

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“
ВОКАЛЕН ФАКУЛТЕТ
Катедра „Музикално – сценично изкуство“

ШЕКСПИР В ОПЕРИТЕ НА ВЕРДИ
„МАКБЕТ“, „ОТЕЛО“ И „ФАЛСТАФ“
ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ОПЕРНИЯ РЕЖИСЬОР

АВТОРЕФЕРАТ
на дисертационен труд
за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

Докторант
АЛЕКСАНДЪР ТЕКЕЛИЕВ

СОФИЯ, 2015

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертационният труд се състои от увод, четири глави, заключение и библиография от 39 заглавия (10 на кирилица и 29 на латиница). Общият обем на изследването е 156 страници.

Увод - Обща характеристика на дисертационния труд – стр. 3

1. Глава първа - Музикални асоциации в драматургията на Шекспир и музикални творби по Шекспирова драматургия – стр. 5

2. Глава втора – „Макбет” – стр. 24

1/ Пътят на Верди към творчеството на Шекспир

2/ Ремарките на Верди

3/ Характеристика и анализ на протагонистите в операта

4/ Музиката на „Макбет” – етап в творчеството на Верди

3. Глава трета - „Отело” – стр. 71

1/ Творческата еволюция на принципите на романтичната драма в оперите на Верди

2/ История на създаването на операта „Отело“

3/ Характеристика и музикално-драматургичен анализ на главните действащи лица

4. Глава четвърта - „Фалстаф” – стр. 107

1/ Шекспир и Фалстаф

2/ История на създаването на операта „Фалстаф”

3/ Фалстаф – характерни черти на персонажа. Музикално – драматургичен анализ на операта и протагонистите и ролята на оркестъра в развитието на драматическото действие. Развитие на фантастичното начало в операта

Заключение – стр. 148

УВОД – ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

В дисертационния труд се прави задълбочен музикално - драматургичен анализ на трите опери на Верди по сюжети на Шекспир - „Макбет“, „Отело“ и „Фалстаф“. Оперната партитура е отправната точка, от която оперния режисьор тръгва при оформянето на концепцията си за реализацията на оперния спектакъл. В този труд са разгледани и други световноизвестни музикални произведения, инспирирани от великия Шекспир. Описан е индивидуалния, иновативен подход на Верди и Бойто към автентичния текст и стила на езика, така важни при сценичното претворяване на оперните персонажи. Изложена е борбата на противоположностите, трагичното противоречие на епохата, антагонизма на нравствените начала при героите и тяхното сценично реализиране чрез музиката.

Основната и междинната драматургична форма на операта - това е ансамбъла. Една от трудните задачи на режисьора е да успее заедно с актьора /певеца/ да запази индивидуалната характеристика на всеки от героите, участници в него.

Акцентирал съм върху многообразните оркестрови похвати, чрез които се дообрисуват характери и ключови черти на образите, драматични или комични ситуации, както и оркестъра като основен участник в действието.

В анализираните произведения съм проследил развитието на музикално-драматургичните форми, противоречията и трансформациите на характерите на оперните герои - най-важните компоненти при изграждането на оперния спектакъл.

Обект на изследването е режисьорски музикално-сценичен анализ на трите опери на Верди по сюжети на Шекспир - „Макбет“, „Отело“ и „Фалстаф“.

Предмет на изследването е претворяването на Шекспировското начало в цялото му многообразие, калейдоскопичност и дълбочина в горепосочените творби на Верди.

Актуалност на темата: В световната литература и музика има неподражаеми, изключителни по рода си автори и творби, които ще бъдат актуални във всяко време и епоха. Това, разбира се, се отнася с пълна сила за Шекспир и Верди, създатели на емблематични и внушителни музикално - драматургични образи, „обречени“ да живеят вечно по театралните и оперните сцени. За творческата фантазия и креативност на оперните режисьори поставянето на трите шедьовъра - „Макбет“, „Отело“ и „Фалстаф“ – неизменно е било и ще продължава да бъде огромно предизвикателство по отношение на търсенето на разнообразни и новаторски творчески решения.

Целта на дисертационния труд е да изследва многобройните елементи на музикалната драматургия в трите опери на Верди по сюжети на Шекспир като основа за изграждането на режисьорската концепция на оперната постановка.

Задачите, които дисертационният труд си поставя, са:

1. Наличието на музикални фрагменти от народния бит и фолклор в пиесите на Шекспир.

2. Поглед върху присъствието и интерпретирането на творчеството на Шекспир в световната музика.

3. Творческият път, довел Верди до двете драми и комедията на Шекспир.

4. Еволюцията на принципите на романтичната драма в творчеството на Верди.

5. Влияние на симфоничните методи и еволюцията на оркестровото мислене на Верди при охарактеризирането на оперните герои.

6. Чрез анализиране на синтеза на музиката и поетичното слово се стига до заключението за безусловното разширяване на сухия речитатив към кантиленната мелодика.

ГЛАВА ПЪРВА МУЗИКАЛНИ АСОЦИАЦИИ В ДРАМАТУРГИЯТА НА ШЕКСПИР И МУЗИКАЛНИ ТВОРБИ ПО ШЕКСПИРОВА ДРАМАТУРГИЯ

Неизчерпаемият и все по-нарастващ интерес през последните четири века към личността и всичко, излязло изпод перото на великия английски писател Уилям Шекспир граничи с чудото. Неслучайно неизменно последващата името му квалификация е „геният на Ренесанса”. Един от най-прогресивните етапи в развитието на английската държавност и култура, какъвто е Елизабетинската епоха – Английският Ренесанс, който (макар и предхождан с около 200 години от Италианския) се заявява с имената и постиженията на такива изключителни философи и творци, каквито са поетът Джон Милтън, философите Томас Мор и Френсис Бейкън, драматургът Кристофър Марлоу, времето отрежда за знакова фигура не друг, а именно непокорния, говорещ на разбираем език Шекспир. Именно той е определян като лицето и гласа на Английската ренесансова литература. По своя талант и творческа харизма „Бардът на Ейвън” е наистина богоподобен. Едва ли е възможно да бъде назован друг автор, чиито пиеси да присъстват неизменно по всички световни сцени, в ръцете на милиони заплени от тях читатели и като вдъхновение и съзидателен импулс за творци от всички сфери на изкуството. Едва ли има друг класик, който да е в неспирен контакт с такава огромна аудитория, като успява да разговаря с всяко ново поколение на неговия език и да засяга чувствителни, пулсиращи места в душата и ума му, сякаш е съвременник на всички. С въздействащото си и оригинално, удивително проникновено и наситено с квинтесенциален хуманизъм, психологически конотации и космополитност изкуство и брилянтните си, емблематични сюжети (в обсега на Шекспировото полезрение попадат историята, митологията, „Минотавърският лабиринт” на междуличовешките отношения и сложната обвързаност и взаимодействие между човека и обществото, в което той живее), със способността си да търси и съзира същинския смисъл не само в явлението и историческия факт, а на практика във всичко, което определя мястото на личността, на отделния индивид във времето и света, който му е отредено да обитава. Шекспир е непресъхващ извор на вдъхновение, своего рода културен архетип.

Като литературен първоизточник Шекспир се е оказал непреодолимо изкушение и муза за произведенията – и то буквално във всички жанрове на музикалното изкуство - на огромна част от значимите европейски композитори. Броят на създадените по негови пиеси (близо 300 според редакторите на „Oxford Companion to Shakespeare”) опери далеч надвишава този на вдъхновените от произведенията на Шилер, Гьоте, или Уолтър Скот музикални творби. Произведенията на английския драматург намират нов живот в шедьоврите на композитори от различни епохи, национални школи и направления в изкуството.

Логично се предопределя възникването на грандиозното по своите мащаби музикално шекспирианство – макар в по-голямата си част оперите по Шекспирови сюжети от деветнадесети век в Италия, Франция и Германия да използват пиесите на английския драматург не в оригинал, а индиректно от паралелни източници, или от апокрифи, или в огромна част от случаите непълноценни художествени преводи. Голям брой сюжети на Шекспир понастоящем са лишени от сценичен живот поради липса на художествени достоинства или просто не са се съхранили в чисто материален смисъл.

Съвършеното взаимопроникване (което е и обединяващият – ключовият фактор) между поетичното и музикалното начало, се оказва начинание, удадо се само на малцина композитори. По – голямата част от бъдещия респект, както вече стана дума, брой **опери**, създадени по пиеси на Шекспир, напълно оправдано биха могли да се дефинират като неуспехи. *„Своеобразният парадокс на музикалната шекспириада се състои в това, че автентичните опери по Шекспир наброяват едва три-четири, а в същото време оперната форма е сякаш създадена да възплава драма.”*¹, отбелязва грузинският музиколог Гиви Орджоникидзе. Шекспировите сюжети на оперната сцена са били подлагани на ужасяващи метаморфози и на особено крушение е бил обречен езика на драматурга. В огромна част от случаите префасонирането е толкова радикално, че от Шекспир не остава нищо. *„Възпроизвеждането в музиката на образното съдържание в цялата му пълнота, многоаспектността на характерите и динамиката на действието в шекспировите пиеси е колосално трудна задача и поради спецификата на музикалното изразяване – често дори неизпълнима. Дори пренасянето на разговорния текст в музиката изисква значително повече време, чисто музикално време. Съкращаването му, очевидно, е неизбежно, в противен случай обема на произведението би се увеличил неимоверно.”*²

Като един от илюстративните примери за несполучливи музикални творби по Шекспирова драматургия се сочи базираната на трагедията „Отело” едноименна опера на Джоакино Росини, поставена на 4 декември 1816 година в Неапол, в „Театро Сан Карло”, имаща за сценарий твърде спорното и считано дори за абсурдно либрето на маркиз Берио, в което на практика не е останал и помен от Шекспир. „Отело” на Росини – изключая абсурдното либрето, несъмнено обладаващо музикални качества произведение, битува със статута на най - популярната сред публиката по онова време творба по сюжет на великия английски драматург – до появата на шедьовъра на Верди през 1887.

Като друг печален опит и – образно казано - размахан в строго предупреждение към композиторите да не посягат дръзко и с лека ръка към сюжетите на великия английски поет пръст се сочи операта „Хамлет” на Амброаз Тома от 1868. Творбите на гения от Стратфорд на Ейвън не са лъжица за всяка уста. Интерпретирането им – също. Защото са класика.

¹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 19

² Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 16

Сред малкото ползващи се с напълно заслужена слава опери по сюжети на Шекспир са лирико – комичната опера на Ото Николай „Веселите уиндзорки” от 1844 по немското либрето на Соломон Херман Мозентал, както и малката комична опера „Беатриче и Бенедикт” на Хектор Берлиоз, имаща за сюжет Шекспировата комедия „Много шум за нищо”.

На сънародника на Шекспир Бенджамин Бритън принадлежи интересната мисъл, че *„може би всеки би следвало да опита да прехвърли Шекспир в музика: тогава най-пълно се разкрива силата, разнообразието, остротата на ума, мъдростта, изпълваща всеки написан от него ред. Струва ми се, - продължава Бритън, - че до момента, в който самият аз пробвах да изразя на езика на музиката „Сън в лятна нощ”, съм го разбирал само наполовина.”*³ Бритъновата опера „Сън в лятна нощ” - заедно с „Отело”, „Макбет” и „Фалстаф” на Верди – е едно от няколкото произведения, достойни да заемат място в паноптикума на музикалното шекспирианство изобщо.

Значително повече е провървяло на сюжетите на великия английски майстор на перото при интерпретирането им в инструменталната музика. Доста по-успешни са свободните им адаптации в **увертюри** (като тази на немския композитор Феликс Менделсон „Сън в лятна нощ”), **фантазии** (сред най-вдъхновените и сякаш озарени свише творби на симфоничната музика изобщо абсолютно заслужено се нарежда увертюрата – фантазия „Ромео и Жулиета” на Чайковски), **симфонии** (драматичната симфония на Берлиоз „Ромео и Жулиета” – *„ Какъв сюжет! Тук всичко е предназначено за музика!”*⁴, възкликва той при първия си досег с Шекспировата драма - създадена в годините на истинския му творчески апогей, заема мястото на едно от най-забележителните произведения на френския композитор).

Със статута на един от няколкото автентични шедьовъра в колосалното по мащабите си музикално шекспирианство напълно заслужено според всеобщото мнение се увенчава **балета** на Сергей Прокофиев „Ромео и Жулиета” (1940). *„Особено ценен е този забележителен балет, тъй като той символизира неразривната връзка между традицията и новаторството, между историята и съвременето, между Шекспир и музиката.”*⁵

Музиката е иманентна част от дискурса на Шекспир. *„Очевидно специфичната концептуална обусловеност между Шекспир и музиката би могла да се обясни до някаква степен с музикалността, тъй присъща на неговите пиеси. Музиката органично присъства в драматургията на шекспировия театър, придавайки допълнителна експресивност на поетичното начало, напрежението, драматичните ситуации”*, забелязва в мащабното си изследване по темата „Оперите на Верди по сюжети на Шекспир” Гиви Орджоникидзе.⁶

³ Puffet, Derrick. Benjamin Britten: A Biography by Humphrey Carpenter. Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies, Volume 26, No 2, Summer 1994, стр. 395

⁴ „The memoirs of Hector Berlioz”. Everyman’s Library, 2002, стр. 116

⁵ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 129

⁶ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 4

Самият Шекспир схваща музиката като неделима част от човешкото битие, като субстанция, в която имплицитно се разтваря целият спектър на човешките емоции, ето защо е логично най-сложните екзистенциални и метафизични казуси при шекспировите герои да предизвикват музикални асоциации.

Ейвънският бард използва музиката в своите театрални текстове по най-разнообразни начини – в едни случаи като средство, посредством което даден персонаж придобива неповторимата си „физиономия” и собствена „интонация”, в други - като чисто приложен елемент: например в случаите, в които в действието се намесват свръхестествените сили, в баталните епизоди, по време на тържествените шествия. *„Музикалният край на шекспировите пиеси е един вид закономерност.”*⁷

Сред използваните от Шекспир музикални жанрове са народно – битовите (наричани още „улични”) песни, балади, мадригали, канцонети, съдържащите сложна музикална структура „арии”. Значително място в неговия театър е отредено и на инструменталната музика. Знае се, че през онази епоха в тембровите свойства на инструментите е бил вляган определен музикално-семантичен смисъл (тембърът на старинната флейта например се възприемал като печален, затова бивала използвана за съпровод на погребални шествия и за подсилване на ефекта при драматични ситуации; обоите пък имали малко поразгърнато приложение - освен при карнавали, балове, маскаради, свирели и в епизодите, където се намесвали свръхестествени сили). Драматургът често се е възползвал от това преимущество, за да добави разяснителни щрихи в дадена сценична ситуация или за да предаде по-пълно нюанса на конкретно преживяване или случка. *„Шекспир често борави с музикални инструменти в качеството им на символи, използвайки ги като метафори, служейки си с инструментариума като материал за сравнение.”*⁸

*„Колкото е по-тясна връзката между драматическата ситуация и музикалното настроение, толкова е по-активна психологическо - естетическата функция на музиката. Стремейки се към органичен синхрон между музикалните, поетични и сценични елементи, в ред свои творби – особено комедии - Шекспир отдава изключително голямо значение на музикалната драматургия. По време на сюжетното развитие възникват и такива сцени, в които музиката е равностойна на словесния текст, изцяло припокривайки се с поетическата идея.”*⁹

Още от Средновековието датира традицията да бъде използвана в литературата теорията на питагорейците за музиката (или хармонията) на сферите, така наречената *musica universalis* – музика на вселената (пръв, при това с изключителна задълбоченост и въображение използва и описва понятието Данте в своята „Божествена комедия”). Тази антична философска концепция (според която светът се състоял от няколко включени една в друга въртящи се кристални сфери, към които били закрепени подвижните звезди и които от своя страна били

⁷ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 6

⁸ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 6

⁹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 8

включени в обхващащата цялата вселена сфера на неподвижните звезди; при движението си сферите издавали хармонична музика, достъпна само за избрани и именно тази музика – музиката на сферите, музика универсалис, се считала за символ на същинската хармония, на съвършенството, на прекрасното) е също толкова актуална и в Елизабетинската епоха, в смисъла на което Шекспировите герои говорят за музиката и я възприемат именно в етическия ѝ контекст – на извисяваща и пречисваща сила (*„...човекът, който музика не знае и не трепти от нежния ѝ трепет, способен е на подлост и грабеж, душевните му подтици са мрачни, а страстите му черни — като пъкъл — не вярвай на такъв!...”*¹⁰)

Методите на работа – инструментариумът, фигуративно казано – на оперните композитори през XIX век са имали много общо с тези на драматурзите през Елизабетинската епоха. Драматургът на XVI век е заставен да „съши” своята пиеса, съобразявайки се с ресурсите на дадена актьорска трупа. Композиторът на деветнадесетото столетие е поставен пред почти идентична задача – той пък трябва да създаде своята музика, имайки предвид гласовете, които са на разположение в даден оперен театър. Росини, по време на цялото си дълго сътрудничество с неаполския театър „Сан Карло”, е бил принуден да пише мъжките партии в своите опери основно за тенори, тъй като именно певците – тенори са представлявали най-силната страна на трупата. В почти аналогична ситуация е бил поставен и Верди, започвайки да композира „Макбет”.

Канавата на този сложен сценичен жанр – операта, съставляват почти всички изкуства – музика, литература, актьорско превъплъщение, хореография, сценография, костюмография, като всички тези съдържащи се в нея компоненти битуват в особено съотношение и йерархична структура. Първостепенен елемент в операта, разбира се, е музиката. Вторият по важност художествен ингредиент в оперното произведение е словесното изкуство във всичките му разновидности в контекста на музиката (като органична част на оперните арии, речитативи и ансамбли и чисто вербално в – макар и редките – говорни моменти), а именно – текста на оперното произведение – оперното либрето.

*„Оперното либрето заема много особено място сред литературните жанрове и то не винаги му е признавано, а най-често дори му е напълно отричано”*¹¹, отбелязва Нели Раданова в студията си „Структура и език на оперното либрето”. Либретото *„рядко е оригинално произведение, най-често е адаптация на драма, пиеса, разказ, новела, поема. Задачата му е да предостави „елементарна драматична структура, чиято функция е да приеме многобройните допълнителни кодове, които дават живот на музикалната драма (opera in musica)”*¹².

¹⁰ Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Комедии, т. 2: „Венецианският търговец”, V действие, I сцена, стр. 138. „Захарий Стоянов”, София, 1998

¹¹ Раданова, Нели. Структура и език на оперното либрето (върху материал от опери на Белини, Доницети и Верди). Нов Български Университет, Департамент Чужди езици, Годишник 2011

¹² Пак там. Цит. Gronda, G., Il libretto d'opera tra letteratura e teatro, in Libretti d'opera italiani, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, II ed., 2000, стр. 319

Както става ясно от споменатото по-горе, основополагащо за популярната по времето, когато Верди се обръща към сюжета на „Макбет” оперна естетика е считаното за допустимо свободно и самоволно боравене с литературния материал. В либретото най-вече се ценели драматургичните му достойнства, а в известна степен чисто поетическата стойност на текста – включая самата лексика, бивали игнорирани. Изискването, предявявано от Верди пред неговите либретисти през този период е да не детайлизират излишно и да съсредоточат вниманието си най-вече върху основната идея, върху самото настроение („*Poche parole! Stilo conciso!*”) Преди Верди всеобщо разпространената практика е била на композитора да се предлага либрето и той да съчини поръчаната опера, използвайки предоставения готов текст.

През дългия си творчески път на Верди неведнъж му се е случвало да композира по сюжети, използвани вече от други композитори. Следва твърде разпространения обичай на своята епоха и още повече на предишния век. С течение на годините никога няма да сметне, че това е уважителна причина да не превърне в музика онова, което отговаря най-добре на начина му да чувства изкуството.

Когато обаче става въпрос за Шекспир, нещата стоят другояче. Верди в края на славната си кариера като композитор, пожелава още веднаж да се докосне до творчеството на Шекспир, когото е идологизирал и за когото е копнял от самото начало на своя творчески път. От големия английски драматург, „баща на всички”, както го нарича Верди, той успява най-после да композира с пълно задоволство в драматична и поетична преработка на Бойто „Отело” и „Фалстаф”. Тези две емблематични творби на Верди обаче биват предшествани от „Макбет” – също по сюжет на любимия Шекспир, претворен в оперно либрето от Франческо Мария Пиаве.

Преди сътрудничеството му с Бойто, (безпогрешният тандем Верди – Ариго Бойто е цяла една отделна тема) името на Верди се свързва дълготрайно с трима именити либретисти и преди всичко музиканти, дълбоко свързани с традициите на италианската опера – Салваторе Камарано, Темистокле Солера и Франческо Мария Пиаве .

Запазена е интересната кореспонденция на Верди с тези четирима либретисти и тя предоставя богат доказателствен материал за изключителната стойност на съветите на големия композитор, за непреодолимата му (и от гледна точка на крайния резултат – неоченима) необходимост да взима участие във всеки етап от писането на оперните либрети, за изумително точните му и прецизни изисквания не само по отношение на сюжета и формата на либретото, но дори относно метриката на стиховете, продиктувана от дълбоката му детерминираност, че операта е единство на текст и музика, които не могат да бъдат разделени.

Безспорен факт е, че основна трудност при претворяване в музика не само на произведение от Шекспир, а на която и да е литературна творба е пълноценно само тогава, когато съставните му части (поетична, театрална, музикална и т.н.) са взаимозависими и органично се допълват една друга. Нерядко обаче се

получава така, че музиката – дори и сама по себе си да е превъзходна – се вписва в общата съвкупност на едно синтетично произведение не със статута на реално функциониращо изразно средство, а като в някакъв смисъл страничен, фонен елемент. Трудно постижим прави баланса между музика и текст и фактът, че в една опера, балет, симфонична поема музиката е предопределена да функционира като най-активен компонент, като фундамент и основен внушител на идеите, характерите, художествените обобщения, съставляващи канавата на драматургията. Ето защо единствено в най-добрите опери, класическите литературни произведения не само получават втори живот, но и в известен смисъл стават независими по отношение на първоизточника. Това се случва в творчеството на Верди например – в него шекспировите образи далеч не са просто буквално възпроизвеждане на литературния прототип.

По силата именно на този факт една и съща тематика и литературни персонажи по различен начин биват възприемани и съответно пресъздавани в музиката и музикалния дискурс на различните епохи и направления, като характерът на музикалното им интерпретиране несъмнено бива предопределен и от стиловата специфика на творчеството на самия композитор.

Боравенето с литературния материал *par excellence* в огромната част от случаите се оказва нелека за либретистите и композиторите задача: запазвайки само фабулата, но без да се губят колоритните детайли, те трябва да създадат необходимия простор за собственото си музикално действие.

Фундамент на архитектониката на драматургията на Шекспир е разкритото до краен предел – „до точката на полудяване”, както би казал Пол Валери – противоречие на конфликтните сили. Сблъсъкът на противоборстващите си начала, диалектиката на самото им развитие, дуализмът, сложните взаимовръзки между възвишеното и утилитарното, трагичното и комедийното – тоест, всичко онова, което предопределя дълбокия промисъл на произведенията на великия драматург, са екстраординерни контрасти, които успяват да бъдат адекватно пресъздадени едва в музиката на Романтизма.

И тук, от гледна точка на това да бъдат напълно схванати и акуратно оценени не само „взаимоотношенията” между Верди и Шекспир, за които подробно ще стане дума по-нататък, а и комплексното му въздействие върху обществото и културата изобщо, е важно непременно да се кажат няколко думи за епохата на Романтизма.

Възникналото в Европа в края на XVIII и достигащо своя апогей в периода 1800 – 1900 г. интелектуално течение в литературата, музиката, философията, живописата и въобще в културата се явява, от една страна, като реакция срещу индустриалната революция, и, от друга, като противодействие на обществените и политически норми и догматичната естетика на неокласицизма и Просвещението. Романтизмът има за свой фокус и цел да утвърди опита и традицията, чувството, интуицията и разума, религията и науката, действителното и идеалното, реда и свободата, човека и природата. В източник на нови естетични категории биват превърнати свръхинтензивните човешки емоции като страх, ужас

и страхопочитание. Именно това интелектуално течение „ръкополага“ индивидуалното въображение като единствен източник на критична власт, която обезпечава липсата на ангажимент по отношение на класическите понятия за форми в изкуството.

Романтизмът в Италия започва след падането на Наполеон. В полезрението на, образно казано, вечно търсещото италианско око попадат вече и немски, испански и английски автори и техните произведения. Шекспир, никога четен или разбираан преди, сега вече започва да бъде поставян редом до творци от ранга на Омир и Данте.

Дълги години преди това Шекспир е бил недолюбван от италианската публика заради считаното му за твърде недодялано творчество, което – противно на италианската традиция – изобилства от магьосници, вещици, феи, елфи и гоблини. Едва през 1827 година Джачинто Баталия в амплоато си на един от най-влиятелните и популярни журналисти и театрални рецензенти от онова време прави внимателен и обстоен анализ на неизследваните дотогава същински достойнства и преимущества на Шекспировия стил.

Всъщност именно с началото на Романтизма в изкуството (когато започва да се възприема неизмеримо по-задълбочено антагонизма, присъщ на обективната действителност въобще) в ред произведения – и не само музикални - силите на злото започват да се интерпретират като уродливи, вулгарни, низки. Едва през тази епоха музиката се освобождава от клишетото на онези предходни естетически догми, тълкуващи злото по-скоро като абстрактно, прокобно, като фатум, а човешката съдба – като неподвластна на самия човек – тълкуване, което се доближава по-скоро до концепцията на античната драма.

*„В произведенията на Шекспир всички възможности на дискурсивната експресивност са насочени към това да се изтъкне възвишеността на светлото, положително начало и безобразността на всичко онова, което препятства пътя на човешкото щастие. Ако се вслушаме във възвишената реч на Отело, изобилстваща от поетични метафори, указващи благородството на героя, и след това я противопоставим на характерната лексика на Яго; ако съпоставим двете толкова различни дъщери на Лир: лъжливата и жестока Гонерила и искрената и нежна Корделия; ако сравним лицемера, престъпника и страхливеца Клавдий с умозрителния и непримирим бунтар Хамлет - ето тогава пълно бихме могли да усетим мощта на езика на великия драматург.“*¹³

Въоръжен с безценното преимущество да мисли портретно, Шекспир успява да претвори вътрешния свят, индивидуалните черти – без това да се отнася до емпиричните характеристики на тяхната външност - и мотивите на своите герои с такава неопровержима убедителност и холограмност, та на човек му се струва, че може да ги види – и пипне, сякаш са на една ръка разстояние. Шекспир успява да ни накара да си представим неговите герои, да ни накара да „стъпим в

¹³ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 23

техните обувки”. Ето това предопределя огромната трудност при създаването на един музикален портрет на Шекспиров персонаж – той, подобно на литературния такъв, също би следвало да функционира като своеобразна метафора на персонажа, особените и неповторими черти на когото обаче вече се намират в обсега на свежите, неочаквани и оригинални възможности на музиката. Ключовото тук е въображението на композиторите – портретисти. Следвайки един естествен – което е вътрешноприсъщ признак на всяко друго изкуство - ход на развитие, музиката се обогатява с ред принципи на възприятието, с изразни възможности и средства, улесняващи решението освен на ред други проблеми, и на тези, свързани с нелеката задача да бъдат пресъздадени образите и сюжетите на единствения и неповторим Шекспир.

Погледнато аналитично, синтезът на изкуствата означава това те *par excellence* да проникват едно в друго, взаимно обогатявайки средствата на своята експресивност и формирайки може би фрагментарни, индивидуални и затова недотам забележими, но все пак съвсем нови закономерности на мислене в толкова важния процес на опознаване на по-рано неизследвани, непознати екзистенциални аспекти в едно заслужаващо да бъде наречено „класика” произведение. Христоматиен пример и основно доказателство за това представлява именно историята на пресъздаването на шекспировите сюжети, идеи и персонажи в музика. *„Сюжетите на Шекспир са се появили – и се явяват - като своеобразна луна, увеличително стъкло, посредством което музиката успява да се домогне и съответно да направи по-пълна „дисекция” на необятната разноликост на действителността. Творбите на гениалния англичанин се оказват школа по достоверност на истината. Двете последни опери на Верди са най-голямото доказателство за това.”*¹⁴

ГЛАВА ВТОРА

„МАКБЕТ”

Опера в четири действия

По драмата на Уилям Шекспир „Трагедията на Макбет”
(Оригинално заглавие „The Tragedy of Macbeth”, 1606)

1.

През целия си дълъг живот Верди е имал подчертан афинитет към световната литература и е бил запознат с най-добрите ѝ образци. Маестрото обикновено е търсел и намирал оперни сюжети във френски, немски, английски и испански литературни източници. Логичният въпрос е защо не в родните си италиански такива. Една от причините би могла да е това, че поради изобилието от диалекти в страната на Ботуша твърде незначителна част от италианската литература е била написана на книжовен – подходящ и лесен за интерпретация в театрален текст език. Донякъде ироничен е фактът, че по-голямата част от литературата на Северна Европа, на която са базирани либретата на Верди, има за

¹⁴ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 29

първооснова италиански средновековни източници. *„Едно от най-големите постижения на италианския Романтизъм в първата половина на деветнадесетото столетие са именно преводите на произведенията на такива майстори на словото на Север от Алпите, увенчани със заслужените лаври на пълния си творчески разцвет, каквито са Виктор Юго, Джордж Гордън - лорд Байрон, и Шилер.“*¹⁵

До творчеството на ренесансовия бард (вълнувайки се не толкова от Шекспир като майстор на поетичното слово – разбираемо, поради езиковата бариера, колкото от изключителните му способности като драматург) Верди (който не е владеел английски език) се докосва предимно чрез съвременни преводи. Онези, които са му били на разположение, са били преводите в проза на Карло Рускони и преведените от Джулио Каркано в стихове пиеси на Шекспир. Като се има предвид, че преводът на „Макбет“ от Каркано е публикуван едва през 1848 – година след премиерата на Вердиевата опера, то очевидно маестрото е имал поддръка и използвал този на Рускони (макар и твърде компромисен и несъвършен в редица отношения).

2.

Вердиевият „Макбет“ (1847) е десетата от неговите общо двадесет и седем опери. По времето на написването ѝ композиторът е 33-годишен. Към този момент Верди вече е познал вкуса на успеха с „Набуко“ (1842), „Ломбардци“ (1843), „Ернани“ (1844) и „Атила“ (1846), но все още не е достигнал същинския си творчески разцвет и най-славния си период (този на „Риголето“, „Травиата“ и „Трубадур“) – така че години по-късно, през 1864, след като с ентузиазъм приема предложението „Макбет“ да бъде поставена в Париж, Верди се заема да направи, с вече натрупаните с времето опит и умения, значителна доработка, добавяйки ред нови номера за сметка на отпадането на някои от първата версия, доста преработен бива музикалният език и в по-малка степен - структурата на произведението. В тази си нова редакция операта бива представена във френската столица през 1865 година с огромен успех.

Към трагедията „Макбет“ Верди се обръща скоро след поставянето на създадената непосредствено преди това опера „Атила“. Маестрото се заема да композира новата си творба, след като станало ясно, че импресариото Ланари в крайна сметка не успял да договори за флорентинския „Teatro della Pergola“ първокласен тенор (за „Разбойниците“ на Шилер, което било задължително условие, а наемането на онзи, когото Верди имал наум, Гаetano Фраскини, се оказало извън обсега на възможностите на Ланари). В „Макбет“ нямало нужда от тенорова партия. Така създалият се комплекс от обстоятелства автоматично наклонил везните в полза на това на сцена да бъде претворен не Шилеровия сюжет, а този на Шекспир.

Верди охотно се заема за работа. Амбицията му е да завърши „Макбет“ към началото на идната 1847 година, без при това обаче намеренията му относно

¹⁵ Crocca, Carol A. Verdi and Shakespeare. The Guild of Mercury Opera Rochester, 2008

другите опери да са окончателно отхвърлени (композиторият всъщност продължава да работи паралелно и над „Разбойниците“). Междувременно пък маестрото бива връхлетян и от други непредвидени грижи: налага му се да редактира „Двамата Фоскари“ за поставянето ѝ в Париж, а „Атила“ – за миланската ѝ премиера. Въпреки това обаче „Макбет“ се движи бързо. За ролята на Макбет първоначално бил набелязан певецът Варези – не особено блестящ с музикални данни, но по актьорския си стил и начин на интерпретация – подходящ за тази роля.

Тук възниква поредната аналогия между Верди и Шекспир. Английският драматург е бил принуден да създава своите персонажи (и мъжки, и женски) по „калъпа“ и съобразявайки се с потенциала (и, не на последно място, със „звездния статус“) на актьорите, с които е разполагал (както е добре известно, според разпространената в онази епоха традиция всички театрални роли, в това число и женските, са били изпълнявани от мъже).

Подобно на Шекспир, в случая с „Макбет“, на Верди също му се е налагало да напасне своята опера към специфични гласове. На този етап от вече процъфтяващата си кариера и още повече в духа на конкретно стоящата срещу му задача, обаче, маестрото е трябвало да се дистанцира от „тиранията на хубавото пеене“, от красотата на белкантото. Мрачната и дори гротескова „приказка“, разказана от Шекспир (самият Верди нарича историята „готическа“ - *fantastico* е неговата дума за тъй любимите на Романтизма гротескови, причудливи образи и сюжети), предполага това композиторият да се цели в нещо невъобразимо по-смело, стоящо далеч извън обсега на просто доброто изпяване на оперния текст. Концепцията на Верди е на светлинни години разстояние от всичко, мислено и правено дотогава. Той иска да види на сцената човешки същества, буквално неизлечимо заразени от вещиците с отровата на злото. Стига дори дотам да твърди, че не просто пеенето на певците трябва да е преднамерено несъвършено, а и самите те трябва да *изглеждат* отблъскващо и уродливо, в мрачната стилистика на средновековните символи на порока.

Верди упорито настоява (доказателства се съдържат в цялата му тогавашна кореспонденция), че ролята на лейди Макбет трябва да бъде изпълнена от певица, която притежава не красота на тона или елегантност на вокалната линия, а по-скоро талант за декламация, което е още една от многото му далеч изпреварили времето си идеи. Мариана Барбиери – Нини се оказва идеална за ролята на Лейди, каквато маестрото я иска - не само заради стряскащо непривлекателната си външност, което идеално обслужва визуалната му концепция за персонажа, но и защото му е добре известно на какво Барбиери – Нини е способна – композиторият вече я е чувал и гледал в собствените си „Фоскари“.

Същите привидно „извратени“ стандарти Верди „фиксира“ и за своя баритон – протагонист, Феличе Варези. *„Варези е единственият артист в днешна Италия, който е в състояние да пресъздаде ролята, която имам наум, едновременно и заради стила си на пеене, и заради сценичната си чувствителност, и дори и заради самия си външен вид. Всички останали*

артисти, дори онези, които по качествата си го превъзхождат, не биха могли да ми изграт ролята такава, каквато аз бих желал да я видя – не че искам в каквато и да било степен да омаловажа достойнствата на [Гаetano] Фери, който и изглежда по-добре, и има по-хубав глас, и, ако щете, е по-добър певец; в тази роля обаче със сигурност не би бил в състояние да ми осигури същия ефект, който Варези би могъл.”¹⁶ Макар да не е чак толкова потресаващ на външен вид като Барбиери – Нини, близкият сътрудник на Верди Муцио и за миг не се поколебава да нарече Варези „грозен”. Баритонът, въпреки великолепия си глас, е нисък на ръст и твърде невзрачен физически. Кореспонденцията на Верди от този период ясно дава да се разбере колко безкомпромисен към всякакъв род претенции и настоятелен е бил маестро по отношение на това да види своите изисквания и желания, изпълнени с абсолютна точност.

Верди счита, че драматургично най-важни са следните моменти от операта: дуетът на лейди Макбет и съпруга ѝ в първо действие и сцената на сомнабулизма в четвърто. Той повтаря и потретва, че иска редовете да бъдат не толкова изпети, колкото изговорени. Стига дори толкова далече, че да заяви, че неговите певци *не бива да пеят: „тези моменти в никакъв случай - казва Верди - не трябва да бъдат изпети: те трябва да бъдат предадени посредством игра и декламация, с много мрачен и задавен, глух глас – без това въздействието е невъзможно. Оркестърът - под сурдинка. На сцената- необичайно тъмно.”*¹⁷. „Аз искам изпълнителят да служи на поета повече, отколкото на композитора”¹⁸, заявява Верди и на двамата певци в главните роли.

Премиерата на „Макбет” е на 14 март 1847 година във флорентинския „Teatro della Pergola”. Самият Верди, изглежда, е останал доволен от резултата; италианската критика и публика обаче посрещат операта със смесени чувства. Според някои изследователи противоречивият начин, по който бива възприета творбата, е обусловен от липсата на „италианска” тема, според други вината е в „непривичния” мизансцен; според трети причината се корени в принципно недостатъчната запознатост с творчеството на Шекспир.

3.

Макбет е изключително сериозна личност с подчертани природни дадености да бъде владетел – могъщо его, интелект, мъжество, ясна визия за бъдещето. Единственото препятствие по пътя към величието, за което е предназначен, се оказва нещо толкова прозаично (и същевременно тъй трудно за преодоляване), каквото е сковаващата догма на съсловната йерархия. Не толкова трудно препятствие всъщност – ако, за да постигнеш „пълното щастие” - такова, каквото си го мечтал и мислел, че ти се полага, каквото го е проектирала собствената ти патологична амбиция – можеш да се превърнеш в убиец. „Подобно на много узурпатори от трагедиите на Шекспир (Ричард, Клавдий и

¹⁶ Crocca, Carol A. Verdi and Shakespeare. The Guild of Mercury Opera Rochester, 2008

¹⁷ Porter, Andrew and Rosen, David, Eds. Verdi’s “Macbeth”, a Sourcebook. W. W. Norton & Company, New York, 1984, стр. 131 - 137

¹⁸ Пак там.

др.), *Макбет избира презрително да пренебрегне обществените закони, обсипе своя път с трупове, все повече оплитайки се в мрежата на престъпленията.*¹⁹

Макар и принуден да живее в жестоко време, чийто лозунг и буквално, и преносно е „Всичко се постига с кръв”, Макбет, за разлика от Ричард, Яго и останалите Шекспирови злодеи, не е роден такъв. Той не е хладнокръвен престъпник и преднамерен убиец, не е „мъртва душа”, не е патологично зъл: Макбет има доблест, чест и съвест, но въпреки това се оставя да бъде обсебен и победен от свръхамбицията си на всяка цена да се сдобие с титлата „крал на Шотландия”. Ако „целта оправдава средствата”, и „целта” в случая на Макбет е шотландския трон, то „средството” тя да бъде постигната е едно-единствено – да стане убиец. Макбет започва хрониката на своя разпад именно с момента на зараждането на мисълта за убийството. Хемингуей пише, че когато гледаш бой с бикове, най-трудно е да не затвориш очи. Безусловно Макбет успешно преодолява този стремеж (макар призраците и халюцинациите да го преследват в цялата пиеса).

*„...От всички Шекспирови герои Макбет е този с най-богато въображение. Ако в поезията на Лир има нещо титанично, тази на Макбет достига понякога едно апокалиптично великолепие на образността, което не срещаме другаде, и в това той е в пълен контраст както със съучастницата си, така и с антипода си Банко. Те двамата си служат с много конкретна, всекидневна образност, но колкото и да си приличат образите, въздействието им е съвсем различно поради различията на характерите им: докато у благия и спокоен Банко образността създава впечатление за простодушие и прямота, у лейди Макбет чувстваме по-скоро душевна ограниченост.*²⁰

И - много важно - Макбет е способен на катарзис: *„Извършвайки първото си престъпление, той губи душевния си мир, властта над своя разсъдък.”*²¹ Убийството, нарушаването на свещеното табу може да се разглежда като метафорично изображение на чувствата, съпътстващи психологическия растеж, смъртта на старата психика, а не само като реална постъпка. Макбет през цялото време обективизира процеса на мъчителното умъртвяване на душата. Дори тогава, когато лейди Макбет настоява той да изхвърли от главата си всички мрачни мисли, ако иска да запази здравия си разсъдък, Макбет упорства в стремежа си да осъзнае процеса на собственото си падение, да чуе у себе си гласа на изтерзаната човечност. Не съм в състояние да се моля, казва той, забравих що е то спокоен сън; страхът, породен от чувството за вина, на него прилича гиганстка океанска вълна; и онова, което накрая казва е, че не ще може да помести в себе си извършеното: *„Сам себе си да се забравя, та да не мога станалото да си спомням!”* Само най-безумните убийци са способни на обективност, подобна на тази, която проявява Макбет по отношение на собствената си безчовечност. Изреченото от него, докато се намира в ада на собствените си преживявания и

¹⁹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 141 -144

²⁰ Минков, Марко. Шекспир. Епоха и творчество. ИК „Ролис – прес”, 1992

²¹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 141 -144

горчивия опит от тях, се явява едновременно и една от най-мрачните картини на човешкото падение, и свидетелство за най-съвършения начин, по който то може да бъде изкупено. Това, което пиесата на великия английски драматург всъщност представлява, е не проповед на тема морал, а илюстрация на психологическия възход, самата *obscura*, “запечатваща” раждането на самосъзнание, което се появява като резултат от потапянето в най-тъмните и мрачни кътчета на човешката природа. Психологическата логика на развитието на творбата на Шекспир е следната: от безсъзнателния импулс и ирационалното действие към съзнателната рефлексия и накрая – към смъртта.

*„Злият гений на Макбет е неговата съпруга, „жената с каменно сърце”, жестока и решителна, без помен от скрупули. Всичките нейни действия са ръководени от гиганско тщеславие и жажда за власт. Тя тласка своя съпруг към все по-тежки престъпления, възпламенявайки неговото честолюбие.”*²²

Първите думи на лейди Макбет в пиесата обаче всъщност принадлежат на мъжа ѝ – тя влиза, четейки неговото писмо. Този драматичен прием осигурява още един възможен прочит на нейната личност – тя би могла да се разглежда и като въплътена проекция на злото, съдържащо се в самия Макбет.

Онова, което със сигурност би могло да се твърди е, че лейди Макбет, макар и лишена от въображението и чувствителността на своя съпруг, е все пак изключително ярка личност. Тя е едновременно и страстна, и безстрастна; за нея единственото, което съществува и има тежест, е „тук и сега”; значение имат само непосредственото и осезаемото. За разлика от Макбет тя не се съмнява, не се колебае, не изпитва угризения или състрадание. *„Всичко ѝ се вижда просто: ще убие, ще получи властта и никой не може да ѝ направи нищо. И все пак нещата се оказват много по-сложни, отколкото си ги е представяла, а и тя самата не е бездушна машина, както си е мислила. Убийството ѝ се струва едно просто движение на ръката, но в решителния момент тя не може да извърши това движение — старият крал ѝ бил заприличал на баща ѝ. Дали после припада, защото нервите ѝ не издържат напрежението, или се преструва, за да отвлече вниманието от мъжа си, не е ясно, но във всеки случай тя в края на краищата издържа изпитанието по-зле от него, който донякъде е предугаждал бремето, което ще трябва да носи. И както при Ричард потушената съвест, която тя е изключвала от своите сметки, си отмъщава през ноцните часове — неспокойните ѝ сънища я съсипват. Тя, която е смятала, че малко вода ще изличи престъплението, се измъчва от представата, че не може да измие кръвта от ръцете си, и най-сетне умира, изтощена от това, което е осмивала у мъжа си — от празни фантазии.”*²³

Макбет и неговата съпруга решават – поради липсата на особен избор да преодолеят каноните, съсловната йерархия на собственото си време, като си послужат с убийство. Те искат достатъчно силно да се сдобият с онова, което смятат, че трябва да им принадлежи (в случая – тронът на Шотландия). Всъщност,

²² Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 141 -144

²³ Минков, Марко. Шекспир. Епоха и творчество: „Макбет”. ИК „Ролис – прес”, 1992

имаме прочути предшественици по отношение неспазване на правилата на играта: Тезей, който се измъква от лабиринта благодарение на Ариаднината нишка, Язон, който успява да открадне златното руно с помощта на Медея... Каурава печели на зарове с измама в „Махабхарата“; ахейците разбиват троянците чрез дървения кон... Примерите са десетки, наистина.

Каквато и да е стратегията обаче, накрая всеки някак си получава заслуженото. Престъплението без наказание – в контекста на една литературна (в случая – драматична) творба е извънредно необичайно явление. Едно от тези редки изключения (макар и абстрактно погледнато) е лейди Макбет – тя се оказва „целуната“ от щастливата – в нейната екзистенциална ситуация – съдба да изгуби ума си, преди да успее да получи възмездие или даде индикация способна ли е да осъзнае и изкупи сторените грехове и да се „обнови“ в чисто човешки смисъл. Далеч по-жестока (справедливо или не – ракурсите определено не биха могли да са един и два) е „кармата“ на нейния съпруг. *„Колкото повече руши Макбет, толкова по-непоносимо го подтиска тежестта на стореното. Светът на престъпника се пренаселва от призраци, той губи разсъдък при вида на собствените си, изцапани с кръвта на невинни жертви, ръце. И все пак, колкото и да са мъчителни преживяванията на Макбет, те не стават преграда по пътя му към нови и нови престъпления, тъй като той вярва в изключителността на своята мисия. Вещиците, предсказали му някога величие, са дълбоко поетичен символ на трагедията, придобиваща реални форми. Та тъкмо от устата на вещиците - магьосници са се посипали разцъфналите цветове на тайните копнежи на Макбет. Не, самият Макбет никога не ще се отрече от своя път. Той ще загине, гордо предизвиквайки всички, безстрашно срещайки смъртта.“*²⁴

Престъплението обикновено бива последвано от наказание. Реактивната сила на злото и мрака (Макбет и Лейди) се стълкновява с не по-малко действената сила на доброто, на светлото (представена в тази трагедия от, образно казано, изключително многочислена армия: застаналият начело на въстаниците син на убития Дънкан Малкълм, Макдъф, чието семейство Макбет е избил, шотланските изгнаници и съпричастните със справедливата им кауза да си върнат своята превърната от узурпатора в тъмница родина). Затова, *„ако от една страна „Макбет“ е най-мрачната от великите трагедии на Шекспир, то, от друга – е по-обнадеждаваща от „Хамлет“, „Отело“ или „Крал Лир“. В нито в една от тях на злото не се противопоставят толкова много хора, както е в „Макбет“ и никъде те не са толкова активни, колкото са тук... Враговете на Макбет осъзнават, че воюват не толкова поради династически интереси, против краля - узурпатор, колкото в името на човечността въобще“*²⁵, заключава Александър Аникст.

Големият италиански режисьор Джорджо Стрелер отбелязва, че Верди е съумял, воден от изключителния си инстинкт за драма, да успее да иде далеч

²⁴ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 141 -145

²⁵ Аникст, Александър. Занаятът на драматурга. София, 1980. стр. 184

отвъд представите на деветнадесети век за Шекспирова интерпретация: „Той е бил в състояние да почувства и осъществи нов прочит на Шекспир, който е абсолютно необичаен и задълбочен по отношение на историческата визия, която го заобикаля. Драматичната концепция, която Верди съумява да „извика“ за „Макбет“, е”, продължава по-нататък Стрелер, „концепцията на режисьора”. Именно тя е компонентът, който лежи в центъра на операта на Верди, особено в отношенията между Макбет и лейди Макбет. Затова и именно във връзка и благодарение на тези отношения идеята за самотността и отчуждението на героите е толкова дълбоко и проникновено разкрита от Верди. Макбет и лейди Макбет са наистина отделени от останалата част от обществото. Верди съвсем преднамерено, вярвам, пожелава неговият слушател да се дистанцира от Шекспировите креатури.”²⁶

Значението на вещиците е очевидно. И пиесата, и операта започват с тях. И в двете произведения протагонистът бива обвързан с вещиците в престъпна некромантия, опитвайки се да научи своето бъдеще от „инструментите на мрака”, нещо, забранено от закона и църквата и в двете култури. „Ясно е, че диаволизмът и в пиесата, и в операта е нещо, което е допадало и е привличало публиката и по времето на Шекспир, и по времето на Верди, колкото и разделени да са те една от друга – факт, за който може да се съди и по други творби, написани и изпълнени около тях. Но атмосферата на двата диаволизма е доста различна: по-теологична и политическа през Шекспировия Ренесанс, по-готическа и в естетиката на Романтизма в епохата на Верди.”²⁷

В сравнение с Верди, Шекспир е можел да разчита на абсолютната вяра на своята публика в съществуването на вещици. По негово време правителството все още е бесело всички, за които е имало съмнения, че се занимават с вещерство и практикуват черна магия. Сам крал Джеймс лично е разпитвал „вещици”, приел е закони срещу тях, и дори е написал трактат по темата („Daemonologie”). Както д-р Джонсън пише, Шекспир е бил „твърде далеч от това да стовари прекомерно бреме върху лековерието на своята публика... Гоблините [злите духове] на вещерството и черната магия все още са продължавали да кръжат в здрача.”²⁸ Драконовската политика в борбата срещу Дявола и „ловът на вещици” в крал Джеймсова Англия намира отражение в ред творби от тази епоха - пиесата на Бърнаб Барнс „The Devil’s Chapter”, Джон Марстъновата „Софонизба”, „Вавилонската блудница” на Томас Декер – и Шекспировия „Макбет”. Трагедията на Шекспир обаче е твърде чужда на типичната за творчеството на епохата си пропаганда. В нея диаволизмът е схванат не в духа на „лова на вещици”, а в контекста на демоничното изпитание на изкушението – като еманация на същинското зло. Пиесата се движи през мрака и „непрогледния дим на ада”. Това е нощна творба, която се разиграва под беззвездно небе: „Адът е тъмен и мрачен”. В пиесата на Шекспир (и в операта на Верди) само Макбет и

²⁶ Mila, M. L’Atre di Verdi. Turin, 1980, стр. 136

²⁷ Wills, Garry. Verdi’s Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books, 2012

²⁸ Johnson on Shakespeare, edited by Arthur Sherbo. Yale University Press, 1968

Банко се срещат с вещиците. На лейди Макбет това никога не ѝ се случва. Самата тя, изглежда, е вещица. Лейди Макбет разчита – самата тя ни казва това – на „метафизична помощ“, за да постигне и собствените си цели, и тези на своя съпруг. „Метафизична“ тук означава „свръхестествена“, в диаволичния смисъл – същия, който Верди влага във „фантастична“ сила. Лейди призовава за покровители дяволите на убийството, които да преобърнат нейната природа, да я „освободят от пола ѝ“, да я изпразнят от всички човешки чувства, да изтръгнат от нея способността да изпитва разкаяние и угризения, да вледенят кръвта, течаща във вените ѝ, да „източат“ от нея майчиното мляко и да го заменят с жлъчка (онази отровна течност, с която вещиците кърмят), и, след като сторят всичко това, да напълнят опразненото ѝ тяло от глава до пети с „най-страшната жестокост“. *„В това екстатично отдаване на злото, отбелязва Гари Уилс, в тази оргия на омразата има нещо не само смразяващо зловеццо, но и някак извратено сексуално – еротиката на ада.“*²⁹

*„Операта на деветнадесети век е била продукт на ерата на Романтизма – епоха с уклон към Байроновата *nostalgie de la boue* – носталгия по дивото, нецивилизованото, първичното, с неговата лудост, проклетия, озлочествявания и разруха, отшелници, манастири, магически отвари, самоубийства и призрачни създания, които винаги са на разположение. Тази епоха има в своята ДНК готическите романи на осемнадесети век и литературната готика на авторите от собственото си време, като Едгар Алън По и сестрите Бронте. В нея може, също както е присъщо на Ренесансовия диаволизъм по времето на Шекспир, да се съдържа анти-католически щам, както в поетично зловецият разказ на По „Кладенецът и махалото“, или операта на Верди „Дон Карлос“, но не в контекста на богословската строгост, колкото отдавайки се на тръпката от екзотичното, на естетиката на страшното. Разстоянието, в което се движим тук, е от „Доктор Фаустус“ на Марлоу (1592?), до „Фауст“ на Луи Шпор (1816).“*³⁰

В духа и естетиката на времето, романтичната опера на XIX век е готическа в най-общия смисъл на това понятие – тя изобилства от меланхолия, ужас и гробища; Вердиевият „Макбет“ обаче се занимава с един малко по-специфичен аспект на готическото – този на историята на дявола. Верди прекрасно си е давал сметка, че творбата му, създадена през 1847, ще бъде подложена на дисекция и сравнение с другите две емблематични опери от онова време, занимаващи се със свръхестественото – т. нар. *fantastico* : „Вълшебният стрелец“ на Вебер (1821) и „Роберт Дяволът“ на Майербер (1831). Бил наясно също и с факта, че нагазва в дълбоки води. (Според мен обаче Маестроото винаги, ако мога метафорично да се изразя така, перифразирайки популярната сентенция, е бил снабден с дългата лъжица, която непременно ти е нужна, ако се каниш да вечеряш с Дявола.)

Желанието на Верди е било хорът на вещиците да звучи в сопрановата теситура, целейки по този начин да се постигне по-остра звучност (зловецият

²⁹ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books, 2012

³⁰ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books, 2012

кикот на вещиците), която да бъде подчертавана от злокобно и застрашително звучащите ту ниско, ту високо и пронизително дървени духови инструменти („звукът” на свръхестественото). Зловещите ефекти, които композиторът търси и постига в музиката на вещиците, достигат кулминационната си точка и върховната си въздейственост в музиката, която Верди композира за смразяващата процесия от наследници на Банко, която орисниците „представят” пред Макбет в своята пещера. Верди е предвидил *група*, която да свири под самата сцена, в пропадалото, от което се въздига призракът на Банко. Джулиън Будън коментира този ефект така: *„Комбинирайки два обоя, шест кларинета, два фагота и един контрафагот, разположени под сцената, Верди успява да постигне един от най-неземните и свръхестествено призрачни звуци в оперната музика на деветнадесети век изобщо, като особено смущаващ е фактът, колко проста и непретенциозна е тази музика сама по себе си.”*³¹

Сам Верди е смятал, че въздействието на вещиците трябва да се усеща по време на цялата опера, а не само в сцените, в които те се появяват, ето защо се погрижва да им осигури допълнителни „проявления”, като например в дуетиното на Макбет и Банко в I действие - Макбет и първата му реакция на техните пророчества обвързва и него, и вещиците в абстрактен, но неразрушим съюз, след което невидимото им, ала непреодолимо присъствие и влияние ще се усеща непрекъснато. *„Много модерни продукции се опитват да покажат непрекъснатото присъствие и влияние върху хода на събитията на вещиците, като залагат на безшумната им и безмълвна поява в различни моменти на своя „разказ” на творбата, особено в началото и в края на оперната или театрална постановка, просто като наблюдатели - или надзиратели на гибелта (на „правилното изпълнение на смъртните присъди”), която са предсказали. Шекспир, разбира се, не можел да стори нещо подобно, тъй като онези хора на зряла възраст, които са играели вещиците в неговите пиеси, са били нужни едновременно и за други роли, особено ако финалът е включвал батални сцени.”*³²

*„Повечето от съвременните режисьори, било то театрални или оперни, очевидно се чувстват неудобно „на една сцена” с вещиците, и изтезават ума си с това да ги накарат да изглеждат достатъчно убедително.”*³³, твърди Гари Уилс. Едната от съвременните тенденции, според Уилс, е отношението към вещиците като към праисторически или примитивни, изначално хтонични създания, духове, издигащи се изпод земните недра като след земетресение или друг природен катаклизъм, за да добият впоследствие автентична и действена човешка форма. Джорджо Стрелер свързва своите родени под земята вещици с идеята на Фройд за подсъзнателното, така нареченият Id – неосъзнатата част от човешката психика (Ид-ът, според Фройд, представлява инстинктивното ядро на личността, което е примитивно, имулсивно и подчинено на принципа на удоволствието – за да си достави и получи незабавно задоволяване на

³¹ Budden, Julien. The Operas of Verdi. Revised edition, Clarendon Press, Oxford, 1992, стр. 188

³² Пак там.

³³ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books, 2012

инстинктивните си подбуди, Ид-ът използва рефлекторни реакции и първични представи). Освен Стрелер, доста други режисьори се опитват да изразят своето виждане за вещиците като персонификация на Фройдовия Ид (тоест, непреодолимият копнеж на амбицията, който е по-силен от сексуалността, от пола).

Вещиците не досаждат на Макбет, нито пък му нареждат как да постъпи. При първата им среща те една през друга го славословят, окичват с титли и приветстват повече от тържествено: *„Привет, Макбет, привет, Гламиски тане...”*³⁴ След този първоначален поздрав, именно Макбет е този, който „им вади душата”, докато те демонстрират привидна индиферентност и поне символична съпротива. Именно Макбет ги търси в тяхната пещерна бърлога. Ние не сме наясно откъде той разполага с нейното местоположение. Човек би могъл да предположи, че Макбет следва компаса на собствената си, привлечена като от магнит, душа.

В операта (за разлика от пиесата) усещането за многозвучие (и шумна и стремителна гонитба) може да се дължи и на факта, че Верди превръща трите вещици на Шекспир в цял вечерски хор.

4.

Има опери, които разказват много хубава история, но не са написани – композирани – толкова добре. Има също така и опери, чиято музика е съчинена превъзходно, но сюжетът им е безинтересен. Понякога човек може да се натъкне на опера, в която и музиката, и сюжетът са забележителни... съкровище. Собственото ми мнение е, че „Макбет” на Верди е едно от тези съкровища.

Всъщност „Макбет” е еволюция не само в естетиката и принципите за музика и драма на самия автор - за това произведение смело може да се твърди, че е ключово за развитието на модерната опера въобще. Поради ред причини, първата от които (и доста важна – особено в контекста на Верди и неговата опера „Макбет”, струва ми се) е: *„Текстът или думите не винаги трябва да служат на музиката. Понякога трябва да е даже обратното.”*³⁵

Безброй са предизвикателствата, с които му предстои да се сблъска всеки мислещ оперен режисьор, решил да се впусне в реализацията на „Макбет”. Това, съдейки по собствения си опит, е една от оперите на Верди, които изискват, освен задълбочено познаване на литературния първоизточник, оперното либрето и музикалната партитура, и изключително въображение и собствен прочит на горепосочените три елемента, който, авангарден или класически, да бъде основно качествен, освен автентичен. Самият Верди заявява, че операта му не е нито политическа, нито религиозна – а „фантастична”. Сценичното експониране на свръхестественото, „мистъри - хорър” нотката в сюжета са само част от многото на брой и нелесни задачи (коварна част, наистина, както стана дума малко по-рано) за разрешаване. Другото, с което на оперния режисьор му се налага да се

³⁴ Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Трагедии, т. 4: „Макбет”, I действие, III сцена, стр. 331. „Захарий Стоянов”, София, 1998

³⁵ Гати, Карло. Верди. Държавно издателство „Музика“, 1988, стр. 384

справи в „Макбет”, са двете - и те са предостатъчно - ярки и сложни индивидуалности в целия им възход и падение – самият Макбет и лейди Макбет. Верди е мислил и композирал „Макбет” като психологическа опера, като „спирала” по Шекспир, която създава абсолютно ново ниво на синтетика на изкуствата. Ако Верди е успял да постигне своята цел (както аз вярвам, че е), то третото условие на задачата е да бъде схваната и пресъздадена парадигмата, архитектурата не на света, обстоятелствата и генералните причини, предизвикали хода на събитията, респективно самия конфликт, а на конфликтната раздвоеност – социална, лична – всякаква, на главните действащи лица. Ако е достатъчно снабден с визия и талант – и дисциплина, истинският оперен режисьор би могъл да разчете дори в знаците за промените във вътрешния живот на всеки един от персонажите собствената си концепция. И Шекспир, и Верди са се погрижили да му осигурят огромно поле на действие по отношение на развитието на главните действащи лица; и подходящия „лъвткратовски” фон също.

Обаче, ако си решил да вечеряш едновременно с Шекспир, Верди, семейство Макбет и Дявола - и да режисираш тази вечеря, наистина ще ти трябва много дисциплина – и поне една дълга лъжица.

ГЛАВА ТРЕТА

„ОТЕЛО”

Лирическа драма в четири действия

По пиесата на Уилям Шекспир „Трагедията на Отело, мавъра от Венеция”
(Оригинално заглавие „The Tragedy of Othello, The Moor of Venice”, 1603)

1.

Премиерите на първата и втората опери на Верди по сюжети на боготворения от него Шекспир са разделени една от друга от цели четири десетилетия (премиерата на „Макбет” е през 1847; тази на „Отело” – през 1887). Много на брой години, в които маестрото не просто е остарявал чисто физически – във всичкото това време е успял да се сдобие и с опит, и със слава, и със заслужения статут на живия класик на италианската опера, бидейки в същото време дотатъчно мъдър да съхрани у себе си онова любопитство и желание непрестанно да търси и намира себе си като творец, да се опитва да достигне по нови пътища до съвършенството, към което неизменно се е стремил (да чуе и види); еволюирал е, надграждайки себе си и като творческа естетика, и като принципи, и като, образно казано, *modus operandi*. *„Еволюцията на Верди е пътя на италианската опера от романтизма към реализма, затова и не е учудващо, че в творческите методи на композитора, естетическите принципи, особеностите на драматургията на тези направления по своеобразен начин съжителстват съвместно и се пресичат. Реалистичните черти могат да бъдат открити и в най-ранните опери на Верди, почти до „Ломбардци” и „Набуко”;* от друга

*страна, най-жизнеустойчивите принципи на музикалния романтизъм пронизват последните творби на композитора.*³⁶

Творческото развитие на Верди обаче не засяга неговия литературен вкус и, съответно, предпочитания към теми и сюжети. Историческата динамика, смяната на културни периоди и направления в изкуството и теоретико-естетически нагласи не успяват да внесат сериозна корекция у него в това отношение. Бидейки самият той по природа изключително емоционален и социално ангажиран, маестрото остава такъв и в творчеството си: той никога не „изменя” на афинитета си към темите със силно социално звучене, към драмите с бушуващи, изпепеляващи страсти, към силните, притиворечиви, изключителни характери. В оперите си Верди неизменно се е съсредоточавал върху това да назове, разчете и обясни особеностите на типа конфликтност, която го е провокирала най-силно като личност и като творец: политическата и социална неравнопоставеност и несправедливост, която отвежда към универсалния тип конфликтност – тази между доброто и злото. Стремещът на Верди да изобличи злото във всичките му проявления и да утвърди хуманизма като най-висок идеал обяснява неговия интерес през 40-те години на XIX век към романтичните драми на Юго, Байрон, Шилер, Гютиерес, в произведенията на които на композитора е импонирал *„бунтарският дух, безкомпромисността на етическите идеали”*.³⁷

2.

Не непременно обаче „сънят на разума ражда чудовища”. Даже напротив, както ще стане ясно. Ако би могла да се направи подобна алюзия между офорта на Гоя и двете последни опери на Верди, то последните две „чудовища” – последните два шедьовъра, родени след толкова дългия „сън на разума” на маестрото, са също толкова емблематични и въздействащи, колкото ги е видял и Гоя; тези на Верди обаче са „нарисувани” да връхлитат човек не спящ, а в свръхактивността на неговите възприятия – слух, зрение, чувствителност – и да, вкус към истинското изкуство. Верди избира да мълчи дълго – да остане сам със себе си задълго. Това обаче никога не му е било присъщо, не кореспондира със самата му личност и творческа индивидуалност. *„Мълчанието на маестрото, намиращ се в разцвета на творческите си сили, било повече от мистериозно. Приятелите на Верди предприемат отчаяни опити да го върнат към творчески живот.*³⁸

Инициатор и подстрекател на своеобразния заговор, имащ за цел да провокира Верди да започне да композира отново (след „Аида” (1871), чийто успех, колкото, от една страна, да е голям сред слушателите, толкова, от друга, Верди е остро критикуван от някои музиканти и критици, маестрото решава, че е дошъл мига да си даде неопределено дълга творческа пауза), се явява издателят Джулио Рикорди. Гиви Орджоникидзе разказва изключително синтезирано и интересно всички съпътстващи въпросния „заговор” обстоятелства: *„Лято на*

³⁶ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 168

³⁷ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 168 - 169

³⁸ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 175

1879 година намира Верди в Милано. Там той дирижира в „Ла Скала” своя „Реквием” с благотворителна цел, в полза на фонда за помощ на жертвите от наводнението в Ломбардия. След края на концерта оркестърът свири серенада под прозорците на дома на композитора. Трогнатият и разчувстван Верди обещава на събралите се да напише симфония. Обаче Рикорди и диригента Франко Фачио са на друго мнение. Веднъж, когато Верди и неговата съпруга са на гости в дома му, Рикорди нарочно подхваща разговор за това, колко трудно е да бъдат претворени творбите на Шекспир в опера. Една от сложностите се състояла в създаването на либрето, равностойно на трагедията. Жив пример за това е „Отело” на Росини. А и по-късно композиторите са се обръщали към Шекспир. Гуно написва „Ромео и Жулиета”, Тома – „Хамлет”. Либретото на „Хамлет”, написано от Жул Барбие, Верди определя като възмутително. В този миг, без да губят време, приятелите вкупом започват един през друг да предлагат на композитора сюжета на „Отело”; той обаче отговаря уклончиво.

На другия ден на Верди бива представен младият, но вече набиращ скорост поет и композитор Ариго Бойто, автор на няколко опери, между които и „Мефистофел” (1868), а така също и на много новели, стихове, либрета за опери, като например това на „Джоконда” от Понкиели, и др. Бойто горещо се стреми към сътрудничество с Верди, към това да напише либрето за негова бъдеща опера. Те поговорили за „Отело”, а три дни по-късно Бойто носи сценария на либретото. „Това е направено много удачно, – казва маестрото. – Работете по-нататък. Напишете либрето в стихове. Добрият оперен текст е рядкост и винаги ще свърши работа на мен, на вас, на всеки композитор, който прояви интерес към този сюжет”.³⁹

3.

Шекспировата пиеса „Отело” (оригиналното заглавие е „Трагедията на Отело, мавъра от Венеция”) е поставена за пръв път на 6 октомври 1604 година в лондонския „Уайтхол Палас”. „Тя се отнася към втория (1601-1608) период на творчеството на великия английски драматург и се появява в съзвездието на такива шедьоври, каквито са „Макбет”, „Кориолан”, „Хамлет”, „Крал Лир”.”⁴⁰

По някакъв начин всички тези произведения са белязани от стигмата на разочарованието (оправдано или не) и разпада на личността, предизвикан от външни обстоятелства – или причини. Или липсата на избор. Или на невъзможността за бягство. Основното в тях е конфликта – или само със себе си, или със себе си и със света извън самия теб, който не може да бъде контролиран. „Или-или”, нарича Киркегор противоречието, което представлява всяко човешко същество – и действителността, която го обгражда. Всичко е антагонизъм, или най-малкото въпрос на избор – да решиш (обзет от меланхолия, като Хамлет, или от ревност – като Отело, или да обезумяваш, раздвоен между синовната любов и дълга, между чувствата и разума - като Лир) „да бъдеш или да не бъдеш”. И, когато, впримчен в капана на собствените си съмнения, надежди, копнежи и

³⁹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 176 - 177

⁴⁰ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 183

желания, решиш „да бъдеш”, да поемеш и понесеш всички последствия от собственото си решение за това, в което си се превърнал. Във вените на всяко човешко същество пулсират противоречия, а начинът, по който избира да ги изживее или преодолее, е постоянният му избор, неговото „или-или” в постоянното търсене на правилния път, който също като нас самите, може да се окаже всякакъв...

„Отело”, също както и „Макбет”, „Кориолан”, „Хамлет” и „Крал Лир”, е едно от прозренията на Шекспир за „непосилната лекота на битието”. *„В тези произведения с безпощадна достоверност и проникновение се разкриват трагичните противоречия на действителността. Драматичните конфликти в тях се обуславят от сблъсъците на различните социални формации в онази епоха; трагедиите илюстрират неразрешимостта на стълкновенията в дадените исторически условия. Въпреки трагичното си звучене обаче новите произведения на Шекспир с неизбежен фатален изход не дефинират житейската концепция на драматурга като песимистична - поантата във великите драми била изобличаването на престъпленията, освобождаването на разума от тиранията на предразсъдъците, утвърждаването на нови етически норми. Във всеки един от тези шедьоври силата на чистия човешки дух изпепелява светът на злото, лъжата, користта и завистта, социалната несправедливост.*

*Борбата на противоположностите, трагичното противоречие на епохата с не по-малка сила е изложено в антагонизма на нравствените начала, отколкото в социалните или политическите сблъсъци. Именно конфликт от подобно естество лежи в основата на трагедията „Отело”.*⁴¹

Шекспировият „Отело” преди всичко е трагедия на – за – любовта. И колосалната ѝ мощ – да създава и да разрушава.

„Отело” също така е и трагедия за изгубеното щастие, за обругаването на едно от малкото наистина свършени неща – любовта (и доверието), които могат да бъдат споделени. „Обругателят” – Яго – не е нито по-добър, нито по-лош от останалите Шекспирови злодеи. Яго има своите мотиви и обективни причини да постъпва, както постъпва, но онова, с което е емблематичен и се откроява сред всички останали „антигерои” на ейвънския бард е неподправената и непонятна злоба.

Шекспир умело противопоставя положителното у Отело и Дездемона на титаничното зло живеещо у Яго. С някои от най-специфичните си черти тези персонажи са се превърнали в нарицателни имена в обикновения живот от няколко века - Отело става прозвище на безразсъдните ревнивци, Дездемона - на неопетнените, чисти чувства, а Яго - на подлеца и интриганта.

Трагедията на гениалния английски драматург няма как да не импонира на Верди, който през целия си живот е бил привлечен от силните, забележителни, знакови личности, от носителите на идеала, от сложните междуличностни

⁴¹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 183

отношения, от конфликта на ценностите в самата човешка душа, впримчена в условностите на времето и традициите, от трагизма на човешкия живот, който е изтъкан от противоречия и антагонизми. В продължение на цялата си творческа дейност, Верди утвърждава на оперната сцена правата на личността – проста и силна, алтруистична и нравствено ненакърнена. Маестро винаги е бивал привлечен от благородството в чувствата и постъпките на човека.

Произведението на Верди е нов етап в развитието на операта. Реалистичният начин, по който чрез текста и богатата оркестрация са обрисувани характерите на героите в творбата, са нови за италианския музикален театър.

Според повечето изследователи в тази предпоследна опера на Маестро гениалният английски драматург намира своето най-достойно представяне на оперната сцена.

Цялостното „архитектурно“ съграждане на една музикално - сценична концепция обаче задължително включва постановъчен екип, оперни артисти, разбира се, и – най-вече - режисьор, чиято най-важна художествена задача е да пресъздаде достоверно характерите на лирическите герои, така че да ни накара да повярваме, че самите ние, тук и сега преживяваме всичко, случващо се на сцената. Тоест, напълно логично е да бъде направен задълбочен музикално-драматургичен анализ, базиран предимно на оперната партитура.

Аргументите на автора операта да се казва тъкмо „Отело“, а не „Яго“, Верди излага в писмо до Бойто: „*Той [Яго] е (наистина) демонът, който движи всичко, но изпълнителят на всички действия е Отело. Той обича, ревнува, убива и сам слага край на живота си.*“⁴² Освен това на маестро му се струва „*че ще прояви лицемерие, като не го нарече „Отело“, страхувайки се от едно сравнение с Росини. „Предпочитам да се каже: „Пожела да се пребори с великана и бе сразен“, отколкото „Пожела да се скрие под заглавието „Яго“.*“⁴³

Отело е изключителна, харизматична личност - с природна интелигентност и широко световъзприятие, ерудиция, дар слово, държавнически талант и способност да вдъхва респект, силен характер, невероятен дух и благородство, чувство за чест и справедливост, въображение и чувствителност, алтруизъм, огромно сърце – Отело без колебание би могъл да бъде назован ренесансова личност в прекия смисъл на думата. Даже ненавиждащият го Яго, който е всичко друго, но не и склонен да преувеличава достойнствата на мавъра, макар и неохотно - и то пред самия себе си - признава изключителните му качества: „*... А колкото до мавъра — макар че не мога да го гледам, — той по нрав е великодушен, честен, благороден...*“⁴⁴

В музиката на Верди и особено в оркестровата фактура голяма част от характеристиката на Отело е наситена със сила и драматизъм. У зрителя – слушател нито за миг не се поражда съмнение, че Отело е безспорният лидер,

⁴² Гати, Карло. Верди. Държавно издателство „Музика“, София, 1988, стр. 557

⁴³ Пак там.

⁴⁴ Шекспир, Уилям. Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Трагедии, т. 3 : „Отело“, II действие, I сцена, стр. 626. „Захарий Стоянов“, София, 1998

водачът, генералът, пълководецът, обединителят- силният мъж, който води хората си. Именно, затова Верди решава първата му поява в операта да бъде сред вълните на гигантска буря, която главният герой буквално „обяздва“ и покорява.

Начинът, по който Отело обича Дездемона, е още един важен шрих, допълващ портрета на тази извънредна личност. Любовта му към нея е безрезервна, всепомитаща, по-голяма от света. Всъщност за Отело именно Дездемона е центърът на неговия свят, смисълът на живота му, съсредоточието на неговата вселена, осъществената мечта, постигнатото щастие. В очите на Отело тя е персонификация на самото съвършенство. Тук огромната лиричност, с която композиторият „натоварва“ героя си, е практически илюстрация на другата му страна, на „тъмната му половина“. Но дори и в моментите на най- нежни чувства към любимата му, в музиката се усеща тази сила на характера, която Верди и Бойто му вменияват. Особено осезателно това се усеща в любовния дует от края на първо действие.

Верди използва принципа на контраста. Погледнат през очите на любовта, светът изглежда коренно различно. Разкривайки магнетичната красота и сила на любовта на Отело и Дездемона, авторът успява да внуши, да претвори неописуемият трагизъм, породен от разрушаването на това чувство, от загубата на тази способност да виждаш. Извън трепетите на сърцето любовта е фикция. Ревността и агресията, болката и разпадането на илюзиите и вярата затварят Отело в един хипнотичен свят, изпълнен със страдание.

Верди въплъщава този сложен процес на стремителната деградация, на разпада на личността на Отело в характера на музиката, в логиката на тоталната ѝ трансформация. *„Епизодите, в които се случва фаталното израждане на Отело, могат условно да бъдат считани за разработка в симфоничната драматургия на операта. Острата борба между двете непримирими начала е предадена в сблъсъците на контрастни интонационни пластове, в неотклонната хиперболизация на злостното, ненавистното. От музиката се извеждат образите на героизма и на лириката. Да ги заменят идват скептицизмът, иронията, силата на разрушението. Верди и Бойто съумяват да предадат динамичния процес на деградацията и израждането на Отело, съхранявайки психологическата интензивност на драматичните сцени; концентрирайки ги, те отразяват стъпка по стъпка логиката на метаморфозата на образа на главния герой.“*⁴⁵

*С резки интонационни промени се отличават всички драматични сцени от второ и трето действие и особено грандиозната сцена на Яго и Отело, където съпоставянето на контрастните музикални белези постига голяма острота.“*⁴⁶

Образът на Отело динамично се развива и постоянно търпи промени. Непрекъснатото му „лутане“ - до момента на пълния му срив, до „часът на истината“ която той не може да преживее, го прави силно контрастен. Толкова

⁴⁵ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 193

⁴⁶ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 197

болка мавърът не може да понесе. И въпреки всичко в предсмъртните си минути той вярва в прекрасното начало и живота.

За разлика от някои съществени промени, които Бойто и Верди правят по отношение на характеристиките на някои от персонажите в творбата, образът на Дездемона остава почти непроменен от оригинала. Както при Шекспир, така и при Верди тя отначалото до самия си край остава символ на добротата, честостта, верността и даже наивността. Дори в последните минути от живота си Дездемона продължава да обича своя убиец – и своя любим Отело. Дори умирайки, тя мълви любовни слова към него, оставайки верна на себе си – чиста и любяща.

В музикален план образът на Дездемона е силно свързан с песенното начало. В голяма част от нейното присъствие на сцената Верди често я обрисова използвайки високия щрайх и дървените духови инструменти. Обикновено мелодиката ѝ не е сложна и в някои моменти се усещат мотиви от италианския фолклор, като например в песента на върбата. Като цяло, с малки изключения – в истински драматичните сцени, музиката на Дездемона е поетична, чувствена и силно лирична. В много отношения тя кореспондира с тематичния материал на Отело и тяхното сливане може би най-силно се чувства в любовния дует от първо действие. Двамата са в свършена хармония както в музикален, така и в емоционален план. Навсякъде личи чистотата на главната героиня, нейната искреност, неподправеност и добронамереност.

Въз основа на тази характеристика на прима виста оперният режисьор би могъл да заключи, че и музикалният и сценичният образ на Дездемона е твърде статичен и еднопланов. Тъкмо обратното, в канавата на нейната музика е втъкан доста обширен спектър от емоции и настроения. В любовния дует от първо действие по темпераментност тя не отстъпва на Отело. Във второ действие е пленителна и нежна. В квартета в музиката на Дездемона се появяват и скръбни нотки: Отело е толкова мрачен, дистанциран и очевидно крие нещо. Драматизъм се прокрадва и във финала на трето действие, но и в предшестващия го дует на двамата съпрузи.

Изобщо във всички ансамбли, в които участва Дездемона се усеща развитие на образа както в драматургично, така и в музикално отношение.

„Ако от двете ни умра аз първа, покрий ме във ковчега със една от тези постелки...”⁴⁷. поръчва на Емилия Дездемона. Предчувствието за предстоящия ѝ край извиква в съзнанието ѝ историята за девойката Барбара изоставена от любимия си, плачеща под една върба.

„Песента за върбата е кулминацията в разкриването на образа на Дездемона. В тази ария е въплътена богата гама от сложни душевни пориви. Жанровата основа на музиката на младата съпруга на Отело – песенността – тук се усеща по-релефно, отколкото където и да било другаде. Простотата на интонацията, нейната мека сърдечност се съчетават с експресията на

⁴⁷ Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Трагедии, т. 3: „Отело”, IV действие, III сцена, стр. 712. „Захарий Стоянов”, София, 1998

отчаянието, с горестни възклицания, обагрящи музиката с трагични краски... В самия характер на темата скръбта е отразена дотолкова непосредствено, че тя се възприема като символ на мислите на героинята за непредотвратимо настъпващия край. Във внезапният порив на вятъра на Дездемона ѝ се причува стон и, цялата треперееща от страх, тя прекъсва своя разказ. Още по-горестни са последните думи, с които тя се обръща към Емилия: „Самичка! Сбогом! И предай от мене привет на моя господар! Прощавай!”⁴⁸ В този момент патетичните възгласи се съчетават с метаморфозата на лейтмотива на любовта. Развълнуваната поема на отчаяние и мъка завършва с молитвата на Дездемона. Тя е възвишена по своето настроение. Във външно спокойната мелодическа линия се усеща непрекъснато вътрешно движение. Чистите цветове на шрайха хармонират с целомъдрието на темата – тя сякаш се разтваря в тишината. И въпреки че музиката на молитвата е проникната от дълбока тъга, в нея има много топлина и ласка, усеща се стаена надежда. Затова и цялата сцена завършва с просветлени тонове.”⁴⁹

От всичките представители на „тъмният паноптикум” на Шекспир, Яго навярно е най-отблъскващ и опасен. Той е самата квинтесенция на отрицателното. Хитър и ловък манипулатор, за когото няма нищо свято. Онова, което го прави толкова ярък и неповторим като антигерой и в същото време толкова привлекателен за Верди е, че той върши зло заради самото зло. Такъв типаж е много трудно, да не кажа невъзможно да се открие другаде в литературата. Вероятно това е и причината Верди да е бил толкова впечатлен от този образ и дори в един период от работата си над творбата е искал да кръсти операта си „Яго“.

На пръв поглед изглежда невъзможно до личност като Отело – ренесансовият герой, човекът на честта и дълга – воински и морален, да стои такава въплъщение на злото. Адютантът на генерала има своя проста философия за живота и съвсем стриктно я следва. В неговото „верую“ абсолютно отсъства моралът, приятелството, честността, лоялността... Всичко у него е извратено и изкривено, но Яго добре умее да се прикрива и именно това го прави толкова опасен и изкусен в интригата и в осъществяването на злото намерение. Със садистична методичност, търпение и изобретателност адютантът причинява всичките злини, които си е наумил и които му хрумнат (за да си отмъсти, което е собствената му „пътеводна светлина”) на Отело, Дездемона и Касио, и нито за миг не изпитва колебание или съжаление – напротив, съзнанието му става все по-творчески унищожително.

Яго не обича и не уважава никого. Когато адютантът желае да оклевети, да заблуди, да манипулира, речта му придобива неподозирана поетичност. Това е неговият талант – умеейки да говори “искрено” и бидейки перфектен лицемер, да успява да повлияе на всекиго – именно това му виртуозно умение да се „маскира”

⁴⁸ Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Трагедии, т. 3: „Отело”, V действие, II сцена, стр. 732. „Захарий Стоянов”, София, 1998

⁴⁹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 207

го прави изключително опасен. *„Да се обяснят всички постъпки на Яго само със социални мотиви, да се потърси морално оправдание в особеностите на обективната действителност, би означавало да се отнеме от неговия образ, да се принизи, неутрализира, да се притъпи публицистичната щекотливост на Шекспировото обобщение. Яго е не просто продукт на определена среда: той е творецът на най-лошите проявления на тази действителност.“*⁵⁰

„Кредото“ на Яго от второ действие може би го описва най-добре. Това е своего рода „визитната картичка“ на героя. Надсмивайки се над Отело, той разказва на публиката философията си за живота и липсата на смисъл: *„смърт и..... после нищо“*. Като цяло именно в този монолог образът на Яго добива истински демоничен облик. *„ В самият характер на вокалната линия - ту саркастично - присмехулна, ту настъпателно – заплашителна с театрална зримост се въплъщават игрите на съдбата и на живота така, както ги възприема Яго.“*⁵¹

Тъкмо поради – и със своята злонамереност, аморалност и арогантност, Яго е необходим персонаж за Верди. Без неговите злодеяния появата на операта „Отело“ не би била възможна – адютантът е перфектният антигерой. Спокойно може да се каже, че Яго е „моторът“ на действието в произведението. Именно той със завидна изкусност, „бързайки бавно“, успява да разруши живота на толкова хора, което от своя страна задвижва вулкан от страсти и фатални последици, претворени толкова брилянтно от автора. Конфликтите в операта са изключително ярки, а борбата между доброто и злото е противопоставена в тематичния материал и мелодизма на основните действащи лица. Музикалният рисунък на Яго е изключително разнообразен и пъстър. Всяка негова поява на сцената е с ярко музикално присъствие- когато е необходимо, той умее и да вика и да шепне, да е лъстив и загрижен едновременно.

Второстепенните персонажи в оперната творба са общо взето еднопланови и на практика имат спомагащи и допълващи действието функции.

Отело, Дездемона и Яго-три завладяващи, силно противоречиви образа, са мечта за всеки режисьор. Яркия музикално-тематичен рисунък в операта на Верди, с която той охарактеризира всяка поява на героите си на сцената подпомага изключително режисьорското виждане при разкриването на конкретните черти от техния характер. Пътищата за оформяне на сценичния образ са много, но един от най-важните е единомислието на актьора-певец и режисьора.

„Разнообразен и сложен е в „Отело“ светът на музикалните идеи, последователна и оригинална е логиката на тяхното претворяване. Високата обобщеност на музиката се съчетава с неповторимото своеобразие на всеки един драматически миг. С пълно право може да се говори за истински Шекспировско начало в операта на Верди, тъй като музиката му е толкова необятна, колкото е и света, изобразен в трагедията. Неговата музика е

⁵⁰ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 212

⁵¹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 220

толкова човечна и прекрасна, колкото са и идеалите на безсмъртния английски драматург. За ония, за които е понятен експресивният език на музиката, Шекспировата трагедия в операта на Верди разкрива всички свои богатства, и най-тайните кътчета в душите на своите герои. Тайни скривалища, където често словото е безсилно да проникне и където се ражда истински прекрасна музика.”⁵²

ГЛАВА ТРЕТА

„ФАЛСТАФ”

Лирическа комедия в три действия

По комедията на Уилям Шекспир „Веселите уиндзорки”
(Оригинално заглавие „The Merry Wives of Windsor”, 1597)

1.

Професор Харолд Блум, (наричан от някои *L'enfant terrible* - „ужасното дете”, а от други – *сър Джон Фалстаф* на шекспироведите) казва в едно свое интервю:-, Шекспир притежава по-голяма когнитивна мощ от всеки друг автор в западната история и според него *сър Джон Фалстаф* е най-смешният образ в цялата литература. Мнозина не разбират това, те виждат във *Фалстаф* един дебелан, мошеник, лъжец, шарлатанин.“

Сър Джон Фалстаф (личност с богато родословие: още в средновековните комедийни жанрове в многобройни персонажи се пресъздават едни или други черти от неговия характер - невъздържаност в храненето, склонност към излишество, самохвалство, или от външността му - прекомерна дебелина; редица сюжетни ситуации, които се срещат във „Веселите уиндзорки”, са обичайно явление в комедиите от ония времена) е герой в три произведения на Шекспир: хрониките „Хенри IV” и „Хенри V” и комедията „Веселите уиндзорки”.

Шекспировият *Фалстаф* обаче е „осъден” от своя автор да притежава собствена, ярка, неповторима индивидуалност, като едновременно с това в този образ писателят обобщава специфичните особености на определен социален тип от собствената си Елизабетинска епоха – този на западащата, поизгубила лустрото си английска аристокрация. *Сър Джон Фалстаф* принадлежи тъкмо към тази среда – дребни английски „носители на синя кръв”, чието високомерно самочувствие, сух, пуритански морал, съсловни предразсъдъци и капризи вече не са подплатени със съответстващо материално състояние, и това противоречие между огромни претенции и липса на „покрытие” за тях, дори в смисъла на чисто материална обезпеченост, предопределя особеният паразитизъм на това съсловие. *Фалстаф* и антуража му водят безпътен и разгулен живот. Философията на *сър Джон* е изключително елементарна и егоцентрична и се заключава в пълното удовлетворяване на собствените му прищевки. Според него всички човешки добродетели са резултат от въздействието на винените пари.

⁵² *Орджоникидзе*, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 252

Представящ се в амплото си на храненик на Уелския принц, Фалстаф запълва олекналата си кесия с помощта на изнудване и открит грабеж по големите пътища. Съвсем точно той сам определя себе си като „войник на нощта, рицар на мрака и паж на луната”⁵³, намеквайки за „нощния” си занаят. Вбесените жертви на неговите шеги или набези над своите кесии (или съпруги) пък често го наричат „склад за стара сланина, шкембест развратник”. Фалстаф е речовит епикуреец, мошеник, сладострастник и прелюбодеец, нехранимайко с пиперлив език и великолепно подигравателно чувство за хумор (и самоирония, макар да е твърде суетен), липса на скрупули и обилие от лукавство, корист - и излишни килограми и поне няколко кани херес в повече. „Това епикурейство на Фалстаф е доведено до екстремност, тъй като, в различие от широко експонираният в епохата на Възраждането принцип за равновесието между духовното и плътското, Фалстаф търси и вижда смисъла на живота единствено в чувствените наслади.”⁵⁴

Очебийните му пороци не са в състояние да помрачат неговия чар. Оказва се, че напук на здравия разум, Фалстаф предизвиква симпатия със своето остроумие и почти неизменно добро разположение на духа. Целият живот за него е една игра. „Природното му добродушие, различава Фалстаф от Панург на Рабле („Гаргантюа и Пантагрюел”), един от неговите очевидни предшественици. Фалстаф е по-човечен, неизменните черти на неговия характер не се съприкосновяват със злото. Панург намира особено удоволствие в това да умъртвява давеци се пастири, красноречиво доказвайки им при това предимството на смъртта над живота на тази отворителна планета. Нито една от постъпките и похожденията на Фалстаф не е оцветено в такива мрачни цветове.”⁵⁵

Средата - във „Веселите уиндзорки” - в която се е озовал благодарение на своя автор, няма как обаче да не е променила Фалстаф. Остроумието на сър Джон е помръкнало, тъй като има за свой обект на вдъхновение единствено незначителни, дребни хорица. Ако в „Хенри IV” Фалстаф е излизал като победител от много сложни и заплетени ситуации, то тук доста ловко го премятат разни глупави лелки, и той бива подложен на морално и физическо наказание. Сега парите са придобили основна привлекателност за него – дори и в любовните му похождения тези съображения играят съвсем немаловажна роля. „Фалстаф сега вече не е същият, той се е научил на пресметливостта на своя век, на френска спестовност.”⁵⁶ „Рицарският” му статус е доста помръкнал - Фалстаф е беден, проси пари, не плаща сметките си. Не притежава семейни имоти – живее в долнопробни странноприемници. Обкръжението му съставлява утайката на обществото. „Въпреки радикалните промени, настъпили с него във „Веселите

⁵³ Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Исторически драми, т. 5: „Хенри IV”, I действие, II сцена, стр. 269. „Захарий Стоянов”, София, 1998

⁵⁴ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 256

⁵⁵ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 255

⁵⁶ Busch, Hans. Verdi's "Falstaff" in Letters and Contemporary Reviews. Indiana University Press, 1997, стр. 49

уинзорки”, у новия Фалстаф предишното му „аз” не е напълно засенчено, не е напълно избледнял старият сър Джон, познат ни от хрониката „Хенри IV”. Върху късче от могъщия, внушителен образ пада светлината на бляскавото минало. И затова нашите симпатии към новия Фалстаф се обясняват в значителна степен с инерцията на възприятието на стария.”⁵⁷

2.

Онова, което би помогнало да бъде дефинирана истинската стойност на Вердиевия Фалстаф, е погледът към онова, което композиторите преди него са направили от сър Джон. Някои опери, посветени на този наистина единствен по рода си образ, са или изгубени, или забравени – като например двете опери „Фалстаф”, които се появяват в Германия почти едновременно (и двете - по либретото на Ремер) - тази на Петер Ритер (1794), и на Карл Дитерс фон Дитерсдорф (1796); както и операта по сюжета на Шекспир на сънародника на Верди Джовани Пачини. Ако човек има възможността да слуша някоя от тези творби, които все още (макар и твърде рядко) се изпълняват, първото, което трябва да се запита, е коя точно от „модификациите” на Фалстаф се разглежда от музиката, тъй като мнозина мислят, че има две различни фигури под това име в пиесите на Шекспир – внушителната фигура в хрониките „Хенри IV” и „Хенри V”, и „смалената” ѝ версия във „Веселите уиндзорки”. Шекспироведът Харолд Блум, който издига в култ първия „вариант” на Фалстаф, смятайки че той, заедно с Хамлет си поделят титлата „Най-интелигентния герой на Шекспир”, приема като лична обида към самия себе си, че Шекспир се е отнесъл толкова зле с героя му във „Веселите уиндзорки”⁵⁸. Според думите на Блум „Тези, които се занимават с Фалстаф в музикален вариант, трябва да изберат коя (ако изобщо изберат някоя) от тези фигури да представят.”⁵⁹ Някои избират като литературен първоизточник да се придържат само към „Хенри IV” (Елгар, Холст), други – единствено към „Веселите уиндзорки” (Салиери, Балфе), а трети (Верди, Вон Уилямс) комбинират „Уиндзорките” с „щипка” от „Хенри IV”.

Три са оперите (освен, разбира се, тази на Верди), имащи за предмет емблематичната личност на сър Джон Фалстаф, в които, според публиката и музиколозите, образно казано, „усилията (на любовта) не са напразни: операта на Салиери „Фалстаф” (1799) - конвенционална, но добре написана комична опера от осемнадесети век, отличаваща се предимно с прекрасна и разнообразна музика; операта със същото име на Балфе, и „Веселите уиндзорки” на Ото Николай – опера с прекрасна музика и либрето, в която обаче Фалстаф не е силно присъствие.

Но въпреки многото си заслуги, всички тези „Фалстафи” биват засенчени от този на Верди.

Едва в последната, 28 поред опера на Верди „се възраждат ренесансовите черти на образа на Фалстаф. Музиката му вдъхва живот, придава му истински

⁵⁷ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 258

⁵⁸ Bloom, Harold. Shakespeare: The Invention of the Human. Riverhead Books, 1998

⁵⁹ Пак там.

*Шекспиров размах. Операта „Фалстаф“ възниква на новата почва на художествено мислене, върху достиженията на музикалния романтизъм и реализма. Художествената ѝ значимост е обусловена не само от задълбоченото творческо използване на литературните първоизточници, но и от радикалното обновление на музикално - изразните средства, на жанра на комичната опера, на драматургичните форми. Именно това и позволява на великият италиански композитор да отрази Шекспировото начало в цялото негово неизчерпаемо многообразие и дълбочина, да създаде музикално - драматическа концепция не само вярна на духа на Шекспировата комедия, но и напълно самостоятелна по отношение на „Веселите уиндзорки“. „Фалстаф“ е нов тип опера, в която е постигнат органичен синтез между музиката и драматичния театър.*⁶⁰

След многобройни драми, свързани, освен с напредналата му възраст при създаването на „Фалстаф“, безкрайните часове репетиции (водени лично от Верди), сценичното оформление и, най-вече, инспириран от неизменното си желание да види всичко онова, което Шекспир е представлявал за него през целия му съзнателен творчески живот, още повече разполагайки с превъзходното либрето на Бойто) в собствения си безапелационен прочит на Шекспировата комедия Верди не би бил Верди, ако бе пропуснал и най-незначителния елемент, за да доведе финала до бляскав край. Осемдесетгодишният Верди завещава за предговор на своята последна „рожба“ шеговито напътствие:

*Всичко е завършено. Върви, върви, стари Джон, -
върви по своя път, доколкото ти позволи животът.
Забавен тип, мошеник и хитрец,
вечно жив, под най-различни маски,
навсякъде и винаги. Върви, върви, напред, напред!
Сбогом!*

Премиерата на „Фалстаф“ е в Миланската „Ла Скала“ на 9 февруари 1893 година. Публиката приема възторжено операта и, по същество, спектакълът се превръща във вечер на честването на най-възрастният композитор. „Дори се разнася слух, че италианското правителство има намерение да присъди на маестрото званието „Маркиз ди Бусето“. Недочаквайки официалното потвърждение на това съобщение, Верди побързва да откаже предполагаемата награда. Приемането на аристократичното звание би противоречало на демократичните му убеждения, а за радост и творческо удовлетворение би му бил напълно достатъчен успеха на „Фалстаф“, правещ своята първа крачка по пътя към сцените на световните оперни театри.”⁶¹

3.

Либретото на Ариго Бойто е точно толкова „вярно с оригинала“, колкото би могло да се изисква. То е великолепно и според самия Верди – и за музиката, която той композира за „Фалстаф“.

⁶⁰ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 258

⁶¹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 265

За разлика от всички други, които са адаптирали Фалстаф за музикални цели, Бойто осъзнава величината на задачата. Не е било достатъчно да извадиш Фалстаф от плътните слоеве на историческите пиеси, където той се появява, нито пък да се приеме неговото профанизиране във „Веселите уиндзорки“. Бойто знае, че извеждането на духа на Фалстаф от хрониките и привнасянето му в сюжета на „Веселите уиндзорки“ предполага създаването на една изцяло нова пиеса, изградена от много елементи. Либретистът се връща към това, което счита за първоизточник на „Веселите уиндзорки“ – „Il Resogone“ от Джовани Фиорентино, и свързаните истории в Декамерон — от чиито речник много е заимствал. Добавя и атмосфера от „Сън в лятна нощ“. *„И умело смесва всички тези елементи в огнището на своето усъвършенствано сценично изкуство. Бойто не е сгрешил, „претегляйки“ сложността на задачата си. Размишлявал е върху същността на комедията, проблемът с интереса, който спада с развитието на сюжета, как да се избегне това, което изглежда неизбежно разочарование към края.“*⁶²

Подобно на всички, които пригаждат пиеса за целите на операта, Бойто трябва да започне да опростява сюжета, елиминирайки второстепенни герои и епизоди. Верди първоначално искал да съкрати сватбите в края; но Бойто с основание настоява те да останат – обърканите самоличности на булката и младоженеца, смесицата от фалшива сватба и истинска любов са прекалено голяма част от препускащата в разни посоки „щуравост“ на творбата. Верди е устоял на изкушението, на което стават жертва други композитори, когато пишат „Веселите уиндзорки“ – да разгърнат любовната история на Ана и Фентън в традиционна опера, с дълги любовни дуети. Бойто го уверява, че има решение на този проблем: *„Тази любовна игра между Нанета и Фентън трябва да се прояви в чести изблици; във всички сцени, където те присъстват, те се целуват набързо по ъглите, хитро и смело, без да се оставят да бъдат разкрити, с кратки и свежи фрази, бързи и ловки от началото до края на операта. Това ще бъде жизнерадостна любов, винаги притеснявана и прекъсвана и винаги готова да започне отначало. Този цвят, който е добър, не трябва да се забравя.“*⁶³

Един от специфичните аспекти в операта е „неподатливата тежест“ на самия Фалстаф. Но е вярно това, че ефектът на цялата творба е да провали сър Джон, да го подхвърли във въздуха и да го потопи. Всъщност това, което запазва операта от разпръсването ѝ на блестящи фрагменти (както го определя Вон Уилямс) е голямата структурна концепция, която свързва всичките ѝ части. Музикалната форма на цялото е прекрасно ясна. От една страна, имаме тромавата помпозност на Фалстаф, подпухнал от прекомерно ядене и пиене и арогантен, глупав и самонадеян тип – инфлация на значението на протагониста. Срещу това е противопоставен бързият и пъргав отряд на трите жени, които бързо приземяват дебеланкото. Над цялата тази суматоха и объркване между тези два полюса витае сладката размяна на закачки и нежни думи между Фентън и Нанета.

⁶² Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books, 2012

⁶³ Hepokoski, James A. Giuseppe Verdi. "Falstaff". Cambridge University Press, 1983

Фалстаф от Шекспировата пиеса „Веселите уиндзорки” не е опасен опонент. Той твърде лесно става обект на шегите на другите. Бойто подпомага баланса да бъде изравнен, като изважда сцената с лейди Брейнфорд. Либретистът обаче подсилва образа на Фалстаф с реплики и сцени от пиесите за Хенри IV. Най - разпознаваемите заемки са монологът на честта в първо действие и спомените за дворцовия живот на Фалстаф като „младичък паж” във второ. Но Хепокоски показва колко константни и умни са много кратките цитати от историческите хроники. Първата задача на Верди е да направи Фалстаф достойна мишена за веселите уиндзорки – не само дебел и „присъстващ в изобилие”, но и важен и доминиращ. Това е постигнато в първата сцена. Музиката на Верди дава на Фалстаф „статусът”, от който сър Джон е лишен във „Веселите уиндзорки” на Шекспир. *„Така, както Верди успява да даде космическо измерение на музиката в „Отело”, така той превръща Фалстаф в природна сила, нечист дух.”*⁶⁴

Цялата втора част на монолога на Фалстаф в първо действие (в първата той изброява всички причини, поради които не би рискувал живота си на бойното поле) всъщност представлява своеобразното му кредо за честта. Сър Джон прави пред своите слуги Бардолф и Пистол изненадващото признание, че и на самият него понякога му е трудно да се разбере със собствената си чест и нерядко му се налага да свърне встрани от правия път, но скрива този факт от лицето на Бог. Да си нагъл и безочлив може да изглежда забавно, но Фалстаф показва, че е трудно за него да запази достойнството си в тази долнопробна компания. *„Това е страна на Фалстаф, която дори не се показва в съвременните оперни спектакли, в които в повечето случаи в търсене на лесен смях Фалстаф се изкарва глупак. Антъни Томазини, чудесен критик, има различен поглед върху характера. Като хвали интерпретацията на Герен Евънс, той пише: „Операта само достига разумното ниво, което Верди е искал, ако Фалстаф трябва да представлява просто забавна личност от миналото. Той разнася цяла колекция от шегички. Един велик Фалстаф трябва да се осмели да предаде загадъчността на характера и кипящия гняв, като все пак остане спривавия чаровник, с когото бихте желали да седнете на по бира.”*⁶⁵

След интерлюдия, в която жените получават и четат еднаквите любовни писма на Фалстаф и замислят отмъщението си, във второ действие Пистол и Бардолф се връщат в странноприемницата, като горко се покаяват. Слугите обаче се преструват. Те са там всъщност само за да представят мисис Куикли, която ще задейства капана на уиндзорките. Това именно е комичната сцена, за която Верди избира изпълнителката Джузепина Паскуа.

„Когато Куикли му казва как „горките дами” вехнат по него, съвременните изпълнители на Фалстаф обикновено биха се възгордяли, без да оставят на героя си никакво достойнство. Но хуморът е изцяло в музиката и няма нужда от гримаси или клоунада, за да се движи действието. Добре известно е, че Верди не е искал Виолета да кашля, Рикардо да се смее или Яго да

⁶⁴ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books

⁶⁵ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books

злорадства. *Маестрото не е харесвал немусикалните форми на израз. По същия начин, когато Форд идва и възхвалява мъжествеността на Фалстаф и неустойчивостта му за притивоположния пол и му предлага пари да прелъсти Алиса Форд, Фалстаф алчно сграбчва кесията. И когато Фалстаф отива „да се наконти“, повечето от изпълнителите се връщат облечени в абсурден папагалски костюм. Ала нали тревогите на Форд трябва да имат някакво основание, за да пусне ревнивецът в действие подобен план? У стария самохвалко Фалстаф трябва да е останало все пак нещичко, достатъчно, за да трябва жените упорито да се потрудят, за да го победят. Костюмът и гримът в съвременните постановки се разминават с усилията на Бойто и Верди да придадат достойнство на стария рицар. Да си припомним, че Верди не е искал сър Джон да е твърде стар и белокоп. Въпреки това съвременният Фалстаф е направен да изглежда почти плешиив, с оредяваща бяла коса. Фалстаф трябва да може да командва лесно, което добре проличава в небрежното отхвърляне на ломотенето на Каюс.”⁶⁶*

Когато Фалстаф най-накрая се извисява в гнева си – с една дума изригва като вулкан, за който се счита, че е заспал - той, грабвайки метлата, буквално измита от стаята своите неверни слуги.

По подобен начин в следващата сцена, когато сър Джон ухажва Алиса, той не трябва да бъде представен като глупав позьор, а с изисканост, която да придава поне известна достоверност на преструвката на Алиса, че е лудо влюбена в него. Като си припомня своите славни флиртаджийски дни, Фалстаф пее: *„Когато служих като паж на херцога на Норфък, бях слаб, слаб, слаб”* („*ero sottile, sottile, sottile*”).

„Лустрото и самоувереността на Фалстаф не могат да бъдат ограничени до този кратък изблик музикална светлина, а трябва да се разпростират по време на цялото му ухажване. Гениите на комедията са знаели достатъчно, та да позволят техните комични образи да запазят поне част от своето достойнство. При Дикенс, Уилкинс Микобър е в много отношения стар глупак, но той запазва достатъчно морална тежест, за да победи Юрая Хийп. Фалстаф трябва да се е възгордял, преди да бъде унижен. А тогава той трябва да има запаси от сила, достатъчно големи, за да се съвземе и поведе смеха на всички останали до края.”⁶⁷

Макар на нас дискретно да ни се подсказва, че сър Джон ухажва недостъпни жени (които при това са наясно с онова, което той цели) и безмилостно му се подиграват, решени да го накажат, измамвайки го в собствената му игра, Верди и Бойто успяват да накарат героя си да се съвземе и да запази за себе си последния смях.

Мъжете на тези жени и изобщо наличните мъжки персонажи, макар и твърде колоритни (и при Шекспир, и при Верди и Бойто – макар никой от тях да не е зает с нещо друго, освен с лов, дребни интереси, тържествени обеда и нелепо

⁶⁶ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books

⁶⁷ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books

говорене на чужди езици; както Самуел Джонсън отбелязва: „Тази комедия е забележителна с разнообразието и броя на персонажите, които разкриват повече ярки и индивидуални характери, отколкото могат да се намерят в която и да е друга пиеса. Дали Шекспир е бил първият, който е представил на английска сцена ефекта на езика, изкривен и принизен от провинциалното или чуждестранното произношение, не мога да кажа със сигурност... Успехът ѝ трябва да бъде дело почти изцяло на актьорите, но на силата ѝ в устата на един умел говорител не може да устои дори и този, който презира това.”⁶⁸), образно казано, не са от „интелектуалната лига” на жените. (Барбара Гейнс, директорът на Шекспировия театър в Чикаго, твърди, че жените при Шекспир са обикновено по-умни от мъжете). Двигателят на всичко, което се случва и в пиесата, и в оперното действие, са Алиса Форд, Мег Пейдж и забележителната мисис Куикли („Мисис Куикли е действително най-колоритната фигура в комедията на Шекспир, сдобила се с ярка музикална характеристика в операта на Верди. Въпреки че Куикли не може да се нарече водещ персонаж (композиторият е ограничил нейната партия до три кратки разказа и няколко отделни реплики), тя играе голяма роля както в сценичната интрига, така и в претворяването на комедийното начало на операта.”⁶⁹)

Мигът, в който сър Джон, образно казано, (втора картина на второ действие) се стоварва от своя облак с гръм и трясък на земята – и капанът щраква - е пак следствие от „женската” ръка - и в операта, и в пиесата. „Втората картина на второ действие на „Фалстаф” е може би най-добрата в операта. В нея по-отчетливо, отколкото в другите епизоди на произведението изплуват на повърхността чертите на възродената опера - буффа и реформаторските идеи на Верди. На финала на тази картина е първата драматическа кулминация на операта и в нея композиторият постига максимума музикална изразителност. Целият епизод е белязан с действеност на сюжетното развитие, с точност на портретните характеристики. Стремителната музика отразява главозамайващото темпо на развитието на събитията, характерите на героите се разкриват в момент на най-голям афект. Изключителна многостранност достига образа на Фалстаф. Във вокалната партия на героя се претворява най-широк кръг настроения: от възвишено - поетични до комедийно - битови, от героиката и романтичния порив до жалбите и молбите на задъхващият се в коша за непрани дрехи рицар.”⁷⁰

Същинското „приземяване” на Фалстаф става факт в началото на трето действие. Първата картина на трето действие заема мястото на своеобразна интерлюдия между двете големи сцени на наказанието на Фалстаф в дома на Фордови и в уиндзорския парк. Развитие на сюжетната линия и в тази картина е динамично, но на сцената не се случват драматични сблъсъци. Затова усещането

⁶⁸ Johnson on Shakespeare, edited by Arthur Sherbo. Yale University Press, 1968

⁶⁹ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 288

⁷⁰ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 289

за комедийност е свързано по-скоро с особеностите на портретните характеристики, отколкото с музикално - сценичните ситуации.

„Операта е „земна” през първите две действия – макар и „помпозно земна”, имайки предвид образа на Фалстаф, и „сатирично земна” - с жените. В последната част на трето действие тя обаче се издига от земята и става въздушна.”⁷¹ - с разказа на мисис Куикли на легендата за ловецът Херн, който се е обесил на този дъб в Уиндзорската гора, до който Алиса е определила среща на Фалстаф, и мълвата носи, че призрака на нещастника продължава да обикаля тия места...

И във финала на операта Верди и Бойто успяват, както са постигнали това и в кулминацията на второ действие, да създадат своеобразна амалгама от всички жанрови пластове на произведението: комедийни и лирични, фантастични и ежедневни, докрай се затяга „Прокрустовото ложе” на противоречивите интереси и се предоставя развързка на драматическия конфликт. Сломен ли е Фалстаф все пак, обаче? Дадено ли му е да се разбере? След срещата си с мнимите свръхестествени създания, обзетият от ужас Фалстаф се свлича на земята, несвързано бъррейки оправдания: „Духове! Който им проговори, умира!”⁷²

Музиката е грациозна и фантастично - феерична. „На модулиращия фон на горските гласове простата и покоряваща с интонационната си свежест мелодия на Нанета звучи като химн на природата. Това е вдъхновяваща песен, одухотворена от любовта и поетичното усещане за красотата. Грациозната музика на оркестровия съпровод се асоциира с въртенето на хорвода на нимфите.”⁷³ Това е тази музика, която Менделсон ще „отреди” на Титания и нейната вълшебна свита в „Сън в лятна нощ”. Бойто заимства тук от тази Шекспирова пиеса дори повече, отколкото от „Веселите уиндзорки”.

„Макбет” на Верди, както по-рано стана дума, нееднократно е критикуван за това, че не е достигнал страховитостта на сцената в долината на Веберовия „Вълк”. Бърнард Шоу обаче, намира точно тази сцена за съзнателно комична. Може да се каже, че във „Фалстаф” Верди създава една преднамерено комична, лъжливо страшна сцена, а Бойто осигурява чудатия текст. Отричането от дявола и всичките му изкушения е част от ритуала по покръстването, вид екзорсизъм. И това е, в което се превръща тази церемония. Действителността най-после се стоварва над Фалстаф. На фона на драматичното звучене на оркестъра сър Джон признава: „Голямо магаре излязох! Сега разбирам всичко!”⁷⁴.

Но дори сега, когато е обект на всеобщ присмех, онзи, който успя да не изгуби всичкото си достойнство дори и запокитен в Темза в кош за мръсно бельо, намира у себе си кураж и остроумие да се изправи и да твърди, че е източникът на жизнена енергия на всички около себе си, дори и ако тя се използва срещу него.

⁷¹ Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books

⁷² Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Комедии, т. 2: „Веселите уиндзорки”, V действие, V сцена, стр. 269. „Захарий Стоянов”, София, 1998

⁷³ Орджоникидзе, Гиви. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967, стр. 305

⁷⁴ Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Комедии, т. 2: „Веселите уиндзорки”, V действие, V сцена, стр. 272. „Захарий Стоянов”, София, 1998

„Добре! Паднал съм ви! Карайте!... Правете с мен каквото щете!” - проронва Фалстаф с укор и презрение. И после добавя: *Но знайте: без мен животът ви щеше да е скучен и отдавна щяхте да пукнете от скуката!*⁷⁵. Ако и да приема ролята си на глупака, на „шута”, Фалстаф докрай остава личност, безспорно притежаваща онази прекрасна театрална способност (и хумор) да превръща всичко във борба с истински светоразтърсващ обхват.

Глупостта на всички сега вече е наяве и е смешна – и те се смеят. И си прощават един на друг.

Ludo ergo sum!⁷⁶... Може би именно това си е мислел „Мечока от Бусето”, усмихвайки се под мустак за последен – но пък какъв последен! – път.

Безброен е арсеналът от средства, с които може да борави оперния режисьор при реализацията на операта „Фалстаф“, съдържаща амалгамата от всички жанрови елементи - комедийни, лирични, ежедневни и фантастични. Многопластовото развитие, ансамбловите сцени и динамиката на действието са компонентите, с които трябва да се съобрази режисьорът при изграждане на музикалната пиеса. Протичането на сценичното време в операта, за разлика от това в театъра е различно. Заради пеенето, изговарянето на текста става доста по-бавно (именно заради това оперното либрето е толкова лаконично) и тук водеща е музиката, чиято драматургия практически би трябвало да движи действието напред. Освен чрез текста, с развитието на музикалния материал се изграждат и сценичните образи на персонажите и съответно действието. Придържайки се към крилатата фраза на Шекспир, че: *„движението на сцената все още не означава действие“* оперния режисьор трябва да е изключително внимателен да не се впусне и увлече просто в създаване на безсмислена (псевдо) динамика. Във Фалстаф съществува тази опасност и в много продукции тя е видима. Според мен истински правилният подход е логиката на мизансцена да бъде изцяло подчинена на музикалната драматургия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разнообразен, специфичен и сложен е светът на музикалните идеи, последователна, оригинална и неподражаема е логиката на тяхното претворяване в оперите на Верди. Високата обобщеност на музиката се съчетава с неповторимото своеобразие на всеки един драматически миг. С пълно право може да се говори за истински Шекспировско начало в оперите на Верди, тъй като музиката му е толкова необятна, колкото е и света, претворен в Шекспировите драми. Преизпълнена с любов към човека е музиката съответстваща на идеалите на безсмъртния английски драматург. За ония, за които е понятен експресивният език на музиката, Шекспировите драми, превъплътени в оперите на Верди разкриват всички свои богатства и най-

⁷⁵ Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. Комедии, т. 2: „Веселите уиндзорки”, V действие, V сцена, стр. 274. „Захарий Стоянов”, София, 1998

⁷⁶ „Играя, значи съм.” - перифраза Декартовата мисъл "Cogito ergo sum" - "Мисля, значи съм".

съкровеният кътчета в душите на своите герои. Тайни скривалища, където често словото е безсилно да проникне и където се ражда истински прекрасна музика... Психологическият реализъм на оперите на Верди е неразривно свързан не само с несъизмеримото постижение при претворяването на Шекспировите характери, но и със създаването чрез средствата на музикалната изразност на музикални образи със самостоятелна естетическа стойност, отличаващи се с програмна ясност и дълбочина на идейния замисъл.

Когато оперният режисьор е анализирал образните характеристики на главните герои, то той вече е начертал основната концептуална линия за изграждане на постановката. Светът на музикално - драматургичното произведение, в случая - оперният спектакъл - оживява на сцената благодарение на творчески колектив от съмишленици - диригент, режисьор, сценограф и - съвсем не на последно място - актьорско - певчески състав. Творческата фантазия на режисьора и неговото въображение са онези два компонента, които могат да „заставят“ зрителя да приеме сценичната условност за реалност. Но пътят за постигане на този резултат е дълъг и нелек и той неминуемо започва от задълбочения анализ на авторската партитура. Там режисьорът ще открие ремарките на композитора, музикалните характеристики на героите, музикално-драматургичните акценти и цялостната атмосфера на спектакъла. Музикалният език и стил, музикалната форма и съответната епоха са отправната точка за формиране на идейния му замисъл. Музикално - сценичният анализ на партитурата би допринесъл за това режисьорът да навлезе и да се превърне в активен участник на онзи сложен и непознат терен - арена на сблъсъци на противоречиви образи, на всякакъв вид невъобразими контрапункти, на разгорели се до краен предел страсти, на епични противоборства между доброто и злото. Изграждането на архитектурата и концепцията за реализацията на сценичното произведение, самата му архитектуроника трябва да се опира преди всичко на композиторския замисъл. А той може да бъде открит, като се проследи развитието на музикалната форма и на вокално - сценичната линия на протагонистите в партитурата. В противен случай режисьорът рискува да се размине с основната идея на произведението, приемайки музиката за илюстрация на сценичната ситуация. Един пример: преди време бях свидетел на разгорещен спор между диригент и театрален режисьор, поставящ оперно заглавие, на който му пречеше увертюрата на произведението. Има режисьорски решения, които недвусмислено са наложени от самия автор на операта и с които трябва да се съобразим. Двете прелюдии от I и III действие на „Травиата“, които носят еднакъв тематичен материал подсказват, че операта може да бъде рамкирана и да бъде представена като дълга ретроспекция. Един голям диригент от близкото минало, Жорж Претр, казва в свое интервю: *“За мен съществуват два вида режисьори: тези, които познават дълбоко музиката и актьорското изкуство, и другите, които идват от един неопределен вид театър и се правят на оперни режисьори, без да имат най-малка представа от музика и без да изпитват ни най-малка любов към нея. Диригентите не трябва да стават съучастници на*

*тяхната ограниченост. Постановката на една опера е като ковчеже с редки скъпоценности, сътворено от композитора. Задачата на режисьора е да извади съкровището, което му е било поверено.*⁷⁷

Опити да бъде осъвременена оперната постановка се правят от началото на миналия век. В интерес на истината трябва да се отбележи, че някои от тях са успешни и добре приети от публиката. Лично аз мисля, че има оперни заглавия, които се поддават на „пренасяне“ във времето, например приказните сюжети. Има обаче и такива, които могат да носят цялостно и истинско внушение само ако постановката следва оригиналния замисъл на композитора. Такива са например историческите опери или сюжети, почерпени от действително случили се събития в конкретно обозначено време – ситуации и факти, които, пренесени в съвремието, изглеждат нелепо и неубедително. Но дори и в съответстващите на историческата епоха постановки понякога се правят експерименти в сценичното действие, които не кореспондират със заложената в музикалната партитура драматургия. Едуард Крейг лансира един псевдопсихологически подход, според който трябва да се изследва умът на твореца и да се долови това, което той „действително е мислел“ да композира. Търси се някакво предполагаемо психологическо състояние на автора към момента на сътворяването на произведението. Но тези „креативни“ процеси нямат никаква връзка с музиката, нито пък помен от каквото и да било уважение към нея. Изключителният режисьор Франко Дзефирели отбелязва: *„Тази истинска лудост тръгна от Германия и зарази цялата планета. Режисьорите имат вече абсолютно разрешително да развихрят личните си фантазии, без въобще да ги интересуват нито авторът, нито публиката. Резултатът от това е, че операта се превърна във фитнес зала.*“⁷⁸ Разбира се, прекрасно е това, че новите технически средства са навлезли на оперните сцени и чрез тях може да се постигне по - пълно внушение и ефект при дадена сценична ситуация.

Анализирайки закономерностите на музикалната драматургия, Шекспировото слово, „облечено“ в музика, развитието и трансформацията на героите от трите опери на Верди по сюжети на Шекспир, изследвайки общите белези на новаторското изкуство в музиката на Верди съм убеден, включително и от собствения си опит, че поставеният оперен спектакъл е получил най-точната си реализация едва когато е разкрил авторския замисъл. Големият диригент Карлос Клайбер казва: *„Операта не е като някоя красива картина, която държиш окачена на стената и можеш винаги да я съзерцаваш. Операта съществува и живее само като се вдигне завесата и я представиш. Операта е чудо, което се възражда - всеки път различна, непредвидима, изненадваща, макар че е все тя, онази, любимата на сърцето ти.*“

ОСНОВНИ ПРИНОСИ

⁷⁷Wills, Garry. Verdi's Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books, 2012

⁷⁸ Дзефирели, Франко. Автобиография. София: „Колибри“, 2012, стр. 172

1. Собственият ми опит на режисьор ме води до убеждението, че всички пътища при оформяне на идеята на постановчика за изграждане на оперния спектакъл започват със запознаването с музикалния материал и задължителен анализ на партитурата.

2. Действието, самата архитектура на драматургията в разгледаните по-горе три опери на Верди по сюжети на Шекспир: „Макбет“, „Отело“ и „Фалстаф“, са обусловени от противоречията между конфликтните сили и за да бъдат разкрити тези антагонизми до краен предел, искам да подсказва на всекиго, изкушил се да се занимава с фина и особена материя, каквато е оперната режисура че, анализирайки, както е постигнато в дисертационния труд, подробно и задълбочено развитието и трансформацията на характерите на героите, се стига неминуемо до онова силно драматургично ядро - оновата на движещите сили в операта, което е и център на творческите търсения на режисьора.

3. В настоящия труд е изследвана голямата роля на оркестровите изразни средства като например изящния оркестров колорит, съпътстващ характерите на героите, встъпленията, интерлюдите и заключенията, които недвусмислено повлияват и провокират творческите решения на оперния режисьор.

4. Обърнато е сериозно внимание на естествената речева пулсация, която рефлектира в мелодичната графика и може да играе съществена роля в мизансценните решения на режисьора.

Реализирани оперни спектакли, както следва:

1. „Дон Жуан” – В. А. Моцарт

Държавна опера – Бургас, 2003

Диригент – постановчик Михаил Ангелов

Режисьор Александър Текелиев

Художник Иван Попов

В главните роли: Кирил Манолов (Дон Жуан), Александър Текелиев (Лепорелло), Делян Славов (Командор), Людмила Михайлова (Донна Анна), Галина Стоянова (Донна Елвира), Николай Моцов (Дон Отавио) и др.

2. „Евгений Онегин” – П. И. Чайковски

Държавна опера – Бургас, 2005

Диригент – постановчик Красимира Костова

Режисьор Александър Текелиев

Художник Иван Попов

В главните роли: Божидар Василев (Онегин), Мария Цветкова (Татяна), Огнян Николов (Ленски), Магдалена Георгиева (Олга) и др.

3. „Вълшебната флейта” – В. А. Моцарт

Държавна опера – Русе, 2008

Диригент – постановчик Найдено Тодоров

Режисьор Александър Текелиев

Сценография Димо Костадинов

Художник на костюмите Лили Костадинова

В главните роли: Георги Султанов (Тамино), Даниела Караиванова (Памина), Пламен Бейков (Зарастро), Венцеслав Анастасов (Папагено) и др.

4. „Макбет” – Дж. Верди

Държавна опера – Русе, 2006

Диригент – постановчик Найден Тодоров

Режисьор Александър Текелиев

Сценография Димо Костадинов

Художник на костюмите Лили Костадинова

В главните роли: Петър Данаилов (Макбет), Габриела Мориджи (лейди Макбет), Ивайло Джуров (Банко), Орлин Горанов (Макдъф) и др.

5. „Травиата” – Дж. Верди

Държавна опера – Варна, 2008

Диригент – постановчик Христо Игнатов

Режисьор Александър Текелиев

Художник Лора Маринова

В главните роли: Веселина Василева (Виолета), Петър Костов (Алфред), Свилен Николов (Жермон) и др.

4. „Бохеми” – Дж. Пучини

Държавна опера – Стара Загора, 2012

Диригент – постановчик Красимир Къшев

Режисьор Александър Текелиев

Художник Радостин Чомаков

В главните роли: Калуди Калудов (Рудолф), Русалина Мочукова (Мими), Александър Крунев (Марсел), Ивайло Джуров (Колин) Иван Кабамитов (Шонар), Анна Дитри (Мюзета) и др.

БИБЛИОГРАФИЯ

Адамян, А. А. Принципы поэтики Шекспира в музыке. „Статъи об изкустве”, М: Музгиз, 1961

Аникст, Александър. Занаятът на драматурга. София, 1980

Berlioz, H. The memoirs of Hector Berlioz. Everyman’s Library, 2002

Bragaglia, Leonardo. Shakespeare in Italia: Personaggi e Interpreti. Vita Scenica del Teatro Shakespeareano in Italia. Rome: Trevi, 1973

Budden, Julien. The Operas of Verdi. Revised edition, Clarendon Press, Oxford, 1992

Busch, Hans. Verdi’s “Falstaff” in Letters and Contemporary Reviews. Indiana University Press, 1997

Busch, Hans. Verdi’s “Otello” and “Simon Boccanegra” in Letters and Documents. Clarendon Press, 1988

Верфел, Франц. Верди – роман за операта. Музыка, София, 1977

Vittorini, Fabio. Shakespeare e Il Melodramma Romantico. Milano, La Nuovo, 2000

Гату, Карло. Верди. Държавно издателство „Музика”, София, 1988

Godefroy, Vincent. The Dramatic Genius of Verdi. St. Martin’s Press, New York, 1977

- Goldin, Daniella.* Il “Macbeth” Verdiano (“La Vera Fenice”). Turin, Einaudi, 1985
- Da Pozzo, Giovanni.* Otello tra Verdi e Boito. Belfagor 30, 1983
- Дзефурели, Франко.* Автобиография. София: „Колибри”, 2012
- Conati, Marcello and Medici, Mario.* The Verdi – Boito Correspondence (originally published as “Carteggio Verdi – Boito”, Istituto si Studi Verdiani, Parma, 1978); English-language version by William Weaver, University of Chicago Press, Chicago, 1994
- Crocca, Carol A.* Verdi and Shakespeare. The Guild of Mercury Opera Rochester, 2008
- La Nuova Enciclopedia della Musica Garzanti, Garzanti Editore, Milano, 1983*
- Long, John H.* Shakespeare’s Use of Music: A Study of the Music and It’s Performances in the Original Production of Seven Comedies. University of Florida Press, 1955
- Martin, George.* Aspects of Verdi. New York: Dodd, 1988
- Mila, M.* L’Atre di Verdi. Turin, 1980
- Минков, Марко.* Шекспир. Епоха и творчество. ИК „Ролис – прес”, 1992
- Noske, F.* The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi. Hague, 1977
- Орджоникидзе, Гиви.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Издательство Музыка, Москва, 1967
- Orcel, Michel.* Verdi: la vie, le mélodrame. Grasset, 2001
- Porter, Andrew and Rosen, David, Eds.* Verdi’s “Macbeth”, a Sourcebook. W. W. Norton & Company, New York, 1984
- Puffet, Derrick.* Benjamin Britten: A Biography by Humphrey Carpenter. Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies, Volume 26, No 2, Summer 1994
- Раданова, Нели.* Структура и език на оперното либрето (върху материал от опери на Белини, Доницети и Верди). Нов Български Университет, Департамент Чужди езици, Годишник 2011
- Ronaglia, G.* Galleria Verdiana: Studi e Figure. Milan, 1959
- Солертинский, И. И.* Шекспир и мировая музыка. М: Музгиз, 1962
- Troisi, Federica.* Verdi e Shakespeare. La Forza di un Comune Destino Europeo. www3.lingue.unibo.it, 15. 12. 2011
- Weaver, William.* The Shakespeare Verdi Knew. Rosen and Porter, 1985
- Weaver, William and Chusid, Martin, eds.* The Verdi Companion. New York, 1979
- Weiss, Piero.* Verdi and the Fusion of Genres. Journal of the American Musicological Society 35, 1982
- Wills, Garry.* Verdi’s Shakespeare : Men of the Theater. Penguin Books, 2012
- Ferroni, G.* Storia della letteratura italiana, vol. 3 Dall'Ottocento al Novecento, 8.7.4. Il genio drammatico di Verdi
- Freeman, John W.* Stories of the Great Operas. W. W. Norton & Company, New York, 1985
- Нерокоски, James A.* Giuseppe Verdi: Falstaff. Cambridge University Press, New York, 1983
- Нерокоски, James A.* Giuseppe Verdi: Othello. (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge University Press, Cambridge, 1965

Hughes, Spike. Famous Verdi Operas: An Analytical Guide for the Opera-Goer and Armchair Listener. London: Robert Hale, 1968

Hutcheon, Linda and Michael. Giuseppe Verdi's Last Laugh: Parody as Late Style in Falstaff. University of Toronto Quarterly, 2005

Шекспир, Уилям. Събрани съчинения в 8 тома. „Захарий Стоянов”, София, 1998