

ПРИЛОЖНАТА МУЗИКА В ТЕАТЪРА: ДРАМАТУРГИЧНИ ФУНКЦИИ, ЗВУКОВА СРЕДА И СЪАВТОРСТВО

Милен Апостолов

Докторант със специалност „Композиция“
в катедра „Дирижиране и композиция“ в ТКДФ на НМА

Абстракт

В статията разглеждам приложната музика в театъра като драматургичен ресурс, който организира сценичното време, моделира вниманието и конструира афекта на зрителя, вместо да бъде мислен единствено като „фон“. Използвам понятието incidental music като терминологичен мост, но го разгръщам през съвременните подходи към театралната ауралност, звуковия дизайн и постдраматичните практики, където границите между „музика“, „шум“, „глас“ и „технологично медиран звук“ стават все по-проницаеми. Аргументирам, че приложната музика в театъра функционира в няколко взаимно преплетени режима: атмосферно-афективен, структуриращ (монтажен), семантично-коментиращ и пространствено-акустичен. В заключение защитавам тезата, че съвременният театрален композитор все по-често действа като съавтор и медиатор между режисьорска концепция, актьорска игра и звукова среда, а композиционният процес е итеративен и репетиционно обусловен.(1)(2)(3)

Ключови думи: приложна музика, incidental music, театрална музика, звуков дизайн, ауралност, звукова драматургия, постдраматичен театър, съавторство.

1. Театърът като естествена среда на приложната музика

Театърът е изкуство на присъствието, на ритъма и на социално споделеното време. Именно затова той е една от най-естествените „екосистеми“ за приложната музика: тя не просто се „добавя“ към сцената, а съжителства с актьорския жест, с паузата, с темпото на репликата, с акустиката на залата и с режима на слушане, който спектакълът произвежда. В тази перспектива приложната музика е нещо повече от украса: тя е технология за организиране на сценичното време и за управление на преходи – между сцени, между състояния, между режисьорски „кадри“ (дори в театър без монтаж в кино-смысла). Точно това има предвид и класическата дефиниция на incidental music като музика, чиято стойност се оправдава чрез изключителната обвързаност с конкретна постановка и чрез функциите (песни, усиляване на драматичния ефект и интерлюдно „запълване“).(1)

В съвременната практика обаче това „запълване“ е далеч от неутрално. Често то е мястото, където спектакълът диша, където се пренастройва вниманието на публиката, където сцената сменя оптика. В този смисъл не приемам приложната музика като вторичен слой; по-скоро я мисля като драматургичен агент, способен да структурира отношенията между текст, действие и възприятие. Така се приближавам до по-широката рамка на

„театралната ауралност“, която разглежда слушането като активен перформативен акт и анализира как театърът произвежда „сонорни феномени“ – глас, шум, технологично медиран звук, музика и тишина – като взаимозависима система.(2)

2. Проблемът с терминологията: incidental music и разширяването към sound studies

Енциклопедичните определения описват incidental music като музика, която „съпровожда“ или „подчертава“ действие/настроение и служи за преходи, въведение или финал.(4) Веднага се вижда характерна историческа амбивалентност: от една страна, терминът предполага зависимост от „не-музикален“ носител; от друга – признава, че музиката може да има собствена стилова автономия, стига да се оправдава чрез специфичната постановка.(1) Тази амбивалентност е продуктивна: тя ми позволява да мисля театралната музика едновременно като композиционно писане и като функционално действие в сценична среда.

Разширяването към theatre sound studies става почти неизбежно, когато се отчете, че съвременният театър рядко работи с ясна граница между „музика“ и „звук“. Технологичните режими – микрофони, семпли, полеви записи, обработка на глас, пространствено озвучаване – често превръщат звуковата линия в хибридна партитура. В този контекст изследванията за „ауралността“ настояват, че не можем да „развържем възела“ между звуковото правене и театралното правене: звукът не е добавка, а условие за театралност, особено в практики, които foreground-ват глас и слушане.(2)

3. От „музика към текста“ към „музикалност на театъра“

Един от най-полезните теоретични ходове за моята работа е да мисля музиката в театъра не само като материал, който се поставя върху текста, а като модел за театрално структуриране. Дейвид Ръознер формулира именно такава перспектива: „музикалността“ може да бъде модел, метод и метафора на театралното създаване.(3) Това означава, че музикалното мислене (ритъм, повторение, вариация, контрапункт, динамика, темброва организация) може да организира репетиционен процес, режисьорска композиция и актьорско време, без непременно да се проявява като отделим „музикален номер“.

Така се променя и представата за композитора. В много театрални процеси композиторът не е „доставчик“, който пристига на финала, за да озвучи готов спектакъл. По-скоро той участва в изграждането на времевия скелет: кога сцената се ускорява, кога се разрежда, къде се създава пауза, как се „рамкира“ преходът. В тази перспектива приложната музика е форма на драматургия, а композиторът неизбежно се придвижва към ролята на съавтор.

4. Типове театрална приложна музика като режими на присъствие

Вместо да фиксирам строга типология, предпочитам да говоря за режими, които често се наслаждат в един и същ спектакъл.

Най-видимият тип е оригиналната авторска музика – материал, композиран специално за постановката. Тук зависимостта от сцената е максимална: музиката се изгражда „по мярка“ спрямо темпоритъма на актьорите, спрямо режисьорските повторения и спрямо акустичната среда. В този режим класическите композиционни техники (форма, тематизъм, остинато, вариационност, темброва оркестрация) запазват валидност, но сменят функцията: вместо автономна логика, те обслужват сценична логика.

Вторият вид е колажният/цитатният: използване на готови произведения или фрагменти, често с разпознаваем културен код. Тук музиката носи памет и идеология – тя може да маркира епоха, стил, социална група, дори да функционира като „обект“ на сцената. Но именно разпознаваемостта може да стане драматургично „твърда“: тя дава смисъл твърде бързо и понякога заключава интерпретацията. В тези случаи работата ми като композитор/автор на звукова линия е да пренаредя контекста – чрез монтаж, чрез преходи, чрез темброви мостове – така че цитатът да стане част от общата акустична граматика, а не чуждо тяло.

Третият тип е диететичният: музика, която се поражда „в света“ на сцената (пеене, свирене, радио, музика „в стаята“). Диететичността на пръв поглед изглежда „реалистична“, но в театъра тя често е и най-условният инструмент: точно защото музиката е мотивирана от действието, тя може да прелее в недиететичен пласт и обратно, създавайки специфичен театрален ефект на „разпукване“ на света. Тази стратегия е особено продуктивна, когато режисьорската концепция работи с разместване на рамки – „сцена в сцена“, „репетиция в спектакъла“, саморазобличаване на театралната машина.

5. Какво прави приложната музика: от атмосфера към монтаж, смисъл и пространство

Най-често театралната музика се разпознава през атмосферата: тя „прави“ тревожност, нежност, ирония, героичност. Но аз виждам атмосферната функция като начална, не като крайна. Нейната сила става истински драматургична, когато се свърже със структуриращата функция – музиката като монтаж в живо време. Именно това съдържа и класическата идея за incidental music като преход и интерлюд: тя държи непрекъснатост, маркира граници, управлява „сглобки“. (1)(4)

Структуриращата функция може да бъде тиха и почти невидима: едно ниско темброво поле, което държи сцената „в ръце“; пулсация, която стабилизира темпо на движение; едва забележим преход, който подсказва, че сме преминали в друга логика. В тези случаи музиката действа не като „илюстрация“, а като драматургична инфраструктура. Нещо повече: тя може да се превърне в репетиционен инструмент – актьорите започват да „играят“ върху нея, а тя започва да се пише върху тяхното време.

Втори ключов режим е семантично-коментирацията – музиката като дистанция, като ирония, като критика. Исторически емблематичен пример е Брехтовата традиция, където песните и музикалните интермедии често прекъсват действието, за да разрушат емоционалната инерция и да върнат зрителя към критическа позиция (в рамката на отчуждаващия ефект /

Verfremdung).(5)(6) Тук приложната музика не „усилва“ идентификацията, а я проблематизира. Тя не прави сълза, а прави мисъл – или по-точно, прави конфликт между чувства и съзнание.

Трети режим, който става все по-централен, е пространствено-акустичният. „Театралната ауралност“ описва слушането като практика, а не като пасивно възприятие: звукът не просто „се случва“, той организира социална и телесна ситуация в залата.(2) Точно тук приложната музика често се превръща в акустична архитектура: тя създава перспектива, дистанция, близост; мести фокуса; „поставя“ гласовете в пространство; очертава граници между интимност и публичност. В спектакли с усилване, пространствено озвучаване или слушалки, музиката и звукът буквално конструират „къде се намирам“ като зрител.

6. Звукова драматургия и постдраматични режими

Промените в театъра от късния ХХ век насам често се описват през рамката на постдраматичния театър – форми, развили се след края на 60-те години, в които драматичният текст престава да бъде единственият център на сценичното събитие.(7) В този контекст звукът и музиката получават нова степен на автономия: те могат да бъдат носители на структура и смисъл, без непременно да „обслужват“ разказ в класическия драматургичен смисъл.

Катрин Буко формулира това като „независима аудиторна семиотика“: в постдраматични режими слуховите елементи могат да функционират като самостоятелна знакова система.(8) Тази теза ми е важна, защото пренарежда критерия за „успешна“ приложна музика: не е нужно тя да бъде „невидима“ и „служебна“, за да бъде приложна; приложна е и когато създава собствена логика на слушане, която структурира спектакъла.

Младен Овадия радикализира аргумента, като настоява за централността на звука като интегрален елемент на съвременния театър и като разглежда звука като перформативен феномен (не просто фон към действие, а действие само по себе си).(9) Това отваря още една перспектива: приложната музика в театъра не е само композиция, а практика на производство на събитие – акустично, телесно и технологично.

7. Процесът: от партитура към репетиционна итерация и съавторство

Една от най-важните специфики на театралната приложна музика е, че тя рядко се „написва“ веднъж завинаги. Дори при ясна концепция, репетицията променя всичко: темпото на репликата, естеството на паузата, нуждата от тишина, акустичният баланс, продължителността на прехода. Затова композицията в театъра е итеративна: проба – корекция – нова проба. Този процес е описан много конкретно и в практическите ръководства по театрален звук, които проследяват sound design-а от първоначална идея до реално изпълнение и експлоатация в представленията.(10)

В резултат ролята на композитора се доближава до ролята на драматург на време. Музиката става част от режисьорската организация на вниманието.

Тук съавторството не е лозунг, а производствен факт: музиката възниква в диалог с режисьор, актьори, сценография, технически екип. Понякога тя идва по-рано и „води“ сцената; понякога идва по-късно и „облича“ вече намерен ритъм; но почти винаги е функция на взаимодействие.

Тази процесуалност има и естетически ефект: тя прави музиката чувствителна към „живото“ – към микроскопичните изменения на актьорския импулс. Така приложната музика в театъра се различава от фиксираните медии: тя трябва да бъде достатъчно стабилна, за да държи структура, и достатъчно гъвкава, за да не убива сценичното дишане.

8. Технологичното слушане като драматургия: мини-казусът *The Encounter*

За да се види докъде може да стигне „ауралният“ театър, е полезно да се погледне пример, в който технологията на слушането е централна част от художествената форма. *The Encounter* на Complicité (Simon McBurney) е показателен, защото изгражда „светове от звук“ чрез иновативна технология и организира преживяването чрез слушалки и бинаурален звук.⁽¹¹⁾ Официалното описание на спектакъла подчертава именно изграждането на „shifting world of sound“.⁽¹¹⁾ Допълнителни представяния и институционални страници уточняват, че се използва бинаурална технология (3D audio) и че публиката носи слушалки през цялото представление.⁽¹²⁾⁽¹³⁾

Това не е просто „технически ефект“. То е драматургичен принцип: сцената се композира като аурална перспектива, която прави близостта и дистанцията въпрос на звук, а не само на образ. В този тип спектакли границата между приложна музика и звуков дизайн се разтваря, защото основното „прибавяне“ не е мелодия или хармония, а режим на слушане – как точно зрителят е поставен в света на събитието.

9. Заключение

Приложната музика в театъра не е просто фон или емоционална илюстрация; тя е динамично поле, в което самата композиция се мисли като действие. Нейната функция далеч надхвърля традиционното озвучаване, превръщайки се в съществен елемент от сценичната драматургия. Музиката активно организира преходи, структурира времето и направлява зрителското внимание, действайки като мощен инструмент за контрол на възприятието. Чрез звуковата си архитектура тя конструира афект, предизвиквайки специфични емоционални състояния. В зависимост от нуждите на постановката, тя може да създава дистанция или, обратното, силна идентификация със сценичното действие. Освен това тя изгражда специфична акустична архитектура на пространството, понякога функционирайки като автономна семиотика – система от знаци, която носи собствен смисъл, независим от визуалното.

Ако се придържаме към класическите дефиниции, приложната музика е „музика, създадена за конкретна постановка“. Съвременните театрални практики обаче разкриват, че тя е и нещо повече. Тя се е интегрирала дълбоко

в творческия процес, превръщайки се в неразделна част от режисьорската концепция и репетиционната система.(1)(2)(3) В този смисъл, композиторът, чрез своето активно слушане и звуково оформление, участва пряко в „писането“ на спектакъла. Музиката не просто подкрепя текста или движението, а генерира нови смислови пластове и ритми, които дооформят цялостната структура.

Именно тази интеграция обосновава тезата, че театралният композитор все по-често е съавтор на сценичното произведение. Неговата роля се разширява до тази на:

1. **Медиатор между концепция, действие и технология:** Композиторът превежда режисьорската идея в звуков език, като същевременно борави с нарастващия арсенал от аудио технологии, за да постигне желаните ефекти. Той свързва абстрактната концепция с конкретното физическо действие на сцената.
2. **Драматург на времето:** Чрез ритъм, хармония и текстура, музиката може да компресира или разтегли усещането за време в рамките на сцената, контролирайки темпото на емоционалния отклик и наративното развитие.
3. **Архитект на акустично пространство:** Звукът не само описва място, но и го създава. Композиторът конструира вътрешното, емоционалното или метафоричното пространство на постановката, използвайки акустични елементи.

Следователно приложната музика не бива да се разглежда като периферна територия на композирането, а като една от най-интензивните и съвременни негови форми. Това е поле, в което се изисква комплексно мислене, включващо не само музикални знания, но и разбиране на драматургия, психология на възприятието и сценични технологии. Театърът е мястото, където звукът и сцената се произвеждат взаимно, създавайки хибридна форма на изкуство, в която музиката е основен двигател на смисъла и преживяването.

Бележки и използвана литература:

- (1) **Encyclopaedia Britannica.** “Incidental music for the theatre” (в раздел “Theatre music”).
- (2) **Kendrick**, Lynne. Theatre Aurality. Palgrave Macmillan, 2017 (описание/обхват на книгата).
- (3) **Roesner**, David. Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making. Routledge, 2014 (описание на изследването).
- (4) **Encyclopaedia Britannica.** “Incidental music” (дефиниция и обхват – сцена/филм/радио/телевизия).
- (5) “**Distancing effect (Verfremdungseffekt).**” (обобщение на концепта и връзката с Брехтовия „епически театър“).
- (6) **Saleem**, M. “Politics of Songs and Music in Bertolt Brecht’s Theatre.” (PDF статия за ролята на музиката/песните и V-effect).
- (7) **Lehmann**, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Routledge, 2006 (описание на изследването и историческия обхват).

- (8) **Bouko**, Catherine. “The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann’s Theory of Independent Auditory Semiotics.” *GRAMMA* 17 (2009): 25–35. (PDF/журнална страница).
- (9) **Ovadija**, Mladen. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen’s University Press, 2013 (описание на тезата за централността на звука).
- (10) **Kaye**, Deena; LeBrecht, James. *Sound and Music for the Theatre: The Art & Technique of Design*. Routledge (описание на процеса на sound design от концепция до реализация; 4/5 издание).
- (11) **Complicité**. “**The Encounter**” (официално описание на спектакъла и „world of sound“).
- (12) **University Musical Society (UMS)**. “The Encounter” (описание: бинаурална технология/слушалки).
- (13) **Barbican**. “The Encounter” (описание: индивидуални слушалки и бинаурален звук).

Библиография

- **Barbican**. “The Encounter.” (Описание: индивидуални слушалки и бинаурален звук).
- **Bouko**, Catherine. “The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann’s Theory of Independent Auditory Semiotics.” *GRAMMA* 17 (2009): 25–35.
- **Complicité**. “The Encounter.” (Официално описание на спектакъла и „world of sound“).
- “**Distancing effect (Verfremdungseffekt)**.” (Обобщение на концепта и връзката с Брехтовия „епически театър“).
- **Encyclopaedia Britannica**. S.v. “Incidental music.”
- **Encyclopaedia Britannica**. S.v. “Theatre music”, sub entry “Incidental music for the theatre”.
- **Kaye**, Deena, and James LeBrecht. *Sound and Music for the Theatre: The Art & Technique of Design*. Routledge.
- **Kendrick**, Lynne. *Theatre Aurality*. Palgrave Macmillan, 2017.
- **Lehmann**, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- **Ovadija**, Mladen. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen’s University Press, 2013.
- **Roesner**, David. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Routledge, 2014.
- **Saleem**, M. “Politics of Songs and Music in Bertolt Brecht’s Theatre.”
- **University Musical Society (UMS)**. “The Encounter.” (Описание: бинаурална технология/слушалки).