphe*, „Music and the Art of Theatre“. Trans. Corrigan, Robert W., and Mary Douglas Dirks. Florida: University of Miami Press, 1962.

[2] „Arthur Schopenhauer's Sämtliche Werke“, Erster Band, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Paul Deussen, ed. München, 1911.

[3] *Kaye, Deena, and James LeBrecht* - „Sound and Music for the Theatre“, New York: Back Stage Books, 1992.

[4] *Thomas, Richard K.*, „The Function of the Soundscape“, *O/STAT Scenography Symposium 2000*, Bregenz, Austria

### **За контакти:**

Гл. ас. д-р Павел Стефанова, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, катедра Теория на музиката, e mail: pavel\_stfnv@mail.bg

### **Докладът е рецензиран.**