

„ОТ ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛ ДО АНТОН БРУКНЕР – ПЕТ ФРАГМЕНТА“

Емил Мирчев

доклад в рамките на „Вагнеров Семинар“

състоял се на 7. 10. 2024 в Студио 4 на катедра „Музика и Мултимедийни Технологии“ към ФНОИ - СУ „Кл. Охридски“

Резюме:

Текстът пресъздава в частично променена и допълнена форма устната беседа, изнесена от Емил Мирчев в рамките на Вагнеровия семинар в СУ, Катедра Музика и мултимедийни технологии, на 1 октомври 2024 г. Промените бяха наложени от „разговорния“ характер на представената тема. Целта на беседата беше да се очертае естетико-философската рамка на явлението романтизъм – рамка, в която би следвало да се поместят всички последващо представени теми, но заедно с това и да се отдаде почит на големия австрийски композитор Антон Брукнер, честван в целия културен свят през 2024 г. – годината, в която се отбелязва 200-годишнината от неговото рождение.

oft Way to Mozart approach is designed for all who seek to successfully transform music education.

Ключови думи: иновационни технологии, клавирно обучение, синтезатор, компютър, Хелън Хайнер.

Keywords: innovation technology, piano training, synthesizer, computer, Helen Heiner.

На първо място се налага въпросът, защо в заглавието се говори за фрагменти? Отговорът е двоен: от една страна, защото за ранните романтици „фрагментът“ е основна форма на представяне на идеи, но и затова, защото самият текст ще бъде изложен по фрагментарен начин, на места проблематиката ще се маркира само чрез бегло загатване или дори чрез един „щрих“.

Сегментите на изложението са следните: 1. Фридрих Шлегел и някои общи за романтизма характеристики; 2. „Дуалистичният светоглед“ на романтиците; 3. Най-общо за спецификата на музикално-изразните средства, използвани от композиторите-романтици; 4. Вагнерианци и привържениците на Брамс. 5. Антон Брукнер – вагнерианец, но и самобитен творец.

1

В края на XVIII век в Англия - и особено в Германия - на полето на духовния живот излиза една млада, ентусиазирана и дръзка генерация артисти, от една страна „закотвена“ в светогледа и естетиката на просветителите и класицистите от предходната културно-историческа епоха, но от друга – налагаща еднозначно нови идеали за творчество и поведение в социалната среда. Новото се проявява най-напред в сферата на литературата и естетическата мисъл, по-късно, но затова пък по неподражаем начин – и в музиката.

Това „ново“ може да се очертае най-ясно, когато неговата специфика се съпостави с тази от епохата на Просвещението и класицизма. За целта би следвало да се проследи отношението на твореца към заобикалящата го действителност, т. е. как той схваща света и каква е готовността му за сътрудничество с него. Еднозначният отговор на тези въпроси е: просветителите отчитат несъвършенството на социалната действителност, но са готови да положат рационално насочвани усилия с цел нейната промяна. Така погледнато, просветителите са не само рационалисти, но и оптимисти. Съвсем

друга е духовната нагласа на младите романтици: те също отчитат, и то в редица случаи по твърде болезнен начин, грозотата на света, но за разлика от просветителите отказват всякакво сътрудничество с него. Рационализмът и оптимизмът на хората на духа от предходната епоха сега се заменят с превес на емоционалното и песимистично отношение към заобикалящата ги среда.

Ако поискаме да открием „двигателя“ на новото, романтическо движение, няма да ни се наложи да го търсим дълго време: това безусловно е пълният с новаторски идеи, притежаващ вулканична креативност и екстравагантен философ-естетик Фридрих Шлегел¹.

Идеите на Шлегел са причудливи, дръзки и съмнителни, съпоставени с естетическите виждания на просветителите и класицистите (неслучайно Гьоте и Шилер се опълчват категорично срещу тях), но за младите творци те са неустойимо примамливи и инспиративни.

Шлегел пледира за синтез на всички духовни дейности: първо за смесване на литературните родове и видове, както и на жанровете, след това за тясното сливане на литературата с философията и теологията и накрая – за свързването на горните с науката. Малко известно е, че Фридрих Шлегел лансира идеята за „неразбираемостта“ на езика. И това последното не представлява някаква „интелектуална поза“, но произтича от схващането, че светът е изцяло комплексен, необозрим и неизследим и поради тази причина прекомерно еднозначните и ясни изявления на просветителите се явяват като неуместни и редуциращи действителността.² Във връзка със сложността и нееднозначността на света Шлегел си служи с метода на иронията.³

Мислите на младия философ са публикувани най-често под формата

1 Фридрих /1772 – 1829/, брат на Аугуст Вилхелм Шлегел, съумява след едно проблемно юношество да усвои за кратко време огромно количество знания от областта на литературата, философията и историята - на първо място свързани с античността - и да изгради своя самобитен идеен свят. Бунтар в младежките си години към края на живота си се установява в реакционната Виена в обкръжението на княз Клеменс фон Метерних.

2 Известно е, че Фридрих Шлегел порицава теолога Фридрих Шлайермахер, който иначе принадлежи към романтическото движение, за неговите прекалено ясни и категорични изказвания.

3 Иронията в разбирането на Шлегел е изразно средство, което е философски натоварено – тя е свидетелство за осъзнаването на комплексността на света.

на кратки, концентрирани и многозначни в смислово отношение текстове – именно като фрагменти.⁴

2

Кръгът на романтиците – чисти романтици – и гравитиращите около тях хора на духа е много широк. В Германия възникват романтически литературни школи. Една от най-прочутите е тази в Йена. В Йена живеят по едно и също време братята Шлегел, Новалис, философът Шелинг, а в тамошния университет лекции чете прочутият Йохан Готлиб Фихте.⁵ При изброяването на имената на немските романтици - писатели и поети, не трябва да се пропускат тези на Ернст Теодор Амадеус Хофман, Лудвиг Тийк, Хайнрих Хайне, Фридрих Хьолдерлин, братя Грим, Адалберт фон Шамисо, Жан Паул, в Франция: Юго, Мюсе, Шатобриан, Ламартин; в Англия – Байрон, Шели, Кийдс; в Полша – Мицкевич, Юлиуш Словацки; в Чехия – Карел Хинек Маха, в Русия – Пушкин, Лермонтов...

За всички романтици е характерно негирането на заобикалящата ги реалност. За тях светът е не само пошъл, зъл и безинтересен, но той не заслужава нищо друго освен или жигосване, или пълно игнориране. Светът в съзнанието на художника - романтик е - и това е най-съществената философска характеристика на новото движение - двойствен, дуалистичен. И типично за онези романтици, които по никакъв начин не желаят да си сътрудничат с грозния, просмукан от материализъм свят, неговото заклеяване и игнориране се осъществява чрез т. нар. „романтически бягства“.

Бягствата на творците-романтици най-често са по посока на: 1. идеализираното Средновековие (виж: Новалис „Християнството или Европа“,

⁴ Рупорът на идеите на ранните немски литературни романтици става списанието „Атенеум“, в което своите фрагменти публикува и Фридрих фон Харденберг с псевдоним Новалис.

⁵ Фихте не е философ-романтик, но със своята субективистична философия влияе силно върху идейния свят на романтиците.

също така Шатобриан „Геният на християнството“, обръщането към средновековните сказания); 2. идеализирания Изток, включително мавърска Испания; 3. чистата фантазия и приказното (Е.Т.А. Хофман); 4. родната природа и идеализираното национално минало; 5. природата, която е в съзвучие с настроенията на лиричния герой.

Тези „бягства“ отвеждат твореца в сферата на въображаемото, бляна, мечтата; бягството се извършва и в самото изкуство като *refugium*, т. е. прибежище и укритие от баналното, еснафското и рутината. И като вездесъщ мотив във всички упоменати случаи се явява любовта. Това е напълно естествено, не трябва никога да се забравя, че романтизмът като духовно движение издига емоционалното над всичко. А пък в скалата на изкуствата именно поради емоционалната природа на музиката, романтиците поставят точно нея – музиката, на най-горната позиция.

3

Засиленият интерес на романтиците към психологическото, индивидуалното и субективното детерминира спецификата както на отделните музикално-изразни средства, така също и на най-често използваните от тях форми и жанрове.

Мелодиката на композиторите от XIX век е богата, в множество случаи песенна, понякога ладово обогатена и нерядко наситена с хроматични ходове. Хармоничният език търпи неимоверно развитие в новата епоха. Богат на хроматизми и енхармонизми, на смели тонални съпоставяния и дръзки модуляции, той съдейства чрез своята колористична страна, както и чрез тази на симфоничния оркестър за предаване най-фините и детайлизирани психологически отсенки на заложеното в творбата съдържание.

Особено внимание заслужава използването от страна на композиторите-романтици на унаследените от времето на класицизма музикални форми и

жанрове. За пример може да бъде посочена трактовката на „най-класическата от всички класически форми” - а именно сонатата като сонатно алегро, но и като цикъл. Веднага трябва да се каже, че решенията на романтиците по отношение на съзрялата и утвърдила се във времето на класицизма сонатност са безброй много – от почти плътно придържане към модела до неговото в много сериозна степен разграждане.

И тук по най-естествен начин изниква името на Ференц Лист.⁶ Лист като новатор в музикалната естетика, в мелодиката, хармонията, в оркестрацията и пианизма е също смел революционер и по отношение на музикалната форма. Последното по достатъчно нагледен начин може да се илюстрира чрез неговата симфонична поема „Прелюдии”.

В „Прелюдии” Лист демонстрира удивително композиционно майсторство в няколко насоки. На първо място той съумява да обедини спецификите на отделните части на сонатно-симфоничния цикъл в една-единствена част, така че тя търпи двукратна интерпретация: от една страна като компресиран в общ блок цикъл, а от друга - като сонатно алегро със своите облигатни дялове. В репризата композиторът по майсторски начин представя двете теми от експозицията в обратен ред (огледална реприза). Тъй като Лист в тази творба ползва определен текст (налице е програмност), налага се музикалният наратив да следва неговите основни фази. Това обстоятелство води неминуемо до специфично изложение и работа с тематичния материал. На редица места материалът „набъбва” и се „отлива” в цели, полузатворени дялове. Тази сегментност на формата, която влиза в разрез с класическия начин на формообразуване по отношение на сонатната форма, изисква употребата на формообразуващ механизъм, който да гарантира вътрешната взаимосвързаност, кохерентността на цялото. Ролята на такъв механизъм в случая играе принципът на монотематизма.⁷

⁶ В кръщелното си свидетелство композиторът е вписан като Franciscus; в немскоезичното си семейство е бил винаги наричан Franz.

⁷ Монотематизмът предполага наличието на изходен материал, който в процеса на разгръщане на произведението предлага многобройни, понякога много отдалечени един от друг свои варианти. Може да се варират и отделни елементи от материала.

Симфоничната поема се открива с въведение, което излага с първите три тона „главата“ на основната тема.

Пример 1



Тонове с1-h-e1 прорязват в най-различни свои варианти музикалната тъкан на цялата творба. Те включват малка низходяща секунда, последвана от чиста възходяща кварта, но видът на секундата, както и на квартата може да се променя. Контурът на показаната мелодична фигура остава без промени в главната тема на сонатното алегро.

Пример 2



В темата на прехода от първа към втора тема обаче секундата вече става голяма (e-d-g).

Пример 3

L'istesso tempo.
mf espressivo cantando

Cello, Geige 2.

ten.

p legato

L. H. R. H.

ped. Basso pizz. ped.

Още по-голяма трансформация началният мотив от предзададения материал търпи в началото на втората тема.

Пример 4

espressivo ma tranquillo

4 Hörner.

dolce legato

ped. ped.

V. A. 541.

Тук началният за ми мажорната тема тон *gis* се редува и то двукратно с лежащия на малка секунда по-долу тон *fisis*, а възходящият квартов интервал е редуциран до малка секунда *gis*-а. В следващите два такта от втората тема прозвучават както малката низходяща секунда, така и чистата възходяща кварта. Разработката се открива с вездесъщия мотив, но в друга своя модификация: малка низходяща секунда последвана от умалена възходяща кварта (F-E-AS).

Пример 5



В допълнение може да се спомене само това, че встъпителният мотив, т. нар. глава на темата, не е единственият мелодичен елемент, заявен в началото и подложен на различни модификации. Веднага след него прозвучава специфична пентатонична тонова поредица, която също присъства - както в основния си, така и във вариран вид – в цялото произведение и допринася за неговото единство и вътрешна взаимосвързаност.

Целият XIX век и по-специално цялата епоха на музикалния романтизъм може да се разглежда като своеобразна мрежа от опозиции: изразяване на интимно-съкровено в контраст с патетичното; широко използване на миниатюрата, противопоставено например на монументалната симфония; разкриване на дълбок психологизъм, често личен, автобиографичен характер, в противовес на външно-виртуозното и показно музициране. Към това следва да се отчете и опозицията между традиционните музикални центрове със своята стилистика в т.нар. „общ тон“ и базиращите се на местния фолклор нови музикално-национални романтически школи.

На този многопластов и комплексен фон ясно се откроява опозицията между консервативните и напредничавите композитори, касаеща естеството и насоките на развитие на съвременната музика. Това е сблъсък на концепции, ожесточено противоборство с всички полемични средства, това е без преувеличение истинска „естетическа война“.

Първоначално конфликтът се заражда между представителите на лайпцигската школа и ваймарците. В Лайпциг работят способни композитори като Карл Райнеке, Корнелиус Гурлит и др. - верни последователи на Менделсон и умерения романтизъм – композитори, които не проявяват разбиране към новаторските търсения на Ференц Лист и неговия кръг от музиканти, разгръщащи дейността си във Ваймар. В следващата си фаза „естетическата война“ разширява обхвата си и вече включва на първо място привържениците на Йоханес Брамс, както и самия Рихард Вагнер. Обособяват се два враждуващи блока: във Виена това са Брамс, Едуард Ханслик и още няколко музикални критици, а към Вагнер и Лист се присъединяват Хуго Волф и Антон Брукнер.

Борбата е за това какъв е правилният път за развитие на новото музикално изкуство: абсолютната музика (Брамс, Ханслик) или програмната (Лист). Към лагера на Лист причисляваме и Вагнер, който въпреки че не приема

идеята за абсолютна музика като жизнеспособно изкуство, пледира за синтез на изкуствата, проявяващ се обаче по най-убедителен начин единствено в музикалната драма.

5

Така стигаме и до Антон Брукнер, който, въпреки че е заклет вагнерианец, не създава нито опера, нито симфонична поема, нито дори едно зряло програмно произведение. Самобитен творец от най-висша класа - с музикални кумири Бетовен и Вагнер - Брукнер по отношение на типа симфонизъм, който развива, се намира на диаметрално противоположни позиции от двамата свои духовни учители. „Лунен камък“ така Николаус Харнонкур определя композитора Брукнер. Брукнер е дотолкова самобитен, че според Харнонкур, той няма никакви предшественици, няма и последователи.

Налага се да погледнем за момент към житейския път, както и към музикантското израстване на композитора. Може би там бихме могли да открием някои причини, способствали самобитността на неговото творчество.

Брукнер е роден на 4 септември 1824 г. в австрийско селце, намиращо се недалеч от Линц и от манастира „Санкт Флориан“. Малкият Антон е постоянно потопен в музиката. Вкъщи свири на пиано, в църквата - на орган, в манастира „Санкт Флориан“ пее в хора, а по-късно изпълнява функцията и на органист. За него музиката и религията са „хляб насъщен“, през целия му живот те са негови постоянни спътници и извор на възвишени и най-дълбоки чувства (следва да се отбележи, че последната си симфония Брукнер пожелава да я посвети „dem lieben Herrn“, „на милия, на добрия Бог, ако Той я приеме“). Професионалното си обучение като композитор (контрапункт и симфонично писане) Брукнер започва късно, но затова пък жарта, с която усвоява материала е безпримерна. Близо 40-годишен е, когато завършва първото си широкомащабно симфонично произведение, но въпреки всичко

отхвърля като непълноценни симфонията в ре минор и тази във фа минор. (За първа избира симфонията в до минор.)

След пребиваването си в Линц, където изпълнява ролята на катедрален органист Брукнер се премества във Виена. Виена е място, в което композиторът би могъл да разгърне напълно творческия си потенциал, но това не се случва лесно и не без съпротива. В Хабсбургската столица Брукнер е приет като първокласен органист и високо компетентен преподавател по контрапункт, но като автор на симфонична музика се сблъсква с „безпощадния“ професор по естетика във виенския университет, стопроцентовия привърженик на Брамс и идеята за абсолютната музика Едуард Ханслик. Ханслик е този музикален критик, който използва за квалифицирането на Брукнеровите симфонии възможно най-злостните епитети. И Брамс, и Ханслик определят симфониите на Брукнер като „огромни, безформени змии“.⁸ Брамс използва и някои други силно дискредитиращи изрази относно не само творчеството, но личността на Брукнер. Трябва да минат десетилетия, за да се изпълнят при подобаващ успех най-добрите симфонии на австрийския композитор. Трябва да отминат десетилетия, за да узрее публиката за неговия индивидуален музикален език, за да се уталожат до приемлива степен страстите, свързани с естетическите борби, за да се намерят посветени диригенти, които да се погрижат за качественото изпълнение на Брукнеровите творби.

И отново стигаме до метафората на Николаус Харнонкур: „Брукнер - лунен камък“.

В какво се крие спецификата и качеството на тази музика?

⁸ Ханслик пише: „Психологическа загадка остава, как този най-мек и мирен от всички хора се превръща в анархист, когато започне да композира“.

Този въпрос много лесно се задава, но отговорите му са трудни. При аналитичното слушане на симфония от Брукнер веднага вниманието е привлечено от специфичното структуриране на музикалната форма. Тя не следва законите на постепенното развитие на материала, отделните сегменти, изграждащи цялото не се обуславят един друг, темите в експозицията, които при композитора по принцип са три, не залагат конфликт, който да доведе в разработката до типичното например за Бетовен, Брамс и т.н. „сцепление”. Впечатлението на слушателя следователно се движи по-скоро по посока не на драматичния изказ, а на епичния наратив. Брукнер сякаш подрежда един до друг във времето - или ако си представим пространствено един върху друг – звукови маси, блокове, често тежки и масивни, създавайки впечатление за монументална архитектурна конструкция, за величествено цяло, дори, образно казано, за средновековна катедрала.

Съвсем друг обаче е случаят при спонтанно, неаналитично слушане на Брукнерова симфония. Тогава човек вече без да усети в кой момент това се случва, бива „потопен” в самобитна, духовна атмосфера, влиза в нов, непознат, покоряващ и инспиративен свят, не се „смущава” от особеностите на звуковия градеж, но в края на симфонията си дава сметка, че е бил съпричастен на духовно и музикално чудо, че е преживял истинско музикално откровение, че с нещо самобитно и неповторимо е обогатил личния си свят.