

Наталия АФЕЯН<sup>1</sup>

## Библейски сюжети на оперната сцена

### Резюме

Какво причинява присъствието на Библията в оперния жанр? Откога, как и защо навлизат библейски сюжети в оперното либрето? Може ли да се предположи съществуването на специфичен библейски драматизъм, който да привлича оперните автори и към какви събития и образи проявяват те своя афинитет? Какво се случва с героите от Библията, когато се появят на оперна сцена?

Текстът е опит за отговор на тези въпроси.

**Ключови думи:** опера; Библия; оперен сюжет; библейски герои; история на музиката

### Abstract

#### Biblical Stories in Opera

When did Bible enter the realm of opera? Is there a specific biblical dramatism that inspires operatic authors and which stories and characters are welcome on stage? How does musical interpretation revamp Biblical characters when they appear in opera?

This article is an attempt to answer some of these questions.

**Keywords:** opera; Bible; operatic libretto; biblical characters; music history

Музиката като неотменима част от богослуженията и като инструмент за емфаза на свещените текстове присъства от най-стари времена. В древния Израел музиката е съпровождала литургии и празненства (Изх. 15:1; 2 Царств. 6:5; 1 Лет. 15:28; Дан. 3:5; Ам. 6:5), а първият цар Саул е успокоявал терзанията си с музика (1 Царств. 16:23) - това трябва да е зачатъкът на модерната днес музикотерапия. Можем дори да говорим за архаично нотно писмо: текстът на масоретите, или Танак (Еврейската Библия) съдържа специални фигури, които означават мелодията на кантилация, или ритуалното напевно четене в синагогите. Библията споменава и немалко музикални инструменти: арфа, gittith (друг вид арфа), shofar (вид тропет), флейта, tabret (вид ударни), цимбали, shalishim (триангел); очевидно е, че още в библейски времена са били търсени онези тембри и нюанси, които ще подчертаят специфичността на преживяването и ще извисят внушението на момента.

Музиката като компонент на религиозното съзнание е наследена от Новия Завет: празнична музика звучи, когато Блудният син се завръща (Лука 15:25), в службите определени

---

<sup>1</sup> Наталия Афеян [Natalia Afeyan] е оперна певица и музикален педагог. След завършване на висшето си образование е назначена като солистка в оперните театри на Пловдив и София, където се изявява в централни роли като Кармен, Азучена, Амнерис и др., а също и в редица концерти с репертоар предимно от XX век. От 1990 до 2007 г. живее в Мелбърн, Австралия, където е солистка в Държавната опера на Виктория и преподавател по класическо пеене в Мелбърнския държавен университет. От 2008 г. преподава в Нов български университет в София. Доктор по музикознание от 2012 г. Автор на книгата *Холизмът във вокалната педагогика*, както и на множество есета и статии, посветени на музика и литература.

инструменти свирят мелодии (1 Кор. 14:7), които ще се чуят в небесата (Откр. 5:8; 14:2), а традицията да се мелодизира някой библейски текст съществува и днес както в западната, така и в православната църква.

Ранното християнство се разпространява най-често чрез пламенни проповеди сред пустинята, по бреговете на реките или скришом в пещерите, но след легитимацията на новата религия в началото на IV век в Рим, църквата започва настойчиво да търси нови форми за самодоказване. В камък, в стъкло и в картини, от майстори на четката оживяват библейски сцени от живота на светците, показват се тайните на Спасението и Божието възмездие за грешниците.

Църковното изкуство – благодарение на факта, че Мойсеевите закони не са валидни за западния Бог, процъфтява, а ведно с това – и музиката. Богатото наследство от песнопения се окуражава и кодифицира от папа Григорий Първи през втората половина на VI век (той очевидно е знаел, че изпятото слово има много по-силно въздействие); то се превръща в опора на цялото музикално развитие в Европа. Музиката прониква извън стените на храма: появяват се коледни и великденски песнопения, които се изпълняват от населението; жестовите, придружаващи песните, постепенно се формират в танци; с развитието на полифонизма към края на Средновековието, моделите на тъй наречената *musica sacra* оказват все по-силно влияние и върху популярната музика.

Отлично средство за проповядване на Светото писание и за предаване на религиозно знание на неграмотното население се оказват мистериите. Това са едни от най-ранните форми на театралност в Средновековна Европа. Те представят в храмовете сцени от Библията, главно на теми от Битие: Адам и Ева, убийството на Авел, Страшният съд..., често с придружаваща ги антифонна песен. Случвало се е да се изпълняват в цикъл, понякога продължаващ дни наред. Още през V век Светата служба се допълва с (както са ги наричали) „живи картини“ с част от текста на литургичната служба в проза.

Скоро към тях започват да добавят и песнопения от текущата литургия, а с нарастването на популярността на тези ранни пиеси вербалните украси стават все по-сложни, в тях се вмъкват и диалектни думи и фрази; с появата на пътуващи театрални групи демократичността на текстовете и мелодиите се засилва и се стига дори до постепенното преминаване от чисто латинско слово до местни диалекти. Едно от най-популярните произведения в този жанр е късносредновековната мистерия *Quem quaeritis?*, или *Кого търсите?*; тя представлява драматизиран литургичен диалог между ангел на гроба на Христос и жените, които търсят тялото му. Тези все още примитивни представления се обогатяват по-късно със сценично

действие и не след дълго преминават и отвъд стените на църквите – обикновено в църковния двор или около градския пазар. Либретисти са били вероятно монасите, а ролите са били изпълнявани първоначално от свещеници, а впоследствие и от граждани и техните семейства. Така се стига до XIII век, когато папа Инокентий Трети започва да ревнува от растящата популярност на пиесите-мистерии и издава указ, с който забранява на свещениците да излизат на сцена; това води и до формирането на театрални гилдии, което довежда до сериозни промени: оформят се актьорски трупи с вече професионални изпълнители, латинският текст е изместен от обикновен говор, добавят се не-библейски пасажии с теми от ежедневието наред с кратки комедийни интерлюдии или пасторални сцени. Тези трупи проявяват изключителна изобретателност в техническо отношение тъй като най-често играят в каруци. Това многофункционално съоръжение им осигурява превоз от едно до друго населено място, хотел, гримьорни и дори самата сцена, на която става представлението, да не говорим, че е добър начин да изчезнат бързо, ако някой ревнив съпруг или крадец, или блюстител на реда ги подгони.

Сходни на мистериите са пасионите, които представляват драматизация на Христовите страсти: съдът над Божия син, мъченията и неговата смърт. Те са били изпълнявани през последните дни преди Великден. Подобно на мистериите, езикът в пасионите отначало е бил латински, като постепенно в него се вмъкват изрази на местен говор; при тях обаче тенденцията да се разчупи ритуалът, преминавайки към по-драматичен изказ, се случва значително по-бързо, отколкото при мистериите. Най-голяма популярност пасионите печелят сякаш в Германия, там църковните химни често прозвучават на немски, при това в римуван свободен превод.

Със сътресенията, предизвикани в Европа от религиозния конфликт през XVI век пасионите, както и мистериите, започват да предизвикват политическо неудобство. Синодът в Страсбург се противопоставя на религиозните пиеси през 1549 г., а година преди това Парламентът в Париж забранява представления за Спасителя и всякакви духовни мистерии, вследствие на което светските елементи се отделят от религиозните, и мистериите, играни вече като карнавални събития, печелят все повече симпатиите на широката публика.

И все пак интересът към мистериите и пасионите се възражда в последните десетилетия на XIX век.

Не знам дали трябва да се сърдим на Парижкия парламент, на Страсбургския Синод или пък на английския лорд шамбелан от онази епоха (цензор на дворцовите и обществените забавления) за това, че са ни лишили от удоволствията на религиозните пиеси, или по-скоро да

им благодарим. Защото именно забраната им довежда до популяризирането на светските форми на музикално-сценични произведения, които прерастват по-късно в опера и оратория. А както едната, така и другата се опират на либрета, които нерядко имат за основа именно библейски истории, макар и вече в друг контекст. А защо всъщност се случва така?

Често се смята, че Библията е четиво само за теолози и за хора, които търсят опора и утешение в християнството. А в действителност тя е безценен източник на исторически, социални и антропологически сведения с литературен и политически характер. Библейският текст често коментира от дистанция, без да се намесва, грандиозни събития и личности; в други случаи разказва за обикновени хора и случки, като често хиперболизира всяко действие и детайл до пределите на човешкото въображение. Писана в продължение на около 6 века, приблизително от X до III век пр. н. е., Еврейската Библия (която православната традиция нарича Стария, или Ветхий Завет) направлява обществото според нормите, които тя самата създава - вероятно в това се крие и нейното политическо и морално влияние.

Новият Завет е вече свързан с християнското съзнание, а историите в него са предимно от живота на Иисус Христос и апостолите. Героичните събития в Библията, широкият замах на четката, с която са нарисувани персонажите, динамиката на историческата епоха: това са качества, които импонират на авторите на опери, дали самото оперно изкуство, синтезиращо музика, театър, симфоничност, вокалност, сценична пластика и художественост в едно, не може да се спотаи скромничко в някакъв злободневен сюжет с тривиални герои? Струва ми се, че именно тези величини, тази апокалиптичност на библейските истории я правят желан партньор на операта. И ако, както пише М. Кирова в книгата си *Библейската жена*, Библията „не просто разказва живота на един древен свят, тя го прави“, то и музиката не просто описва героите и случките, а ги създава, при това по своите норми за емоционално преживяване.

Тук вече трябва да намеся в текста известния д-р Кризандер, който би избухнал в яростен спор с мен, стига само да можеше да ме чуе. Доктор Фридрих Кризандер (1826-1901) е немски музиколог, историк, критик и издател, чиито публикации на Хенделови творби и текстове за него, както и за немалко други композитори, го издигат до позицията на пионер на музикологията на XIX век. Монументалният труд на неговия живот е първото пълно издание на съчиненията на Хендел, когото Кризандер смята едва ли не за свое *alter ego* и под чийто знак живее, пише и воюва за неприкосновеността на композициите му. Дълбокото убеждение на д-р Кризандер е, че героичните истории на евреите не предлагат подходящ материал за театрална презентация. Според него евреите никога не са създавали драматична литература, нито пък лирична поезия – донякъде поради Мойсеевата забрана да се изобразява Бог, но също и поради

липсата на трагичен елемент, който д-р Кризандер е смятал за ексклузивен атрибут на древногръцката драма. Дори *Песен на песните*, този най-лиричен изказ на древния източен поет не намира място в неговата душевност: той я обявява за безлична и скучна.

Почтеният доктор смята, че не така стои въпросът с библейските сюжети в ораториите: там възпяването на Бог – незрим, вездесъщ и всемогъщ, призивът за борба в името на Господната слава и тържеството от приютяване на бедните души в лоното на вярата са похвални и уместни. Подозирам, че д-р Кризандер просто се е отнасял с погнуса към оперното изкуство. Изключение правят единствено оперите на възлюбления му Хендел, които са доста статични и не са предизвиквали емоционален неуют у неговия защитник. Ако сравним обаче гръцката драма с някои от библейските разкази, по които са писани опери, ще намерим удивителни паралели: Ифигения и дъщерята на Йефтай, Херкулес, който чисти Авгиевите обори, и робството на Самсон, съдбата на Аякс, обзет от лудост поради възгордяване и лудостта на Навуходоносор – примерите са много. Историята на операта доказва неправотата на д-р Кризандер чрез многобройните шедьоври, играни и до днес на сцената, както и с произведенията, които наши съвременници продължават да пишат по сюжети от Библията.

Авторите на първите „библейски“ опери търсят сюжети толкова назад в Библията, колкото им позволява нейното съдържание. Така през 1678 г. Йохан Тайле композира *Адам и Ева – създаденият, падналият и отново издигнатият човек*; нашите прародители обаче не стават особено популярни на оперната сцена. Може би някой плах костюмограф се е уплашил от перспективата за сценичното им облекло или пък музиката не е била достатъчно изразителна; същите персонажи се появяват по-късно в Хайдновата оратория *Сътворението* (1798). Праотецът ни се появява и в друга опера - тази от Жан-Франсоа Лесюер, която се казва *Смъртта на Адам и неговият апотеоз* (1809). Така от доста невзрачно описаната в Библията смърт на първия човек, Лесюер прави колосално събитие; по този начин дори случки, които в литературния първоизточник се описват безинтересно и лаконично, могат да се превърнат в грандиозни мигове под въздействието на музиката.

И наистина, неспоменатите, уж безпристрастни моменти, които библейският автор просто регистрира, като: „...и той се влюби“ или „...и тя умря“, подкрепени от патоса на мига, звука на оркестъра и гласа на певеца, способен на безчислени нюанси, звучат като съблимно преживяване, като апотеоз на душевността. По такъв начин се разгръщат и персонажите в операта: без да се променя ходът на събитията, прочитът на авторите често води до неочаквани метаморфози в морала и характерите на героите. Така например коварната Ева, довела човечеството до грехопадение, в операта на Лесюер е любяща и жертвоготовна майка и

съпруга; Давид от *Давид и Йонатан* на Шарпантие (1688) е надарен с чувствителност, която в Библията не се забелязва; Навуходоносор от *Набуко* на Верди е един изтерзан, разкъсан от обич към двете си дъщери (които са смъртни врагове помежду си) баща, вместо подказания от Библията жесток и необуздан, а по-късно – разкалял се цар, а Далила от *Самсон и Далила*, която в Библията е само една блудница, подмамила героя да предаде своя бог, е издигната от Сен-Санс до пиедестала на безкористна героиня-спасителка на своя народ. Интерпретациите на различни автори преобразяват по удивителен начин и Саломе (Шломит, чиято история е описана от историка Йосиф Флавий през I век от н. е.). В операта *Иродиада* от Жул Масне (1881), която е базирана на едноименната новела на Флобер, Саломе, приемна дъщеря на Ирод Антипа, всеотдайно обича Йоан Кръстител. Ирод я осъжда на смърт заедно с Йоан, но в последния момент издава заповед за помилване – само за нея. Когато обявяват екзекуцията на Кръстителя за извършена, Саломе измъква кинжал от един страж и след неуспешен опит да убие истинската злосторница Иродиада, се самоубива. Ето как музиката превръща тривиалния живот на Шломит/Саломе в романтична история с трагичен край. И все пак тази опера далеч не е толкова злокобна и кървава, колкото е едноактната *Саломе* на Рихард Щраус (1905). Тя е създадена по едноименната пиеса на Оскар Уайлд (1891), която също има своята забележителна история: написана е на френски език и премиерата ѝ е в Париж, а не в Лондон, където все още е действала многовековната забрана на шамбелана за постановки на сценични произведения с библейски сюжети. Водещата роля е била изпълнена от самата Сара Бернар. В тази пиеса Саломе страстно желае Йоан Кръстител, но той има друго висше призвание и я отблъсква. Отхвърлена, Саломе се заклева да отмъсти и го прави по най-коварен начин: тетрархът Ирод Антипа, неин приеман баща, я кара да танцува пред гостите му. Чувственият ѝ танц омайва всички и най-вече Ирод, който обещава да изпълни всяко нейно желание. И то не закъснява – Саломе иска от баща си главата на Йоан на сребърен поднос. Дълбоко разкаян, Ирод все пак изпълнява обещаното.

Рихард Щраус повежда героинята към още по-дълбок психологизъм. Неговата Саломе не се стреми към мъст, а е обсебена от непреодолимо желание да целуне Йоан по устата. Кръстителят се отстранява с погнуса, но това само разпалва страстта ѝ, превръщайки я в патологична потребност да притежава него, тялото му. В безумието си се втурва в танц, известен като „танцът на седемте воала“, а като отплата измолва да получи поне мъртвата му глава. С огромно неудоволствие Ирод нарежда да обезглавят Йоан. Саломе поема подноса и жадно впива устни в безжизнената уста на светеца. Отвратен, Ирод заповядва да убият „тази

женска“ и войниците я затрупват с телата си. Но във финалната музика няма траур, а меден звук на победа и триумф. В нея звучи ликуващата, макар и мъртва, Саломе.

Човешката необходимост от изказване използва различни езици – вербален, език на образа, на жеста, на звука, на допира. Отправеното послание също се възприема по различни начини. Ако сравним вербалния език с музикалния, ще открием, че думите могат да бъдат обяснени чрез музика, но никой говорим език няма достатъчно средства, с които да опише безкрайно фините нюанси на мисълта и емоциите, изразени в звуци. В сферите на музиката има въздигане, тържество, разкъсваща болка, безнадеждност и скръб, сълзи и нежност, и те достигат дълбочини, които са отвъд думите. Бих казала, че инструменталната музика е вид тишина на словото, то се изчерпва тогава, когато тя едва започва. И ако не го накара да замлъкне, а се съчетае с него, както е във вокалните жанрове, е способна да го впише в многоизмерно пространство там, където текстът е не само хоризонтален и еднопосочен там, където линеарността е и вертикално обемна, а времето застива или избухва и в него звучи вече отминалото, но и още нечутото. Човешкият глас в съюз с музикални инструменти и слово може да отнесе публиката в полетата на вербално недостижимото. Там, където мисълта е свободна.

Операта на Арнолд Шьонберг *Мойсей и Арон* (1932) завършва със сцена, в която Мойсей оставя Арон да потърси своята свобода в живота или в смъртта. Последната реплика към народа е: „Но дори и в пустинята ще бъдете непобедими и ще постигнете целта си: съюзени с Бог“.

Ще парафразирам тези думи. Музикалното изкуство постига съвършенство: съюзено със словото.

## Библиография

Библия, седмо издание, Българско библейско дружество, 2010, София. [Biblia, sedmo izdanie, Balgarsko bibleysko druzhestvo, 2010, Sofia.]

Кирова, Милена. *Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария завет*. ИК Стигмати, 2005, София. [Kirova, M. *Bibleyskata zhena. Mehanizmi na konstruirane, politiki na izobrazuvane v Staria zavet*. IK Stigmati, 2005, Sofia.]

Chrysander, Friedrih. *G.F.Händel*. Erster-Dritter Band, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1848.

Djerassi, Carl. *Four Jews on Parnassus* [A Conversation]. Columbia University Press, NY, 2008.

Grossman, David. *Lion's Honey*. Canongate Books Ltd, GB, 2006.

Krehbiel, Henry Edward. *A Second Book of Operas*. Yurita Press, NY, 2015.

Jankelevich, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable* 1961. английски превод Abbate, C, 2003.

Jankelevich, Vladimir. *Quelque part dans l'inachevé* (1978). превод на немски Brankel, J., Виена, Turia + Kant, 2008.

Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. Macmillan Press Ltd, London, 1988.

Smither, Howard E., *A History of the Oratorio, Volume 3: The Oratorio of the Classical Era*. University of North Carolina Press, 1987.