

МУЗИКА И СЛОВО В КЛАВИРНОТО ИЗКУСТВО

доцент Доц. д-р Росица Тодорова

MUSIC AND WORD IN THE PIANISTIC ART

Assoc. Prof. Rositsa Todorova, PhD

Резюме:

Темата разглежда проекции на словото върху спецификата на клавирното изкуство като композиторско творчество, клавирна педагогика и интерпретация между. Представя взаимодействието музика – слово като: музикална риторика, музикална реч, отражение на поезията в клавирни произведения, пиеси за пиано „Песни без думи“, музикалнотематично вграждане на човешки и географски имена върху буквените и слоговите наименования на тоновете. Изтъква значението на връзката музика – реч в клавирната педагогика.

Ключови думи:

музикална риторика, музикална реч, поезия и творби за пиано, клавирни пиеси „Песни без думи“, имена върху тонове, клавирно изкуство, клавирна педагогика

Abstract:

The theme treats some projections of the word on the specifics of the pianistic art as a works of the composers, piano pedagogic and interpretation. Presents the interaction music – word as a musical rhetoric, musical speech, reflection of poetry in works for the piano, piano pieces ‘Songs without words’, musical subject from names of families and toponyms on the letter designation and syllabic names of tons. Points out the importance of the connection music – speech in the piano pedagogic.

Keywords:

musical rhetoric, musical speech, poetry and works for the piano, piano pieces ‘Songs without words’, names on tone-rows, pianistic art, piano pedagogic.

За автора: Росица Тодорова е пианист и музикален теоретик. Завършва ИФ и ТКДФ в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ с докторска степен по полифония и български музикален фолклор. Има научни трудове в тези области. Доцент по пиано и полифония в СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ.

About author: Rositsa Todorova is a pianist and music theoretic. She is graduated at the National Academia of Music ‘Prof. Pancho Vladigerov’ in Sofia at Instrumental faculty and Theoretical Composer`s and Directing faculty with Doctor’s degree in the fields of the polyphony and the Bulgarian music folklore. She has research works in these ones fields. She is associate professor of piano and polyphony at the FSEA of the Sofia University ‘St. Kliment Ohridski’.

Темата за въздействието, взаимопроникването и пресъздаването на словото в клавиричното изкуство възниква още с появата му като чисто инструментално изкуство, отделно от вокалното полифонично изкуство в края на Ренесанса в Западна Европа. По-специална е ролята на историческите предтечи на пианото, наречени със сборното наименование клавиричност, които в отделните страни имат национални наименования и които от възникването на оперното изкуство поддържат партиите на певците с оформяне на два вида речитативи: *recitativo secco* и *recitativo accompagnato*. Отделно от това, цялата музика на Барока се строи върху композиционно-хармоничната техника на генералбаса, наречена още *basso continuo*, която чрез специфичния си импровизаторски маниер на изграждане обединява бас и мелодия чрез хармонична конструкция от вътрешни гласове, като подчертава и нюансите от тежнението на изтъкнатите тонове, модулационните отклонения и модулирането до други тоналности, с което спомага за въздействието на многогласието върху изразителността на мелодията. Тъкмо затова не е странно, че сред чисто инструменталните произведения за клавиричност възникват творби, чиято виртуозна техника създава звукова образност, асоциираща със словесно-музикалните форми на вокалните и вокалноинструменталните жанрове. И ако при последните речитативът е начин на изразяване, който същевременно преодолява забавянето на музикалното развитие вследствие от вокалитета, то в инструменталните форми, където изпълнителят е свободен сам

да води действието, като направлява неговото развитие, дори самата мисъл за речитативно изразяване дава възможността речитативът да стане градивно средство за създаване на монолог, разгърнат по мащаб и съдържание.

Характерна особеност за западноевропейския музикант през Възраждането е неговата разностранност и мултифункционалност със стремеж към универсалност. Неговата представителна фигура обединява в една личност: изпълнител, при това на няколко различни музикални инструмента, импровизатор, композитор, диригент, организатор, просветител. Особено високо е било на почит виртуозното импровизиране на крупна композиционна форма на клавир върху зададена в момента тема. Което означава майсторско владение не само на изпълнителските и композиционните техники за реализирането на моментно развиващата сетворба, но и задължително боравене с изразни средства, които да внушават своеобразен разказ за развитието на музикалното съдържание и да поддържат интереса на слушателите. Обединяващият фактор между музиката и словото е тяхното ситуиране в целенасочен поток в едно точно определено време. И затова както самият музикант е олицетворение на монолитния многостранен образ на всички специализирани музикантски професии, така и само в едно изкуство се съдържат присъщи на другите изкуства изразни средства, които взаимодействат и усилват внушаването на образността на обекта на изкуството, на който изразен език е построена творбата. Така в музиката се установяват две главни художествени преплитания: между музиката и поезията и между музиката и живописата. И тъй като клавирът не притежава изразните възможности за нюансиране на звуковата тъкан при тоноизвличането, присъщи на пианото от XIX в., когато новият инструмент получава най-високото си усъвършенстване, значителна роля се отдава на широко разпространеното върху цялата музикална култура през XVII и XVIII в. учение за афектите, което по звукоизобразителен начин разказва чрез тонови фигури на емоционално онагледяване моментите на сюжетното развитие. Музикалните теоретици създават трактати за приложението им за оптимално въздействие върху възприятията на слушателите.

Важно е да се отбележи, че още през XVI в. в Англия е било много популярно създаването и импровизирането на вариации за вирджинал върху теми от звуковата среда на простолюдието. Такъв пример е пиесата на Уилям Бърд (1543-1623) „Подсвиркването на коларя“, която столетия по-късно по време на Романтизма Антон Рубинщайн (1829-1894) е изпълнявал на своите знаменити „Исторически концерти“ като образец на най-ранно клавирно

изкуство [Alekseev 1988: 24]. А италианецът Джироламо Фрескобалди (1583-1643) е дал на някои от своите клавирни миниатюри наименованието „Арии за пеене на чембало“, като предугажда занапред във времето една от най-важните тенденции в развитието на пианизма – пеенето на инструмента, утвърдила се като водеща в традицията на клавирното изкуство [Ibidem: 18].

Известно е, че Йохан Себастиан Бах (1685-1750) – най-големият от гигантите на клавиризма и композицията – е чувствал в себе си потребност да импровизира и създава писмено наследство, музицирайки върху по-съвършен клавирен инструмент, който исторически се появява, когато възкръсва и неговото име след смяната на две музикални епохи, когато Менделсон изпълнява неговия „Матеус пасион“.

В творбите на Бах за клавир присъства изображението на словото върху мелодиката като реплика с музикалния език на неговите кантати. А заедно с речитативността в сонатите на неговия съвременник Доменико Скарлати (1685-1757) – син на Алесандро Скарлати (1660-1725), оглавяващ най-голямата композиторска и изпълнителска оперна школа, неаполитанската, която създава жанра *opera seria*, – се оформят двата стълба на единството музика и слово в клавирното изкуство на тази епоха [Zaharova, 1989].

Великият майстор добавя още едно, трето внушение, вграждайки в буквените наименования на тоновете фамиленото име на грандиозното си родословие В-А-С-Н като музикално-тематичен код-фундамент на творба-паметник Фантазия и фуга за орган.

Така името на Бах обединява в себе си проявяването на четирите взаимовръзки между музика и слово:

музиката като съдържателна напевност на звукоизвличането, която говори сякаш на слушателя;

музиката като поетична реч, пораждаща звукоизобразителни асоциации;

музиката като възвишена риторично-философска реч, излята в речитативни фрази;

музиката като тематична редица от вградени букви-тонове.

В музикалната история Й. С. Бах е единственият автор, чиито високо художествени творби присъстват неотменно във всички степени на

инструменталното обучение за всички инструменти. В този ред неговото огромно нотно наследство идейно се допълва от писменото слово на двutomния методически труд с ключово значение „Опит върху правилния начин да се свири на клавир“ на неговия син Карл Филип Емануел Бах (1714-1788), който е представител на следващата музикална епоха, епохата на рационализма, и който подчертава, че пръстова техника се постига с продължително упражняване, но техниката на пеещото звукоизвличане е значително по-трудна работа. Препоръчва изпълнителят да изпява фразите със своя глас, докато ги почувства като музика вътре в себе си, да слуша изкуството на добри певци и да се учи сам от тяхното изпълнение [Bach, 1982]. Защото музицирането показва много повече от усвоени умения, то е преди всичко отражение на музикалната култура на изпълнителя и всяко градивно обучение е насочено именно към нея.

Интересно е да се отбележи, че първият биограф на Й. С. Бах – виртуозът на пиано Йохан Николаус Форкел (1749-1818) като музикален историк в своята „Всеобща история на музиката“ експонира своята теза за дълбоката връзка на музиката със словото като чувство и изразяване, която присъства още у детето, откъдето и правилата на строежа на музикалния израз се подразделят според тяхната писмена и динамична същност на граматични и реторични, които той подробно разглежда в труда си. Докато към този момент продължава да е актуална традицията на математическото схващане за музиката [Ярова, 1993].

Възможността за напевно свързване на тоновете заедно с фино динамично нюансиране отваря нова ера в пианизма от началото на XIX в. В клавирните сонати от последния си период Лудвиг ван Бетовен (1770-1827) предусеща по своеобразен начин повея на новото изкуство, като превъплъщава своите силни чувства в палитрата на дълбокия контраст между израза на лиричната поезия и драматичния речитатив.

Напевността на звукоизвличането на композиторите пианисти на Романтизма като художественоизразно средство определя от своя страна силната индивидуално стилистична характерност на тяхното творчество чрез композиционна образност, която ги обединява чрез затрогваща мелодика, фразиране и структуриране на музикалната мисъл, които репликират с произнасянето на изповед за страданията на човешката душа.

Франц Шуберт (1797-1828) е наречен композитор – песенник. В неговото лирико-драматично творчество се чува атмосферата на виенската песенна

съвременност, без цитиране на мотиви и строфично раздробяване, а чрез пресъздаване от инструмента на безкрайния континуум на вокално-песенна мелодика, която е поетично вгълбена, сякаш интровертна в своя израз и връзката именно с текста на тази песенност се долавя много силно като произношение, въпреки че не присъства реално в произведенията. Неговите песенни цикли „Хубавата мелничарка“, „Зимен път“ и „Лебедова песен“ са завинаги проникнали в представата на изпълнителя, когато става въпрос за неговите сонати, миниатюри и за голямата клавирна фантазия „Странникът“. И тази негова специфична камерна музикална изразност се разгръща по същото време, когато Карл Мария фон Вебер (1786-1826) утвърждава немската национална опера с цялата жестово темпераментна театралност, страст и речитативи на немски език, който стил тържествува с грандиозен виртуозен блясък.

Важен жанр в клавирното изкуство са осемте тетрадки „Песни без думи“ от Феликс Менделсон – Бартолди (1809-1847), чиято проникновена мелодика ласкаво шепти за радостите на живота като отражение на щастливите обстоятелства в живота на композитора, утвърдил жанра на програмната музика със своите увертюри и симфонии.

Същото заглавие „Песен без думи“ носят две много популярни клавирни пиеси от Пьотр Илич Чайковски (1840-1893), които пресъздават вгълбеността на песента на руската душа.

Забележителен виртуоз и композитор, писал почти само за пиано, е „поетът на пианото“ Фредерик Шопен (1810-1849). Той се утвърждава в историята на музикалната култура със своето фино и виртуозно звукоизвличане, като опоетизира битовите жанрове на полската национална култура с особена омая и съвършенство. Със своите четири балади за пиано той е създателят на инструменталната балада. Мелодиката му е проникната от лиризма на стила *bel canto*, който по изящество се свързва донякъде с колоратурите на ариите на оперите на Винченцо Белини. Забележително е насищането на творчеството му с дълбок национален трагизъм, пресъздаването на който в съчетание с тънката му чувствителност е школа за висше майсторство за всеки пианист.

Известна е връзката му с поетесата Жорж Санд, която връзка служи по-късно за претворяване на неговия живот в романи, филми, в т.ч. и чрез оперна версия от Джакомо Орефиче през 1901 г.

Колосалният пианизъм на Ференц Лист (1811-1886) вгражда по своеобразен начин унгарската реч и темперамент в Рапсодиите за пиано, пресъздавайки страстния песенен речитатив и импровизационна виртуозност на народните традиционни музиканти. Поетичната му впечатлителна натура улавя въздействието на словото като вибрация на художествено съдържание и форма и вдъхновява създаването на четири Сонети по Петрарка за пиано. Композирани са първоначално като вокална музика за глас и пиано. След това са разгърнати в забележителни солови творби за пиано, както са известни днес. В началото преди нотния текст са публикувани стиховете, които сякаш продължават да звучат и в музиката. В нея е вградено и опиянението от страстната му любов и семейно щастие с княгиня Мари д'Агу. От същия творчески период е и Фантазия-соната „След прочитане на Данте“ от втора тетрадка „Години на странстване“. Лист пише Симфония към „Божествена комедия“ на Данте и симфония „Фауст“ по трагедията на Гьоте. Със силно поетично присъствие е и втората му соната *h moll*, която въпреки че не е построена по сюжетна програма, въздейства като голяма многочастна поема за пиано и съдържа всички претворени върху инструмента изразни възможности на пианото.

Огромно популяризаторско значение в музикалната история имат концертите на Лист, в които той представя само на инструмента пиано цялата звучаща класическа музика към този момент, писана във всички музикални жанрове. В тях пресъздава опери и крупни симфонични творби в собствени транскрипции или фантазии върху главни моменти от тяхното съдържание. С оглед на темата тук ще бъдат споменати само два примера. Сред своите съвременници той е застъпник и сподвижник на идеите в оперите на Рихард Вагнер: Увертюрата към „Танхойзер“ от Вагнер – Лист се равнопоставя с клавиърните му творби. Забележителни са преработените за пиано от Лист песни от вокалните цикли на Шуберт, които по обаяние и сила на въздействие застават редом до своите неповторими оригинали. А в последния му период в знак на преклонение пред бащата на всички музиканти – Й. С. Бах, Лист създава три произведения върху кодираната тема В-А-С-Н, две за пиано, едно за орган.

На основата на изразността на музикалната инкрустация Роберт Шуман (1810-1856) създава своя „Карнавал“ оп. 9, в който чрез три родствени мотива върху *as-c-h*; *a-[e]s-c-h*; *[e]s-c-h-a*, извлечени от град *Asch*, където е живяла пианистката Ернестина фон Фрикен, в която бил влюбен, създава крупна вариационна форма, съдържаща и трите букви на първия звук на фамилието му име *Sch*. Тези тематични търсения той влага и в своя оп. 1 „Вариации върху

името Abegg“. Похватът се заражда по времето на Ренесанса, във вокалните меси на Жоскен де Пре (ок. 1455-1521), но неговата актуалност присъства във всички музикални епохи.

Като примери сред клавириното творчество на българските композитори, които използват музикални теми и кодове на буквени и слогови поредици за изграждане на композиционни форми, могат да бъдат посочени Панчо Владигеров (1899-1978) – Вариации на тема „Ми-ла ми си, До-ре“ и Димитър Й. Христов (1933-2017), който вгражда в творбите си както инициалите на своето име като своеобразен подпис, например в своите „Ноктюрни“ за пиано, така и силата на речта на своя собствен глас, с който продължава да звучи в паметта на следващите поколения.

В нашата поезия има пример и за обратния случай – за създаване на стихотворението „cis moll“ от Пенчо П. Славейков под въздействието на клавирирната интерпретация на т.нар. „Лунна соната“, Соната оп. 27 № 2 от Бетовен, по време на клавирирен рецитал на Ангел Букорещлиев (1870-1950) пред елитен кръг от интелектуалци.

Значението на взаимовръзката, въздействието и пресъздаването на словото като жива човешка реч, като повествование и поетичен изказ, като атмосфера на поетично вдъхновение, като драматично речитативно изразяване на мисли и пр. с особена важност присъства в обучението по пиано. Още от първите уроци на ученика се казва, че музиката е изкуство и свирене за свиренето само по себе си не съществува. Докосването до инструмента търси да каже нещо важно, мило и скъпо. Музиката говори на специален език, който трябва да се учи, за да може човек да го разбира и да изразява мисли и чувства на него. Освен това изпълнителят винаги говори на слушателите чрез произведения, написани от композитори. Т.е. винаги, когато сядат пред инструмента той трябва да е съсредоточен върху това, което излиза от неговото изпълнение, защото той не е сам и не свири за себе си. Докато изработи пиесите в завършен вид за представяне на сцена, той се усамотява, за да възпита в себе си всички качества, които са му нужни за този еднократен краен резултат пред публика. Връзката изпълнител – публика се осъществява чрез мислите, идеите, съдържанието, изразните средства и формата, зададени от композитора в произведението. Затова всяко звукоизличане следва да е смислено действие, с определена цел, осъзнат процес на предварително търсено като качество прозвучаване на звуков образ, създаден

в представата на изпълнителя, спрямо който той непосредствено да съпоставя търсеното единство между своя представен звуков образ и реалния звуков образ, който произвежда. От първите стъпки педагогът възпитава ученика в правилно ориентиране в синтаксиса на музикалната фраза, как правилно да осъществява логическото свързване на тоновете, как да ги оформя в мотиви, фрази, изречения и по-големи построения, как мелодията да диша в поемане на дъх заедно със самия изпълнител преди встъпване на следващата структурна музикална единица. Да изгради съвършенство в поднасянето на музикалната мисъл, защото само по този начин може да внуши у слушателите мислите в съдържанието на пиесата и те да бъдат почувствани като разказ за темите и идеите на възвишеното в изкуството. Във всички етапи на клавирното обучение това е неотменим съзнателен процес, разликата е в равнището на усвояване. Но когато обучаемият след период от работа почувства дълбоко в себе си, че той действително започва да навлиза в метафизичното равнище на езика на изкуството, то става съкровена част от неговата същност и търси начин да се изповядва с него. А на равнище висше майсторство върху тънкостите на този синтаксис артистът проявява своето неповторимо съвършенство.

Тук бяха посочени основни пунктове от връзката музика и слово в клавирното изкуство. От ХХ в. нататък световните войни и развитието на индустрията преобразяват изразността на класическата музика, нейния образен строй, тематизъм, техника и въздействие, в т.ч. и творбите за пиано. Актуалността на темата обаче остава непреходна във вековете с хуманността, която облагородява и възпитава, както никое друго изкуство.

Литература:

Alekseev 1988: Alekseev A. D. История фортепианного искусства. Т. 1-2. 2. изд. М., 1988. [Istoriya fortepiannogo iskusstva. T. 1-2. 2. ed. Moskva, 1988.]

Bach 1982: Bach C. Ph. E. Опит върху правилния начин да се свири на пиано. В: Музикални хоризонти, 1982, № 15. [Opit varhu pravilniya nachin da se sviri na piano. In: Music Horizons, 1982, № 15.]

Zaharova 1989: Zaharova O. Риторика и клавирная музыка XVIII века. In: Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. Москва, 1989, 6-25. [Ritorika i klavirnaya muzika XVIII veka. In: Muzikal'naya ritorika i

fortepiannoe iskusstvo. Sbornik trudov GMPI im. Gnesinih. Vol. 104 Moskva, 1989, 6-25.]

Schweizer 1981: Schweizer, A. Йохан Себастиан Бах. С., 1981. [Johann Sebastian Bach. Sofia, 1981.]

Уарова 1993: Уарова Н. Йохан Николаус Форкел и неговата „Всеобща история на музиката“. В: Музикални хоризонти, 1993, № 4, 64-70. [Johann Nikolaus Fokel i negovata 'Vseobsta istoria na muzikata'. In: Music Horizons, 1993, № 4, 64-70.]