

Tsvetana Georgieva

(Bulgaria, Sofia, University of Library Studies and Information Technologies)

Musical Ekphrasis in Bulgarian Literature at the Fin de siècle

Abstract: The study deals with the verbal recreation of music (musical ekphrasis) as a technique characteristic of Bulgarian Literary Secession. I start with Heine, Hoffmann, Nietzsche, Wagner and Thomas Mann as the German tradition leaves a lasting impression on Bulgarian music and musical ekphrasis in literature. I also pay attention to the role of the Secession-decorative magazine *Artist* (1906–1909), which was strongly influenced by the German *Jugend* magazine, including in its representation not only of fiction, but also of musical criticism, composers, sheet music.

Musical ekphrasis in Bulgarian Secession-decorative literature is represented in works by Chavdar Mutafov (*A Concert, The Piano*, etc.), Yordan Yovkov (*Solveig's Song*), Pencho Slaveykov (*Cis Moll*), Teodor Trayanov (*Beethoven*, etc.), Kiril Hristov (*A Living Song*), Vladimir Musakov (*A Symphony*), Nikolay Raynov (*Music*), as well as in works by Vasil Karateodorov, Svetlozar Dimitrov (*Zmey Goryanin*), Trayan Tamen.

I conclude by pointing out that the literary works by Bulgarian authors were inspired by the idea of music and musical ekphrasis either through the interaction between Bulgarian and German culture, or through the influence of translated fiction works. I highlight the fact that musical ekphrasis is a technique of the Secession-decorative (sometimes verging on Symbolism, Romanticism or even on Expressionism) manner of writing characteristic of the Fin de siècle era.

Key words: musical ekphrasis, Fin de siècle, Heine, Hoffmann, Nietzsche, Wagner, Thomas Mann, art synthesis, Bulgarian Literary Secession, Chavdar Mutafov, Yordan Yovkov, Pencho Slaveykov, Teodor Trayanov, Kiril Hristov, Vladimir Musakov, Nikolay Raynov

Цветана Георгиева

(България, София, Университет по библиотекознание и информационни технологии)

Музикална екфраза и вербална музика

В своята книга „Литература и музика“ Стефен Шер (Scher, 1984) представя различни схеми на случаите, в които се комбинират литература и музика. Първо, това са жанровете, в които двете изкуства са равнопоставени (такива като опера, песен, оратория, кантата). Второ, литература в музиката – случаите, в които инструменталните произведения не включват в себе си художествен текст, но са съпроводени от указания на съдържанието, например „Фауст-симфония“ (Faust Symphony, 1857) на Ференц Лист. И трето, музика в литературата, отнасяща се към чисто литературното вербално пресъздаване на музиката, „словесна музика“, когато авторът чрез художествени езикови конструкции, състоящи се предимно от изобразителни лексеми, се стреми да предаде характера на звученето. Редица понятия (ритъм, интонация, акцент и др.) са еднакви както за литературата, така и за музиката. Поетите заимстват техники, форми, структури, присъщи на музикалното изкуство, опирайки се на сходни за литературата и музиката принципи на построяване. Например трансмузикалното у Томас Ман (в „Тонио

Крьогер“) или главата „Сирени“ в „Одисей“ (Ulysses, 1922) на Джеймс Джойс, в която се извършва пренос в литературния текст на конкретни музикални структурно-композиционни особености. *Вербалната музика* (вид музикална екфраза) не само назовава музикалното произведение в текста, а го възпроизвежда словесно, описва впечатлението от звученето на музиката или инструмента (инструментите, оркестъра). В изследването си „Литературно музициране. Пътища на трансфер от музиката в литературата при Томас Ман“ Йоханес Одендал (Odendahl, 2008) систематизира подходите, пресъздаващи музикалните произведения в литературата, и акцентира върху описанието на музикалното звучене – на такива музикални параметри като височина на тона, продължителност, тембър и др., т.е. това, което читателят „чува“. Описания от такъв характер предполагат наличие на известен музикален опит и познаване на музикалната терминология както от писателя, така и от читателя. Тези подходи предполагат използването на понятийна терминология от синтаксиса и риториката, а така също термини от областта на архитектурата (главна / странична тема, принцип на построяване, базов фундамент, архитектура / архитектоника, строеж и т.н.).

В германската традиция

Върху музикалната екфраза и образа на музиканта в немската литература от края на 19. и началото на 20. век са експлицирани проблеми на естетиката, екзистенциалната философия и народопсихологията в Германия (Виншель/Vinshely 2015).

Българските автори на *Fin de siècle*, които пишат в стила на сецесионно-декоративното, са получили стимул за образите на музикалното изпълнение и музиканта от немските писатели и философи, които през посочената епоха се опират на германския неоромантизъм в музиката. Генезисът на темата може да бъде открит в *немския романтизъм*, който възприема музиката в много по-голяма степен като идеална същност на универсума и в много по-малка степен като материална ипостас. Музиката съответства на концепцията за „двамата свята“ (небесния и земния), както и на концепцията за романтическата личност, която осъзнава връзката си с битието предимно в трагични интонации (скъсаните струни или разбитият музикален инструмент в литературната творба са асоциации на „разбитото сърце“). Композиторите и инструменталистите романтици Карл Мария фон Вебер, Роберт Шуман и Франц Шуберт издигат отново култа към музиката, като откриват музикални принципи и в другите изкуства. Вилхелм Вакенродер¹ утвърждава, че единствено музиката чрез езика на звуците е способна да отрази движенията на човешката душа. Едно от най-харесваните литературни произведения в немскоезичната култура през този период става *Книга на песните* (1827) на Х а й н р и х Х а й н е, в която писателят използва като модел немската народна песен. Тази творба привлича романтици композитори като Шуберт, Шуман, Ференц Лист, Феликс Менделсон, както и представители на т.нар. „късен романтизъм“ (Spätromantik²) Йоханес Брамс, Едвард Григ, Хуго Волф, Густав Малер, Роберт Франц, които създават своя музика по стиховете на Хайне. Сред най-популярните музикални

¹ Книгата на Вакенродер „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797) („Сърдечните излияния на един обичащ изкуството монах“) е смятана за начало на Немския романтизъм.

² Късният романтизъм (или последната фаза на Романтизма), според терминологията в немскоезичния свят, обхваща в литературата периода 1815 – 1848 г., но в живописа продължава до края на 19. век, а в музиката – до началото на 20. Центрове са Берлин, Виена, Нюрнберг, Карлсберг и Хайделберг. По отношение на живописа и музиката немският „късен романтизъм“ съвпада с разглеждания тук период на *Fin de siècle* (по френската терминология), който по духовната си нагласа обхваща границата 19. – 20. век.

интерпретации на стиховете на Хайне са „Лорелай“ на Фредерих Зилхер, „Двамата гренадири“ от Роберт Шуман, „Вестител“ на Николай Римски-Корсаков. Руските представители на тази епоха в изкуството, композиторите Пьотр Илич Чайковски и Сергей Рахманинов, също обработват поезията на Хайне. Общият брой на вокални съчинения по стихове на Хайне наброява около 8 хил. (Виншель/Vinshely 2015). Този процес на интерпретация на определено литературно произведение от различни жанрове и изкуства е известен под наименованието „интермедиялност“ (например литературни текстове, пресъздадени чрез езика на музиката, хореографията, балета, операта). Музикалната екфраза и интермедиялността са процеси изключително характерни за епоха на *Fin de siècle*, поради стремежа да се твори по принципа на синтеза на изкуствата, прогласен от Вагнер.

Интересно е да се отбележи, че немските писатели, използващи музикални екфрази в прозата си, имат музикална подготовка. Хайнрих Хайне например работи като кореспондент на вестник „Allgemeine Zeitung“ и, под впечатление от редица музикални премиери, пише своите критически статии за музиката, които излизат в сборника „Лютеция“ (1855) и приложението към него „Музикален сезон 1844“. Писателят анализира оперната, симфоничната, клавиричната и духовната музика. Възхищава се от италианските певци, от изпълнителското майсторство на Ференц Лист, разсъждава по повод музикалната обработка на християнски сюжети. Тези теми се появяват и в художественото му творчество. В новелата *Флорентински нощи* (1836) героят Максимилиан разказва за своето познанство с италианския композитор Винченцо Белини, а също така за посещение на концерт на цигулара виртуоз Николо Паганини. Музиката, изпълнявана от великия цигулар, предизвиква бурни емоции у Максимилиан. Слушайки неподражаемото звучене на Паганини, героят вижда различни картини: от убийството на прекрасна девойка и ужасяващи демонични същества, извикани от цигулара от морските дълбини, до пленяващи със своята красота гигантски светила и хороводи от пилигрими. Звучите от цигулката на Паганини не са просто музика; те са възгласи на страх, ридания, песнопения, звуци на природата и сърцето – звуци на смъртта и на живота. Тази музика – ту дяволска, ту божествена – стремително променя във въображението на Максимилиан образа и на самия Паганини: от монах, който прави зловещи заклинания, до „богоподобен кумир“ с цигулка в ръцете. Непостижима от съзнанието, на границата на загуба на разсъдък, музиката на маестро се възприема от персонажа на духовно ниво. Екфразата на музикалното в новелата на Хайне „Флорентински нощи“ демонстрира на читателя противоположните страни на музикалния гений, способен както да донесе страдание, така и да потопи в блаженство.

Хайне разработва образа на гениалния цигулар Николо Паганини с оглед на проблема за „гения и злодейството“. Повествователят представя Паганини в мистична инфернална светлина; изпълнението на маестро е толкова виртуозно, че изглежда да не е човешко, а породено от дявола. Освен това в първата част на изпълнението Максимилиан „вижда“, че като че ли Паганини в порив на ревност убива своята възлюбена – младата певица; скъсването на струните, принудило маестро да свири само на басовата струна, превръща изпълнителя в монах, който прави заклинание на злите духове и пуска на свобода демоните. Третата част на концерта на Паганини обаче преобразява изцяло маестро. Сега той е светъл, прекрасен, богоподобен; преобразява се и светът около него, Вселената е покорена от тази тържественост на ритъма. (Тук ще отбележа, че именно този образ на Паганини от новелата на Хайне става литературен прототип на съвременния германо-италиански филм „Цигулар на дявола“ (2013), с

участието – в ролята на Паганини, на също така гениалния съвременен цигулар Дейвид Гарет.)

Хайне е превеждан в България в началото на 20. век от Пенчо Славейков и Гео Милев (Хайне/Naune 1919), като разбира се всички български творци, получили образованието си в немскоезична среда, са познавали популярното по това време творчество на Хайне.

Музикална екфраза (вербализирането на музикални творби, инструментални произведения, мелос) се среща също в редица произведения на Е р н с т Т е о д о р А м а д е у с Х о ф м а н. Хофман е познат в България още от 1881 г., когато излиза първият български превод на негови творби (в случая от френски език) на „Госпожица фон Скюдери“ (1881) (Черпокова/Cherpoкова 2011: 286-300). Преводи на Е.Т.А. Хофман от немски се осъществяват през 20-те години („Троши-орешко“, прев. Ив. Кръстев, 1921; „Дон Жуан. Приказно събитие, което се случи с един пътуващ ентусиаст“, прев. П. Спасов, 1926; „Принцеса Брамбила“, прев. Е. и В. Бояджиеви, 1928, и др.) (Nährlich-Slateva 1998: 6, 50-71). Интересен е фактът, че по същото това време се състоят премиерите на българска сцена на операта „Хофманови разкази“ от Офенбах (София, 9 март 1922 г.) и на балета „Копелия“ (по Хофмановия разказ „Пясъчният човек“) от Леон Делиб (София, 22 февруари 1928 г.). Причината за интензивната рецепция на Хофман може да се търси в „контактологичните полета“ между българската и немската култура, оформили се през 20-те години в резултат на обучението или пребиваването в Германия на бъдещи български писатели, диригенти, балетмайстори, музиканти. Тези полета на контакти са *по линия на оперното изкуство*: един от първите диригенти на операта „Хофманови разкази“ е Асен Найденов, който от 1920 до 1923 г. изучава музика, композиране и дирижиране във Виена и Лайпциг. *По линия на балета* – спектакълът „Копелия“ е първата постановка на софийска сцена на известния български балетмайстор Атанас Петров, учил в Берлин (1920 – 1923), а впоследствие работил в Държавната опера на Берлин. Смята се, че именно балетът „Копелия“ поставя началото на българското професионално балетно изкуство.

Преди да започне да пише литературни текстове Хофман се занимава с музика (ръководи Филхармоничното общество във Варшава, работи като музикален директор на театъра в Бамберг, преподава музика, създава оперите „Аврора“ и „Ундина“). А в литературното си творчество Хофман проблематизира връзката „изкуство – живот“ и негови характерни образи са артистът музикант противопоставен на еснафа (например в романа „Житейските възгледи на котарака Мур“, с подзаглавие „Фрагментарна биография на капелмайстора Йоханес Крайслер върху случайни макулатурни листове“, 1819). Централният образ в *Крайслериан* (цикъл от новели в сборника „Фантазии по маниера на Кало“, 1814), капелмайсторът Йоханес Крайслер, е музикант по вътрешна нагласа и по необходимост. В контраст с еснафската (бюргерска) атмосфера, която го заобикаля, в романа се появява екфраза на симфонията *Cis-moll* на Бетовен. Хофман поднася професионално звученето на известната Симфония № 5 на Бетовен, така че читателят неволно да чуе нейните тревожни първи звуци и напевната странична партия. Приписва на Крайслер епизоди от своята биография, приписва му също авторството на свои музикални произведения и дори в писмата си се подписва с името „Крайслер“, превръщайки себе си в двойник – *alter ego* на персонажа. Според екзистенциално-философските идеи в „Крайслериан“, единственият смисъл на живота и източник на душевно равновесие е изкуството; душата на музиканта е обречена да гори и да блуждае, тя е самотна, търсеща единение с други души единствено през музиката. Ярък образ на музикант от същия сборник е персонажът на Хофман *Кавалера Глук* („Ritter Gluck“, 1814), в която талантлив берлински музикант се идентифицира и с

името, и с атмосферата, в която твори известният германски композитор от 18. век Кристоф Вилибалд Глук³.

Интересна е също функцията на музикалната екфраза в новелата на Хофман *Съветник Креспел* (1818). Според главния герой Креспел, истинската музика, високото изкуство, не могат да съществуват извън неговия дом, защото навън те се превръщат в средство за развлечение. Така любовта на Креспел и певицата Анжела, изживявана под звуците на съвместното им творческо взаимодействие, загива под въздействието на външния свят. В нейното желание да пее на сцената, в ревността и капризите ѝ, Креспел вижда заплаха за своята музика. Дъщеря им Антония в новелата става символ на музиката, като висше изкуство. Звученето на кремонската цигулка, която получава Креспел, твърде много прилича на прекрасния глас на девойката, наследен от майка ѝ. По такъв начин цигулката и Антония се съединяват в един образ; когато девойката умира, се разцепва резонаторът на цигулката.

В основата на апологетиката на музиката, композитора и изпълнителя, през втората половина на 19. век в Германия, стои най-вече Ф р и д р и х Н и ц ш е, със съчинението си *Раждането на трагедията от духа на музиката*⁴ (1872). Ницше акцентира върху значимостта на немската музика, характеризирайки я като „могъщ слънчев бяг от Бах към Бетовен и от Бетовен към Вагнер“ (Ницше/Nitsshe 1990: 135). Избира музиката като висш вид изкуство, съединяващо питагорейската позиция (музиката като хармония на сферите и числовата основа на света) с естетиката на романтиците (изключителното положение на това изкуство и възможността му да предава разнообразието от чувствата на личността). Ницше познава добре композиторите на своето време, но главен композитор за него остава Р и х а р д В а г - н е р. Отначало философът се запознава с клавирното произведение на Вагнер „Тристан и Изолда“ (1861), после се сприятелява с Вагнер, а след 1878 г. се разделя с него по идейни съображения. Самият Ницше е познавал Лайпцигската композиторска школа (Шуман и Менделсон), също музиката на Шопен и Лист. Писал е пиеси за пиано, имал е професионален интерес (Ницше е филолог) към античната драма и към оперните реформатори от епохата на Просвещението, какъвто е Кристоф Вилибалд Глук. За Ницше висшият литературен жанр е древногръцката трагедия до Еврипид, която философът преоткрива в романтичния 19. век, а музикантите на 19. век разработват идеята за *синтеза на изкуството под егидата на музикалното*. Ницше отнася атическата трагедия към оперния жанр, а Есхил, Софокъл и Еврипид нарича „композитори“, заради значението на хора в трагедиите им. По такъв начин Вагнер, който в своята оперна реформа постулира единството на композитора и поета либретист, е възприеман от Ницше като пряк наследник на гръцкия културен разцвет и като най-ярък изразител на идеята за синтеза на изкуството.

„Рождението на трагедията от духа на музиката“ е посветено на генезиса на немската музикална реформа на Вагнер от античната музикална драма (която от своя страна произхожда от Дионисиевите празници). Многовековното господство на „александрийската култура“ и „сократическия човек“, ориентирани към знанието и понятийното мислене в областта на висшия жанр трагедия, постепенно довежда до разделянето на драматичния от музикалния театър, което според Ницше е признак за упадък на съвременната култура. Операта, чиито основи музикантите от новото време намират в естетиката на Платон, за Ницше не е нещо повече от „хомунуклус“ (подобно

³ Кристоф Вилибалд Глук (1714 – 1787) е композитор от епохата на ранния класицизъм, автор на повече от 100 оперни произведения (Уикипедия).

⁴ За ролята на съчинението на Ницше „Раждането на трагедията от духа на музиката“ в полагането на основите на модерната драматургия и операта виж: Спасова, 2007, 7 (92).

на човека същество, което може да се получи по изкуствен път), тя контрастира с величествения образ на човека, роден от древногръцката трагедия (Щербакова/Shterbakova 2012: 72). Ницше се стреми да възроди идеалния сценично-музикален жанр, да възстанови баланса на аполоническото и дионисиевото начало; в творбата си той говори за максимално усилване на Дионисиевото начало, за своеобразна „реконструкция на разкъсаните части на Дионис“. В музиката вижда „оздравителна сила“ за съединяване на словесната творба. През 19. век мнението на Ницше за превъзходството на музиката не е нещо ново; музикалното изкуство вече е получило висшия си статус от философско-теоретичните разсъждения на Кант, Хегел и Шопенхауер, възприети до голяма степен и от Ницше, и от Вагнер. Единствено неприемливо се оказва етичeskото учение на Шопенхауер за абсолютното жизнеотрицание, в противовес на което Ницше утвърждава своя философия на живота и „вярност към земята“.

В края на 70-те години на 19. век Ницше изучава музиката в два аспекта. Като филолог – в произведенията на Платон и Аристотел, и като музикант, който вижда в музиката възплъщение на любовта, възхищението и поривите на човека. В по-късния си период той ще започне да разработва идеята си за свръхчовешкото в културата и за необходимостта от касти на аристократи и роби. Но отношението си към музиката запазва през цялото си творчество, защото вижда в музикалното изкуство главно средство за възраждането на Дионисиевото начало в света. Вагнеровата музикална драма в ранния период на Ницше възплъщава изкуството на истината, построено върху съчетанието на Дионисиевото съдържание и Аполоническата форма, смекчаващи болката от битието посредством красотата. Вагнер продължава по пътя на християнската мистерия, докато философския дискурс на Ницше го довежда до свръхчовека и до борба с християнството, в които добро и зло променят своите координати, съгласувайки се с античността. (Вагнер се появява на страниците на „новата библия“ на Ницше – трактата „Тъй рече Заратустра“ (1883), в образа на „стария магьосник“, непонятен за младите улове.) Ницше не намира художествен аналог на Вагнеровата музикална драма, с нейната митологична основа, с мащабността на цялото и безкрайните преплетени лайтмотиви, преместващи артикулацията на времето в други измерения. Оперите на Вагнер се опитват да променят обществото, но не чрез ключа, в който Ницше вижда тази промяна. В по-нататъшното творчество на Ницше топосът на езика и музиката се преплитат като звучащи форми на културата – речевото интониране, ритъмът, темпото, динамиката и изкуството на риториката. Той разобличава понятийно-ценностния свят, който бил „узаконявал илюзията“, а възприема като опора музикалното изкуство; музиката за него е маниера смисъла, думата го фиксира. Ницше е привърженик на идеята, че единството на немската музика с немската философия образуват нова форма на съществуване; че немската музика и епосът са способни да възродят духа на нацията.

Философията на музиката у Ницше и Шопенхауер намира отражение в произведенията на Т о м а с М а н. Фигурата на музиканта в неговите творби е типична за немската култура от Fin de siècle. Ман смята музикалността за характеристика на германската „самовглъбеност“ (изказано в есето „Германия и немците“, 1945) (Манн/ Mann 1961: 310-315).

Музикантът олицетворява не професията, а типа светоусещане, за който са характерни съзерцателност, затвореност, ирония и самоирония. Така героят на Ман от романа *Буденброкови* (1896 – 1900), единствен син на Герда и Томас Ханс Буденброк, от самото си детство изпитва интуитивно влечение към музиката; затайвайки дъх той често слуша органиста господин Пфюл и своята музицираща майка и с удоволствие

посещава уроците по музика. Постепенно Ханс Бундерброк намира възможност за самоизразяване единствено чрез музиката; искрените емоции, радостта стават за него възможни преди всичко чрез творчеството на Рихард Вагнер. За да покаже особеното отношение на момчето към музиката, Т. Ман въвежда в романа сцената с посещението на оперното представление „Лоенгрин“ от Рихард Вагнер. В деня на спектакъла Ханс гори от безпокойство в очакване на вечерта, предусеща онова състояние, което ще изпита по време на спектакъла. Не е изненадващо, че именно Ханс, живеещ в света на музиката, става най-уязвимата жертва на жестокия реален свят.

Много персонажи на Томас Ман свирят на музикални инструменти. Сцената от новелата *Тристан* (1902) например е един от най-ярките случаи на музикална екфраза в творчеството на немския писател. Според сюжета героинята на новелата изпълнява на пиано музика от операта на Рихард Вагнер „Тристан и Изолда“ в гостната на санаториума „Айнфрид“. Всъщност, заради болестта ѝ, на Габриеле Клетериан е забранено да музицира, за да не изпитва прекалено силни емоции. Но срещата с Детлеф Шпинел пробужда нейната музикална натура, независимо от смъртната опасност. По такъв начин темата за смъртта се преплита в епизода с изпълнението на пиано, при това на музика от неназована в текста опера на Рихард Вагнер. В тази музикална екфраза Томас Ман подчертава неразривната връзка между свирещата на пиано Габриеле и самата музика, включвайки в повествованието музикални пояснения към либретото на операта, като лайтмотива на тъгата. Обръщането към музикалната терминология в текста, описанието на звуците на музикалните инструменти, дава възможност на читателя да възпроизведе в своето съзнание мелодията. Независимо че става дума само за изпълнение на пиано, възниква усещането за звученето на оркестър. Авторът достига до този ефект, тъй като насочва вниманието към цялостната отдаденост на Габриеле на стихията на музиката, която тя изпълнява, към всяко нейно движение: нарастващите цигулкови пасажии, молитвеното благоговение на изпълнителката, предаването на всеки детайл. Особено във второ действие: замиращите в далечината звуци на рог, напомнящи шепота на листата или ромоненето на ручей, неочакваният глух тембър, предупреждаващ за идването на смъртта. Екфразите в новелата създават впечатление у четящия, че присъства по време на изпълнението на операта, създават възможност музиката да бъде съпреживявана от позицията на действащо в операта лице.

Романтиците създават концепцията за „панмузикалността“, а през втората половина на 19. век основна в романите за музиканта става идеята за „музиката на обречеността (на залеза)“ („Musik des Untergangs“) в творчеството на Шпенглер, Вагнер и Ницше. В романа си *Доктор Фаустус* Томас Ман разказва биографията на композитора Адриан Леверкюн (измислен персонаж, по думите на автора), който напомня Ницше или представлява събирателен образ на композитори и писатели (Хуго Волф, Пьотр Чайковски, Роберт Шуман, Густав Малер, Фьодор Достоевски, Шекспир, Вагнер, Игор Стравински, Пол Верлен, Сьорен Киркегор, Рихард Щраус, Антон Веберн, Арнолд Шонберг) (Майкапар/Маукапар 2014: 2. 331).

Романът „Доктор Фаустус“ е отражение на „музиката на гибелта“ на европейската цивилизация, есхатологично произведение, чийто философски аналог е трудът на Освалд Шпенглер „Залезът на Запада“ (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918). Тук се наблюдават мотивите за двойствената природа и инферналното начало, въплътени в Леверкюн, противопоставени са демоничното и божественото. На финала на романа героят решава да отнеме на човечеството „Одата на радостта“ на Бетовен, акцентирайки вниманието върху стаения демонизъм в немската музика. Подобно мнение споделя също Сьорен Киркегор, според когото на музиката е свойствена демоничност.

Темата за връзката между музиката и художествената литература започва да се осмисля естетически през 18. век в Англия, където възникват сравнителните студии на шотландските просветенци Францис Хътчисън „Проучване върху произхода на нашите идеи за красота и добродетел“ („Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue“, 1720) и Адам Смит „Музика, танц, поезия“ („Essays. VII. Music, Dancing, Poetry“, 1872). В немската естетика, след 18. век (Йохан Винкелман, Йохан Зулцер, Йохан Готфрид фон Хердер и Йохан Николаус Форкел) темата е разработвана от Вилхелм Вакенродер, Новалис и Хофман. През 19. век изследователите започват да се интересуват предимно от своеобразието на музикалния език и от въздействието на музикалното изпълнение. Писателите на романтизма привнасят редица музикални понятия в литературата и дори в живописа. Такъв например е терминът „тон“, който означава: отделен звук, цвят, окраска на цялото, преобладаващо настроение. През 19. век в музикалната теория в Европа и в музикалните училища навлизат предмети като Физическа акустика, Естетика и философия на музиката, а в началото на 20. век се появяват епохалните трудове по Хармония на Арнолд Шьонберг, Август Халм, Ернст Курт и Хайнрих Шенкер. Отбелязват се няколко важни момента в новата музика, като преминаването към атоналност (Арнолд Шьонберг), разрушаването на тактритъма (Игор Стравински), установяването на различни от принципите на хармонията, собствени музикални принципи на контрапункта (Ернст Курт). В австрийската столица се формира Втората Виенска школа на Шьонберг, Веберн и Берг. В Париж търсят изява с яркото си музикално творчество Дебюси, Равел и Артур Онегер. Там живеят руските композитори Игор Стравински, Сергей Прокофиев, Николай Римски-Корсаков, Александър Бородин, Модест Мусоргски, Александър Глазунов, Сергей Рахманинов. Блестят с проявите си балетните постановки на Сергей Дягилев (Давыдова/Davydova 2006). В началото на 20. век Берлин също е средище на европейския културен живот. Като културен център се откроява Дойчес театър (Deutsches Theater) с постановките на Макс Райнхард (който ръководи театъра в периода 1905 – 1933 г.); мнозина от младите композитори пишат музика за неговите постановки.

В България през епохата на Fin de siècle се открояват две посоки в приобщаването към музикалното: от една страна систематично са изучавани принципите на фолклорната традиция и пеене, а от друга – придобива се музикален опит в европейските културни центрове. Голяма част от българите, които са имали таланта и възможностите да изучават музика, пребивават във Виена, Германия, Париж и разбира се в Русия, Букурещ и Прага. Панчо и Любен Владигерови учат в Германия във Висшето училище по музика в Берлин (сега Universität der Künste Berlin). Панчо Владигеров взема уроци по теория и хармония при Паул Юон, по пиано при Хайнрих Барт, а по композиция при Георг Шуман. Пише музика за Дойчес театър, изявява се като композитор и диригент. Създава музика за пиеси на режисьорите Райнхард, Фриц Вендхаузен, Хайнц Хилперт, Бертолд Фиертел, Рихард Биър-Хофман, Ханс Депе и Густав Хартунг. Андрей Стоянов завършва Робърт Колеж в Цариград, но след това се обучава в Академията за музика и изпълнителско изкуство във Виена в специалностите Пиано (при Прохазка) и Контрапункт (при Греднер). Петко Стайнов завършва музикалното си образование в Германия, в частния музикален лицей на д-р Менке и в частната консерватория „Розановски“ (Брауншвайг), след това се записва в Дрезденската консерватория, където изучава Контрапункт при Александър Ворф и Пиано при Ернст Мюнх.

Музикална екфраза и музикална критика у нас в началото на 20. век

Словесната трактовка на музикалното произведение у нас, в нейната първа фаза представлява музикално-критически бележки, публикувани на страниците на някои от специализираните издания по изкуства. Такова е с п и с а н и е „Х у д о ж н и к“ (1906 – 1909), замислено като възможност за изяви на творци (артисти) в една или друга област на културния живот. Художник в първата си годишнина, когато редактор е Павел Генадиев, се обявява като „Илюстрирано литературно-художествено списание“. Голямата част от публикациите представят илюстрации (живопис и скулптура), приблизително толкова са и литературните творби – стихотворения и разкази (български и в превод), като малка част от обема на броевете е предоставена на критическите жанрове. В края на почти всеки брой е помествано нотирано кратко музикално произведение. Музикалната рубрика започва да излиза от книжка 5 на първата година. Третата година на „Художник“, вече под редакцията на Симеон Радев, е обявена като „Списание за литература, живопис, скулптура, музика“, но на практика рубриката „Музика“ не е налична във всички броеве.

В рубриката си „Музика“ списанието публикува откъси от оперите „Дон Карлос“ и „Ернани“ на Джузепе Верди⁵, „Еликсир на младостта“ на Доницети⁶. По-голям дял представляват нотираната музика за индивидуални изпълнения, като „Соло с акомпанимент на пиано“ от Бетовен⁷, „Марш от Моцарт“⁸, „Менует из соната за фортепиано“, оп. 31, №3 на Бетовен⁹, „Der Doppelgänger“, с текст от Хайне, за солово пеене с акомпанимент на пиано, от Франц Шуберт¹⁰, „Унгарска рапсодия № 12“ на Ференц Лист¹¹, „Егмонт“ – за пиано – на Бетовен и „Прелюдия за пиано“ на Шопен¹², „В тоя тъмен гроб“ – ария с акомпанимент на пиано – на Бетовен и „Сонет, с акомпанимент на китара“ от Т. Поптошев¹³. В отделни броеве на „Художник“ са печатани също музикални очерци: „Волфганг Амадеус Моцарт. (По случай 150 годишнината от рождението му)“, вероятно преводен, подписан с Н.П.¹⁴. В „Художник“, год. II, 1906, кн. 1 започва да излиза историческият очерк „Музиката в XIX век“, продължил в кн. 2, кн. 7-8 и кн. 9-10 на същата годишнина. Среща се и разказ на музикална тематика – „Шопен“ на Антон Фогацаро, в превод на К. Мутафов¹⁵.

Макар и като единична проява в „Художник“ е публикувана една дописка – художествен анализ от Теодор Траянов със заглавието „Дебют на един български артист“, посветена на състоял се във Виена концерт на младия български пианист Иван Торчанов, изпълнил C-moll nocturno от Шопен и Sonata appassionata от Бетовен. Следният цитат от тази кратка дописка на Траянов представлява форма на музикална екфраза: темата на Бетовен е

отломък благороден метал, потънал в заслепителния блясък на гения, но от свръхчовешката сила на една хипермодерна душа разтегнат, изтънен до неимоверност, превърнат на безкраен металически лист, през който се прозира

⁵ Художник, год I, 1905 – 1906, кн. 13 и 14; Художник, год. III, 1909, кн. 1-2.

⁶ Художник, год. III, 1909, кн. 1-2.

⁷ Художник, год I, 1905 – 1906, кн. 13 и 14.

⁸ Художник, год I, 1905 – 1906, кн. 10-11. 26-30.

⁹ Художник, год. II, 1906, кн. 2.

¹⁰ Художник, год. II, 1906, кн. 3.

¹¹ Художник, год. II, 1907, кн. 4-5.

¹² Художник, год. II, 1907, кн. 7-8.

¹³ Художник, год. III, 1909, кн. 5-6.

¹⁴ Художник, год I, 1905 – 1906, кн. 10-11. 26-30.

¹⁵ Художник, год. II, 1906, кн. 2.

фантастичната феерия на боите, преливащи в тъмновиолетовия простор на нов невиден свят. (...) Сред тъмния хаос на светкавични тонове се носи с металическа настойчивост, с настойчивостта на лудостта, основната тема, летяща през главоломни скокове и пасажи, оставяща следи от кипнал метал ...¹⁶.

В цитирания откъс се наблюдават характерни за сецесиона живописни цветове, блясъци, синестезия – музика/метал, както и споменаването на „благороден метал“ (злато), превърнат в „металически лист“. Последното е характерно за Виенската сецесионна школа по живопис: от златни метални листове е изработена част от фасадата и флоралната сфера на входа на Сградата на сецесиона (1897) във Виена, с архитект Йозеф Мария Олбрих.

Във връзка с последната дописка е интересно да се отбележи отражението на музикалната тема в сецесионните винетки на списание „Художник“. Самата дописка е обрамчена с две винетки, с характерни петолиния, ноти и сол ключ. За жалост винетките не са подписани. Известно е, че част от тях в списанието са взети от списание „Югенд“, други са работа на Сирак Скитник.



Винетката „Жена, свиреща на лира“ е изображение към романа „Раздяла“, по музика на Д. Бочаров и текст на Ю.Ц. Розентал¹⁷. В основата на изображението медальон, с крилца като на пеперуда, декорирани във флорални и вегетативни елементи, се разчита надписът „Musica delecta“ („Избрана музика“).

¹⁶ Художник, год I, 1906, кн. 17-18. С. 31. Трябва да посоча обстоятелството, че за автор на дописката в съдържанието е посочен Теодор Траянов, а под самия текст подписът е „Тодор Траянов“.

¹⁷ Художник, год I, 1905 – 1906, кн. 1.



В характерна винетка (неподписана), изобразяваща струнен инструмент, е вплетен нотиран текст на народната песен за смесен хор и соло тенор „Я ме жени“ от Агапи Кръстев¹⁸.



Необходимо е да се подчертае, че в „Художник“ съвсем категорично, без да се нуждае от каквато и да било обосновка, по аналогия с немскоезичната музикална култура, се говори за сецесион в музиката. Например в споменатата дописката „Дебют на един български артист“ Т. Траянов (говори за „абитуриентите на prof. Melcer (проф. Мелцер – бел. моя, Ц.Г.), сецесионистът от консерваторията“¹⁹.

С п и с а н и е „Х и п е р и о н“ – вече през 20-те години на 20. век – включващо предимно творби на символизма и сецесиона, в някакъв смисъл продължава политиката на отвореност към всички видове изкуства, характерна за „Художник“. „Хиперион“ (1922 – 1931) е списание, което помещава литературни, литературно-критически, литературно-исторически български и преводни публикации. В него рядко се срещат

¹⁸ Художник, год I, 1905 – 1906, кн. 15-16.

¹⁹ Художник, год I, 1906, кн. 17-18. С. 31.

анализи на живопис и скулптура, но са многобройни отзивите за инструментални музикални изпълнения и опери, очерците за съвременни и класически композитори, разборите върху музикалната култура. Музикални списания в България по това време вече съществуват²⁰. И нищо друго не налага подобна необходимост от музикални (обобщено казано) текстове да бъдат включени в литературно списание, освен желанието то да покаже отношение към т.нар. „сборно“ изкуство или, ако си послужим с терминологията около Вагнеровото творчество – към „синтеза на изкуството“, характерен за *Fin de siècle*. Нещо повече, музикални критици като Иван Камбуров²¹, Венедикт Бобчевски²², Мирослав Минев²³, Никола Абаджиев²⁴ (предимно немски възпитаници), както и редицата от преводни материали върху симфоничната музика, изграждат музикално екфразния език в българската култура. Тези автори „превеждат“ езика и семантиката на музикалното на езика и семантиката на художествената литература, донасят до българския читател усещането за „превъзходството на музиката над другите изкуства“, за високата естетическа стойност на музикалната култура, изграждат онази културна рецепция на музикалното, която не се е състояла за българския зрител и слушател по времето, когато тя се е осъществявала в Западна Европа и конкретно в Германия и Виена. Авторите музиковеци в „Хиперион“, като цяло, се опитват да синхронизират проходящите българска опера, симфонична музика и балет с техните германски, виенски, италиански и руски образци.

Защо тази тема е интересна по отношение на музикалната екфраза на литературата през *Fin de siècle*? Защото тези автори представляват така необходимия за българския културен живот медиатор между музика и литература, предоставят образци на вербални музикални екфрази. В подкрепа на това може да бъде припомнен фактът, че големите немски писатели, използващи музикални екфрази, са били и музиканти или музикални критици.

Така И в а н К а м б у р о в²⁵, един от първите български музиковеци, учил в Лайпцигската консерватория, в статията си *Хуго Алфен – нови насоки в симфоничната музика* представя изпълнението във Виена на последната симфония на шведския композитор Хуго фон Алфен (1872 – 1960). Анализът на симфонията представлява вид музикална екфраза. Камбуров характеризира външно творбата на Алфен като „симфонична поема“, а във вътрешната ѝ организация вижда пренесена структурата на драмата. За разлика от композиторите преди Алфен, които строят различните части върху отделни теми, тук всяка от четирите части на симфонията разработва едни и

²⁰ Първото музикално списание „Кавал“, излиза в Силистра през 1894 г.

²¹ Иван Камбуров (1883 – 1955). Преподавал в Пловдив и София, редактор на списание „Музикален живот“. Събира и изучава българското народнопесенно музикално изкуство. (Уикипедия) Той е автор на 12-14 монографии на тема музика, първите две отпечатани през 1926 г., Илюстриран музикален речник (1933), едно от най-пълните издание на български език и до сега, и Книга за операта (1943), с много повече автори и заглавия от днес популярните издания на Любомир Сагаев и на Огнян Стамболиев.

²² Венедикт Бобчевски (1895 – 1957), учи при Добри Христов пиано и теория на музиката. През 1920 г. е във Виена, където изучава хармония и контрапункт, а през 1922 – 1924 г. следва композиция и диригентство в Мюнхен под ръководството на австрийския композитор и диригент Зигмунд фон Хаузеер. През 1926 г. Бобчевски става диригент в Народната опера, където поставя на сцена и дирижира повече от 40 опери, някои от които – за първи път на българска сцена. (Уикипедия)

²³ Мирослав Минев (1898 – 1983) е адвокат и писател. От 1924 г. известно време е във Виена на дипломатическа служба. (Уикипедия)

²⁴ Никола Абаджиев (1883 – 1947) учи цигулка при Петко Наумов. Завършва консерватория в Брюксел. Специализира в Берлин. Професор в Държавната музикална академия – София. Основател и редактор на Библиотека Музика, на сп. „Съвременно изкуство“ и сп. „Музикален живот“. (Уикипедия)

²⁵ В год. I, на сп. „Хиперион“ (Камбуров, 1922, 1. 62-67).

същи мотиви. Тези мотиви са пет на брой и наподобяват Вагнеровите лайтмотиви; „явяват се като символи (музикални) на лица, действия и отвлечени понятия“. Симфонията има програмно мото – любовна приказка за двама млади, осветени от греещата луна. Затова авторът нарича това произведение „изобразителна музика“, „тонова живопис“ (Tonemallerei). Алфред се противопоставя, според Камбуров, на Вагнеровата представа за синтеза на изкуството („сборното изкуство“ както го нарича Камбуров), като премахва пеенето в двете партии – те са изпълнявани не с думи, а с вокал. По такъв начин той оставя да звучи само мелодията, акцентира върху най-възвишеното, нематериално и ефирно изкуство – музиката.

Камбуров „преразказва“ симфонията на Алфен: В първата част основният тон е настроението на северния ландшафт, на фона на който се развиват петте теми: „прелестните арпеджи на арфите и клавири наподобяват нежното движение на вълните“, сред тях челите и контрабасите; дървените инструменти придават на четиричетвъртинния такт необикновен блясък. Във виолите прозвучава темата за младия момък, бленуващ по своята любима. Тази втора тема се разпада на още две части: темата за девойката в щрайх и темата за страстта. Любовният копнеж на младия мъж достига до пароксизъм в последната тема на страстта, завършваща с безнадеждност. По подобен начин е описана, чрез инструменти и тяхното звучене, втората част – появата на любимата и вълшебното нощно настроение. В третата част настъпва ведрият ден и сред птичия хор се зараждат плахите чувства на девойката. Дуетът на двамата се синхронизира с централно звучащите клавири, арфа и щрайх. Настъпва същинската любовна тема, предадена като сила, опиянение и тържество на звученето. В четвъртата част мотивът с вълните води до отрезвяване. Появява се чувството на мъка по отлетялото щастие и блаженство. Еднообразието от участието на петте теми във всяка една от частите на симфонията е избегнато чрез майсторски модификации, така че те да се явят в нова светлина. Например мотивът за вълните в началната част, зададена върху фона на арфи, клавири и щрайх, звучи нежно, галовно и светло, докато в последната част, върху фон от медната група, тя звучи съвсем по друг начин: зловещо, кобно, мрачно. Авторът завършва статията си с еднозначната оценка, че музиката на Хуго Алфен представлява ново явление в самостоятелната оркестрова музика.

В статията си *Йоханес Брамс. За 25 годишнината от смъртта му 1833 – 1897* (Камбуров/Kamburov 1922: 4-5, 289-297) Иван Камбуров поставя акцент върху факта, че Брамс е носител на Бетовеновия идеал (и приемник на Бетовен), което означава, че е противоположен по дух на Вагнер. Вагнер се стреми към синтеза („сборната“) музика, а Бетовен / Брамс – към „абсолютната музика“. Тази статия на Камбуров е показателна за това, че освен да представят ролята на музикалната екфраза в художествената литература, тези статии върху музиката осъществяват трансфер на нови естетически категории между литературознанието и музикознанието. Бих допълнила, че от днешна гледна точка Брамс се явява представител на неокласицизма и по такъв начин се включва в еklektиката на Fin de siècle.

Иван Камбуров взема отношение и по проблемите на проходащото оперно изкуство в България (Камбуров/Kamburov 1925: 5-6, 290-295; 1926: 1-2, 72-73). От рецензиите за оперни спектакли („Тоска“ на Пучини и „Дама пика“ на Чайковски) става ясно, че Народната опера вече е поставила други две опери – „Бохеми“ и „Мадам Бътърфлай“. Камбуров е критичен към изпълнителите и, като включва в характеристиките им кратки музикални екфрази, изказва мнението, че ариите в „Тоска“ са „сладникави“, чисто вокални, „без психомузикална обрисовка“. Интересна по отношение на темата за сецесионно-декоративното, е бележката, че операта била

обявена като „стилизирана“, но това било вярно единствено по отношение на първия акт; вторият и третият били по-скоро класически, към реалистични. В рецензиите си Камбуров използва като база за сравнение Дуйсбургския театър (Германия), където са поставени 12 опери, за разлика от двете у нас за същото това време.

По подобен начин Камбуров анализира също изпълнението на Българската народна филхармония (Камбуров/Kamburov 1925: 9-10, 489-498), с нейния първи концерт – Симфония №6 (Патетична) на Пьотр Илич Чайковски. Интересна е музикалната екфраза в този текст – Камбуров сравнява светлината и сенките в живописата с езика на музиката: форте и пиано, разграничаването на светли и тъмни тонове, групиранията като стилистично конструиращо средство и като средство за симетрично построение. Той се опитва да обогати като че ли семантиката на музикалното със семиотични значещи от езика на живописата и архитектурата, геометрията и стереометрията. Авторът осмисля Патетичната симфония като Лебедова песен на Чайковски, в която композиторът, предчувствайки като че ли близката си смърт, написва и собствения си реквием:

Трагическата борба между духа и смъртта, разделението на душата от тялото, сълзи и моментално озарена надежда, възмущение от съдбата и тъжно помирение, въздишки с мимолетни усмивки, най-после мъките на агонията – това е накъсо същността на великото творение.

От музикалните рецензии проличава, че българската музикална критика следи с голям интерес изявите на германските и австрийските композитори и музикални изпълнители. *Австрийската музикална седмица в Берлин* е дописка на Иван Камбуров, писана в Берлин, в която авторът проследява изпълнението на Осмата симфония на Малер, с нейния символизъм, а така също песните на Арнолд Шьонберг, написани върху текстове на датския поет Йенс Петерс Якобсен. И двамата създават своите музикални творби под влиянието на Вагнер. Камбуров споменава и виенските приемници на Малер и Шьонберг – Землински, Веберн и Берг. Особен интерес за Камбуров представлява първият (Землински), „чийто Метерлинкови песни са пълни с поезията на залеза, но и тримата са под силното влияние на Дебюси и Шьонберг“ (Камбуров/Kamburov 1923: 8, 332).

Сред критиците на проходящото оперно изкуство у нас се откроява В е н е - д и к т Б о б ч е в с к и, един от редакторите на сп. „Музикален живот“ и по-късно диригент на Народната опера. Той е твърде рязък в някои свои статии²⁶ – критиката му се отнася към нивото на музициране и дирижиране в Операта. Статиите му представляват интерес от гледна точка на историята на оперното изкуство у нас, при поставянето на „Фауст“ на Гуно, Кармен“ на Бизе, „Делибор“ на Сметана, „Майска нощ“ на Римски-Корсаков, „Самсон и Далила“ на Сен-Санс. Те не съдържат музикални екфрази, затова не се спирам на тях с оглед на темата, която съм си поставила в тази работа. Все пак Бобчевски изказва отношение към музиката на *Fin de siècle*, като утвърждава Вагнеровото оперно изкуство, особено „Танхойзер“, възхищава се от новия начин на съчетаване на музика и текст у Вагнер – създаването върху полуречитативна форма на поетични фрази, в „чиято основа лежи драматичното начало на оперното изкуство“. Последното, бих казала, представлява отглас от гледната точка на Ницше за Вагнеровото изкуство.

²⁶ Например в: „Един триумф на глупостта“ (Бобчевски/Bobchevski 1925: 2. 219-223), „Оперна криза“ (Бобчевски/Bobchevski 1925: 7. 354-356), „Аномалиите в народната опера“ (Бобчевски/Bobchevski 1924: 8. 423-426), „Нашето оперно изкуство. Оперните ни артисти“ (Бобчевски/Bobchevski 1925: 4. 190-197), „Конфликтите във Виенската държавна опера“ (Бобчевски/Bobchevski 1926: 3. 151).

Една дописка в „Хиперион“ на Мирослав Минев за концерт на Славко Попов във Виена (Минев/Minev 1926: 5-6, 302-303) наподобява разказите за оркестрово и солово изпълнение в българската литература, които анализирам по-нататък в тази статия. Дописката представлява разказ, в който повествователят сменя гледната точка – от афиша, през залата и тези, които чакат да стане 8 часа, за да започне концертът. В текста са разгърнати пространства – залата/публиката, музиката, музикантът. Гледната точка на разказвача за музиката на Попов е пресъздадена със средствата на сецесионно-декоративното:

(...) челото, което рони изпод тънките пръсти на своя господар сребърни, медни и стоманени звуци – точни и справедливи, понякога смели като присъда; понякога нежни като ромона на лятна вечер, когато тръпнат житата.

От статия на Никола Абаджиев (Абаджиев/Abadzhiev 1924: 2. 114-117) в „Хиперион“ (1924) се придобива представа за модата на музиката и музицирането, а също така за изпълняваното през 20-те години у нас на музикалните сцени. Това са: Соната оп. 53 на Бетовен, симфоничните етюди на Шуман, Картини на Мусоргски, Бенгалските огньове на Дебюси, Фантазия в До мажор оп. 7 на Шуман, Ноктюрно оп. 31, №2, Фантазия във фа минор и Балада в ла бемол от Шопен, Кройцеровата соната на Бетовен. Не е за учудване, че срещаме например в сецесионно-декоративните пиеси на Дановски, музикални екфрази с точно позоваване на заглавия на клавирни музикални творби.

Коментарът на И.М. Даниел проследява представянето на „Пер Гинт“, сюитата на Едвард Григ по пиесата на Ибсен (Даниел/Daniel 1923: 3. 178-185), а Светослав Камбуров-Фурен²⁷, който се извява и като музикален критик, анализира изпълненията на две Бетовенови симфонии (Симфония № 3 – Ероика и Симфония №5) (Камбуров-Фурен/Kamburov-Furen 1925: 3. 157-159). Неговата статия за концерта на пианистката Цветана Андерсен (Фурен/Furen 1926: 1-2. 89-91), освен имената на артисти, композитори, художници, завладели сцените на Запада (Андрей Николов, Борис Георгиев, Вл. Димитров-Майстора, Христина Морфова, Ана Тодорова, Петър Райчев, Женья Стефанова, Александър Краев, Грежова, Св. Попов, Кирил Цонев и Цветана Иванова-Андерсен) представлява интерес и следната екфраза за музицирането на Андерсен:

На места нейните тонове просто говорят с думи, с шепот, с явствена реч, особено в дясната ръка. (...) Това говори силно за артистката като скулптор-ваятел на тона и музикалните образи.

А когато например свири Бах – „пред нас е гранитен, но жив пластически суров в своето величие образ“, а когато свири Шопен – „ефирен и меланхоличен, но и достигащ и до страхотен мистичен ужас“.

В своите издания списание „Хиперион“ поддържа и появата на преводни работи на музикални теми (преводите говорят за политиката на списанието по отношение на музикалното), които са образец за тази преходна форма между критическото музикално есе с екфрази и разказа на музикална тематика. Есето на Ернст Блох *Новите композитори* (Блох/Blöh 1924: 8. 415) анализира музиката на Малер, „която не е лесна за разбиране“, Малеровия начин на творчество, както и произведенията му – „несъмнено еврейство в музиката, еврейска скръб и еврейска разумност“. За Блох

никой още не се е възнасял към небето, върху крилете на една опиваща, задушевна, екстатическа музика, тъй близо както този пълен с томление, свещен хипнотически човек.

²⁷ Светослав Камбуров-Фурен е брат на Иван Камбуров (Енциклопедия..., 1967. 268).

Блох съпоставя Малер с Щраус:

колкото и пошло, закачливо поривисто, колкото и похотливо, сладчиво и евдемонистически да звучи неговият фойерверъчен оркестър“, Малер се отличава с „гъвкавост на израза“. Щраус печели триумфи главно с камшични удари и чувственост, които е наследил от ранния, силно действащ, свръхкабаретен стил.

В кратката рецензия на А. Сюарес за Дебюси (Сюарес/Syuares 1924: 6-7, 340-341) се усеща съпротивата музиката да бъде сравнявана с живописиста в екфразния стил – в случая със стила на импресионизма. Авторът се ръководи от мисълта, че езикът на живописиста отразява предметите, докато този на музиката – чувствата:

когато той (Дебюси – бел. авт. ЦГ) се разхожда, още в момента на възхищението, пейзажът изчезва пред него и остава само чувствителният отзвук, звучащият образ, напевът, който се заражда в пламенната и жива чувствителност, под влиянието на всеки момент на природата. (...) Той преобразява природата в звукови емоции.

На Дебюси е чужда всяка описателност; той само напомня за светлината на слънцето, примамливостта на водата, която ни напомня на свой ред за отлитащия миг и целувката. Музиката, утвърждава авторът, е чувство – тя поставя в рамка душевните страсти и мисли на човека, за да ги преобрази в акорди или хармония. За Сюарес Дебюси не е импресионист, защото навсякъде си служи със символи.

Музикалната екфраза в българската литература на сецесионно-декоративното

Музикалната е к ф р а з а в българската художествената литература от края на 19. и началото на 20. век се проявява в два аспекта. Единият следва националната фолклорна традиция – инкорпориране на песни, описание на народни песни, изпълнения на гайда, кавал, гусла. Такива се срещат у Петко Тодоров, Йордан Йовков, Елин Пелин. Тук отнасям и стихотворните цикли, структурирани по принципа на народнопесенното: „Самодивска китка“ на Кирил Христов, антологията обработка „Книга на песните“ на Пенчо Славейков и др. А, с оглед на сецесионно-декоративното, интерес представлява фактът, в кои творби именно песенното изпълнение, свиренето на инструмент, се превръща в лайтмотив, в украса към легендата (обикновено), с акцент върху вербалното предаване на народната музика и върху образа на свирача.

Друг аспект, който има отношение към сецесионно-декоративното, представляват разгърнатите върху немски литературни образци оперна и симфонична екфрази: Чавдар Мутафов (с разказите „Концерт“, „Пианото“, „Радиото“, Йордан Йовков с „Песента на Солвейг“, Пенчо Славейков „Cis Moll“, донякъде Девета симфония на Бетовен – фон в пиесата на Иван Грозев „Съдний ден“. Към тях могат да бъдат добавени описанията на звученето на старинните инструменти у Н. Райнов в египетските му лирически творби, както и на античните инструменти у Ем. Попдимитров, разказите „Симфония“ на Владимир Мусаков и „Музика“ на Николай Райнов. Специално място заема Теодор Траянов с неговата „Песен на песните“, която може да бъде свързана с „Книга на песните“ на Хайне).

Разказът *К о н ц е р т*²⁸ на Ч а в д а р М у т а ф о в е създаден с цел да представи цялостното публично събитие на концерта и грацията на музикалното усещане, достигаща до кулминация на преживяването. Този ефект е постигнат, като разказвачът

²⁸ Цитатите от разказа са по: Чавдар Мутафов „Избрано“ (1993).

започва с първите посетители, преминава през настройването на инструментите, предаването на синхронната музика и звученето на всеки инструмент поотделно. Мутафов обхваща различните пластове на едно такова комуникативно, но и съзерцателно събитие – слушатели, музиканти, инструменти, диригент. В подтекста на изпълнението се реализира и определената музикална естетика, споделяна от Мутафов.

Представен е топосът на концерта – залата, подиумът със столовете и пюпитрите, и постоянно присъстващите дори на празна сцена туба и тимпани. Интериорът на залата наподобява сецесионен интериор: полумрак на колоните от полиран камък, мрамор на капителите, който блести по-силно, „обвит от голямата дъга на корниза“, където „венци и гирлянди се гонят“ и обвинят етажите и галериите. Тръбите на органа „пресичат овалите на абсидата с дългите си редове“ и се оглеждат в „скъпа рамка от камък и дърво, сред която неясно блести полегатото огледало“. Постепенно всеки оркестрант заема определеното му място в оркестъра. Специално внимание авторът обръща на отделните инструменталисти и на техните музикални инструменти: тимпанистът, който прослушва звука на тимпаните, първите проехтели удари, монотонността на звученето на тимпаните. Основен похват в този текст на Мутафов е използването на музикални термини (от типа на тимпаниста „взема доволен един вирбел“) и доброто познаване на инструментите в един оркестър.

Загрявката на хорниста (инструменталист на валдхона) е пресъздадена с елементи на сецесионното, с характерните за Мутафов геометрични метафори, но и с едно добро познаване на музикалния инструмент, с терминологично описание на звуците, както и познание върху биотехниката на възпроизвеждане на звука. Музикантът изважда от калъфа „комплицираната спирали на инструмента си, разиграва машината с лявата ръка, взема отначало естествената гама“, след това „изкарва няколко октави и децими“, „прави два кикса“ и обръща инструмента. По подобен начин гледната точка на повествователя фиксира и другите инструменти: кларинетистът започва своите фигури; цигулките, които след първата квинта настройват струните си по обоя; тонът от обоя „се поема от чели (виолончело – бел. авт., ЦГ), виоли и контрабаси“. Типично сецесионен в натрупването на фразата и типа синестезийни метафори, Мутафов описва по следния начин действието на музиката, сравнявайки звуковите вълни с тези на водната повърхност: „Спокойната тишина на водата се набраздява, после започва да се вълнува, полилеят над подиума се запалва внезапно и дългите двойни линии на позауните (тромбони – бел. авт., ЦГ) заблестяват отведнъж с яркия си метал“. Загрявайки, валдхорните „опитват мотива на Зигфрид“. Последното е Вагнеров мотив от „Песен за нибелунгите“ (Nibelungenlied), в която митологичният герой Зигфрид убива дракона в сюжетния център на епическата поема (Мифы..., 1991).

Гледната точка на разказвача-наблюдател периодически се премества в следната последователност: публика, концертна зала, музикантите на сцената – публика. Хаосът от звуци, при настройването преди началото на концерта, се променя в тишина, предхождаща първия такт:

Цигулките са вече настроени и заливат с дъжда на своите каденци всичката буря от позауни, чели и фаготи, обоите се надпреварват с кларнетите в хроматични фигури, пресечени от светкавиците на тромпетите и арпеджото на арфите, за да бъдат накрая отнесени в тътнежа на тимпаните към един хаос, (...) понякога хорните връщат звука мистично неясен, после всичко утихва изведнъж...

В този момент се появява диригентът, застава на пулта и съсредоточава с повдигане на ръцете си вниманието на всички изпълнители. Концертмайсторът, както и всички оркестранти, очакват знака на диригента. Авторът се спира много подробно на всеки

детайл, подготвящ първия звук на оркестъра и на всеки момент от движенията на диригента и участниците в събитието музикално изпълнение.

Самата екфраза на музикалното изпълнение в „Концерт“ на Мутафов представлява една симбиоза между звуци, пози на ръце (устни, тела), инструменти и лъкове. Движението на ръцете напомня романтичното изображение на марионетките у Хайнрих фон Клайст.

Ръцете на челистите (...) разпънати в интервалите, бягащи като живи по кордите, изразителни като усмивка и като поглед. Понякога те спират с безкрайна нежност, трептящи от звук, после извиват мъчително ставите си, бързи като арабески, или вземат онези случайни пози, красиви като лъч, който вечно се мени, неестествено бледни в очертанията на черното и червеното дърво, напрегнати и в същото време галещи, за да отскочат внезапно (...), сякаш бързащи да хванат стона на акордите....

Ч. Мутафов се опиянява от механиката на движенията. В един момент в текста той нарича валдхорната „машина“. Писателят (който, както е известно е инженер и архитект по образование и занятие) изпитва удоволствие от процеса на „конструиране“ на музиката и от разгадаването на тази конструкция. Когато описва движенията на ръцете, той говори за „механиката на ставите“ („на кларнетиста израстват десет пръста на всяка ръка“), те са свързани със светещите лостове (клавиши) на инструмента, „плъзгат се като ставите на точна машина“, срастват се с никела и провеждат през себе си чистия звук на инструмента. Механиката на пръстите, с които арфистът извлича звуци, е изразена с типични за сецесионно-декоративното метафори:

Арфистът плете изящната плетеница на десетте си пръста в паралелната канава на металическите жици – един жив орнамент, който се извива заедно с арпеджото на звука в хиляди меандри, чист и правилен, бляскав, потопен в светлина, като огромна прозрачна завеса, извезана със сребро.

В тази метофора е изразена визуално-пластично идеята за „изтъкаване/везане – наслаждане на нишка по нишка“ на музиката, подобно на килим/завеса с бляскави/сребърни украси от орнаменти, плетеници и живи музикални меандри. Такава многопластовост и донякъде натрупаност на сравненията и метафорите е в декоративния стил единствено на Ч. Мутафов, както неведнъж съм отбелязвала.

Музиката като че ли израства от инструмента, а от устните на валдхорнистите тя изглежда подобна на растение – „закрепена за дългото стъбло на мундшука“ като „жив плод“ – типична метафора на вегетативното. Гледната точка на повествователя, фокусирана върху устата/устните на свирещите на духови инструменти, също е в духа на сецесионното: „тромпетистите, с острите си уста, прелели сладостта в тънкия метал“; също „медни“ са „устата“ на тромбоните.

Диригентът е представен чрез „ритъма“ на движение на тялото му, а за ръцете му е намерена отново вегетативна представа: „буйният растеж на ръцете, които се вият като безбройните клони на нежно дърво, разлистено от вихъра“. Във фигурата на диригента Мутафов като че ли съчетава еkleктиката на стиловете от Fin de siècle: той притежава „наивната несръчност на ангела от ранния ренесанс“, „буйната демоничност на готическите чудовища от катедралите“, „стихията на всички стилове“, „патоса на Страшния съд“ и „огромния жест на Моисей“. Диригентът възплъщава образа на музиканта, преминал през материята и тленното, за да остави своя отпечатък в „зазоряването на един друг свят“. В тези думи на Мутафов се прокрадва идеята на немския музикален романтизъм за музиката, като изкуство на духа, най-малко причастна към материалното и меркантилното. От друга страна също идеята на т.нар.

„късен романтизъм в германската музика“ (съответстващ на *Fin de siècle* и като времеви диапазон, и като стил и философия), според която настъпва краят, залезът на един свят (апокалипсисът) и началото на друго време.

Музиката и оркестърът са наречени „мистично съчетание на човека с времето“. Така достигаме до естетическата и философската страна на музиката във вижданията на Ч. Мутафов. Музиката е най-добрият изразител на човешките чувства, както смятат и Ницше, и Хайне. „През живота е минала някаква страдна и звучна воля, за да го превие в образа на вечнобягащия през миговете копнеж“, трептят „призивите на нежните пианисими“, „въпросите на цигулките“ и „отговорите“ на валдхорните, „тъжните смълчавания, през които обоят разкрива безнадеждността на душата“, „тържествените и страшни фортисими“, органът, „с всичките си регистри, идещ като размах на Бога“, като „страшен звучащ кораб“, който „ще отнесе душата ни към небето“, окрилен „с ангелски гласове“. В текста на Мутафов музиката на оркестъра извлича от душата чувства и емоции, отговаря на въпроси, мистично отнася слушателя към ефирните човешки усещания и към небето.

Ако трябва да се посочи какво е значението на текстовете върху музикални екфрази в българската литература, на първо място трябва да бъде уточнено, че те не са многобройни. Но тази линия – в изпълнението на музикалния инструмент да се търси контрастът между битовия предмет и идеалната същност – музиката, духовното състояние – е налице и десетилетия по-късно. Например създаването на Виола д'Аморе от майстор Георг Хених, предназначена за малкия музикант Виктор от „Балада за Георг Хених“ (1987) на Виктор Пасков.

В разказа си *Пианото* писателят Мутафов показва склонност към използване на похвата на анимализиране – придаването на чувства, преживявания и ответно поведение на неодушевените предмети, и по-точно на механизмите, машините (по подобие на разказите „Моторът“, „Историята на едни автомобил“ и др.). Когато обаче говори за пианото като механизъм, той подхожда като романтиците (Хайнрих фон Клайст), които се възхищават от съвършенството на механичното движение, придадено от човека на предмета, и като конструктивистите (съвременници на Мутафов), които апологизират мотора и машината като връх и цел на човешките постижения. Същевременно, в духа на сецесионно-декоративното, в разказа си Мутафов съпровожда изображението с музикални екфрази.

Пианото в едноименната творба е „машина“, от която умелите ръце на музициращите съумяват да изтръгнат хармонични звуци – музика, съзвучна с техните чувства. По такъв начин те го превръщат от мебел и неугледно същество – в инструмент, възпроизвеждащ „тактове“, „салтоморталета от звукове“, тържествуващ „в звънливо щастие от акорди“ и „фортисими“. Сецесионно-декоративен в този разказ е образът на Госпожицата с „полирани нокти“, която не обича музиката, но се нуждае от пианото, тъй като то „е необходимо за жанровия стил на една декоративна любов“. Госпожицата на Мутафов очевидно принадлежи на своето време – епохата на *Fin de siècle*: в нейно присъствие „нещата получават миризма на теменуги“, подвързията на нейната „малка позлатена книга“ носи „бледосиня панделка“, тъкмо на онова място, където се разказва за луната, беседката и любовта. Музиката на влюбената и мечтаеща за брак Госпожица, реализирана върху клавишите на пианото, представя една от музикалните екфрази в този текст. Тази музика разказва, по точно възпроизвежда „бели акации, сини въздишки, панорамическа музика от Швейцария, тераси от арпеджии, глетчери от глисанди!“ Пианото разказва в ноти „две стъпки, които (в такт) се пързаят по бледожълти паркет“, произвежда „крещенда“, „престо в четвърта бързина“, „симфонизиран флирт“, „хроматизирани целувки“. Звуковете на пианото са предадени

посредством синестезия (в сравнения и метафори) между инструментални звуци и шумовете от стъкло, скъпоценни камъни и метали: „звукове, които се пръскат на парчета, като паднали монокли от влюбени очи“, като „разкъсано колие от пианисимото на бисери върху мрамора на стълбите“ и „нежен звън на златистите чаши с шампанско“.

Под пръстите на децата пианото „се смее във всички гами“, „замира мечтателно в баналностите на някой валс от Дюран“, „внимателно и послушно среща някой сонатина от Клементи“. В екфразата „валс на Дюран“ вероятно писателят говори за Огюст Дюран (1830 – 1909), френски издател на музика, органист и композитор, автор на инструментална музика; един от известните му валсове за пиано е в Ми-бемол мажор, опус 83. Другият споменат композитор може би е Муцио Клементи (1752 – 1832), известен пианист, концертирал с Моцарт, един от създателите на класическата форма на сонатите и сонатините за пиано. Така този разказ издава много добрата информираност на Мутафов относно съвременната музика и историята на музиката, едно познаване на тънкостите на музикалното изпълнение, въобще една на достатъчно добро ниво музикална култура.

Разказът *Радиото* на Чавдар Мутафов има за цел „да изобрази“ и предаде звуците и музиката, възпроизвеждани не пряко от инструмент или оркестър, а през новата „механична кутия“ – радиото. Писателят застава уверено зад новото изобретение на техниката, което е в състояние да улови многобройните радиовълни, излъчващи музика, и да ги предаде на слушателя „радиолобител“ във всеки дом. Той дори е готов да спори с тези, които твърдят, че „при всяко механическо предаване изкуството се унищожава или дори изопачава“, тъй като се прекланя, както вече споменах, пред техниката и изобретенията. Безспорното в разказа обаче е едно – радиовълните са в състояние да направят достояние на всеки човек изпълненията на редица световноизвестни изпълнители, да възсъздадат музикалната атмосфера на опери, да представят на културния човек известните изпълнения на композиторите гении от различни епохи.

Докато описва чудото на възпроизвеждането с радиовълни, Мутафов споменава „гласа на Карузо, все тъй чист като в нашата младост, извикващ сълзи (...), възвърнал дъха си през годините (...), ридяещ сега отново своя Палячо“. Тази екфраза визира операта „Палячо“ (1892) на италианския композитор Руджиеро Леонкавало (1857 – 1919), която всъщност е и първата опера със сценография и режисура в България, поставена от Българското оперно дружество (тогава), през 1909 г. Известен е също фактът, че записът от същата опера на Карузо на арията *Vesti la giubba* („Смей се, палячо“) през 1909 г. е тиражиран чрез първата плоча в света, продадена в повече от 1 млн. копия – и това е по времето, когато фонографите (първите грамофони) са били луксозна и рядка вещ.

В текста авторът споменава също „копнежа на Кройцеровата соната“. Кройцеровата соната или Соната № 9 за цигулка и пиано в ла-минор, оп. 47, от 1802 г. е едно от най-известните камерни произведения на Лудвиг ван Бетовен, което той посвещава на френския цигулар и композитор Рудолф Кройцер (1766 – 1831). Около Кройцеровата соната се създава една митологема, която е добре да бъде спомената. Отначало Лев Толстой написва повест с такова заглавие; в „Кройцера соната“ (1890) Толстой възплъщава цялата същност на своето сексистко (за онова време антифеминистко) настроение²⁹. Повестта предизвиква френския художник Рене Ксавие

²⁹ В сюжета на повестта Василий Поздншев разказва за своя разпътен живот на младини и твърди, че женската рокля е предназначена да възбужда мъжките желания; смята, че жените няма да получат равни с мъжете права, докато продължават да ги подтикват към страст, при това да упражняват

Прине да нарисува картината „Кройцера соната“ (1901). На свой ред чешкият композитор Леош Яначек (1854 – 1928) създава струнен квартет, вдъхновен от новелата на Толстой, и наречен „Кройцера соната“. Историята на интермедиялност на тази творба продължава с Мархрит де Моор, написала литературна творба, наподобяваща музикалната пиеса „Кройцера соната“, в която струнният квартет на Яначек пробужда у героите любов и ревност.

Интересно е да се отбележи, че усетът на Мутафов за музиката не го подвежда. В разказа си „Радиото“ той споменава, под формата на кратки музикални екфрази, класическите творби и композитори са станали особено известни в началото на 20. век. Сред тях също е Йохан Себастиан Бах; в текста е спомената „огромната плетеница от Бахови фуги“. Бах, един от музикалните гении на 17.-18. столетие, създава голям брой клавирни творби – около 150 хорала за орган, токати и фуги. Токата и fuga в ре минор („Toccata und Fuge in d-Moll“), BWV 565, е едно от най-известните произведения за орган на Бах в европейската класическа музика. Състои се от две части: Токата, тоест Прелюдия и четиригласна fuga. Двете части са свързани с музикалните си мотиви и хармония. В друго свое съчинение „Die Kunst der Fuge“ („Изкуството на фугата“) композиторът създава 14 канона на една тема. То се изпълнява на клавирен инструмент или от струнен квартет, като демонстрира висше ниво на майсторство по отношение на контрапункта.

Като екфраза може да бъде разглеждана и споменатата в разказа „Смъртна песен на Изолда“. Мутафов визира операта в три действия на Рихард Вагнер „Тристан и Изолда“, поставена за пръв път през 1865 г. в Мюнхен. Както е известно либретото на операта е базирано върху легендата за любовта на корнуолския рицар Тристан и ирландската принцеса Изолда. Във времето се напластява истинска нова митология около този сюжет, интерпретиран в редица произведения на прозата, лириката, живописата и музиката. Само за времената на Fin de siècle се наброяват десетки подобни творби. Един от примерите е цикълът от графики на Обри Биърдсли върху темата „Тристан и Изолда“; по този сюжет през 1909 г. е направен френски нем филм; многобройни от началото на 20. век са също така музикалните варианти върху операта на Вагнер.

По мотив от норвежкия модерн (Ибсен) и съответна музика към тази пиеса на модерна, композирана от Едвард Григ, е творбата на Йордан Йовков *Песента на Солвейг* (1917)³⁰. Тази творба е класически пример за взаимодействие между литература и музика. Музикалната екфраза, която използва Йовков в сюжета на творбата си, представлява художествена аналогия на онова, което преживява младата виолонистка, внезапно открила в себе си, че е влюбена в младия офицер.

Необходимо е да отбележа някои подробности около пиесата на Хенрих Ибсен и музиката към нея. „Пер Гинт“ (1867) е пиеса 5 действия. Сюжетът се развива през първата половина на 19. век в Норвегия, но героят попада още на редица други места в Европа и Америка. Младежът има желание да върне славата на своя някога уважаван и почитан баща, но вместо да се доказва с дела, предпочита да мечтае, заради което животът му предлага редица изпитания. На сватба в селцето Хегстед той среща и обиква Солвейг. Тя заживява с него в горска хижа, но неочаквано младият мъж я напуска, заради нови приключения и афери. Когато се завръща вече на зряла възраст в

и своята власт над мъжете. По-нататък той спокойно описва как убил жена си, тъй като тя, възхитена от един цигулар, с когото заедно изпълнявали „Кройцеровата соната“, в някакъв момент се отдава на чувствата си. Поздншев, временно удържащ своята непомерна ревност, заминава по дела, но когато се завръща и заварва двамата прелюбодейци заедно, убива жена си.

³⁰ Разказът е публикуван за пръв път във в. „Военни известия“, XXVII, бр. 296, от 31.XII.1917.

Норвегия, той си задава въпроса доколко душата му е принадлежала на самия него, доколко в живота си е бил самия себе си. Все пак се завръща в хижата, в която го чака Солвейг, още от времето, когато той я е напуснал. Солвейг го уверява, че за нея той винаги е бил значим.

Ибсен поръчва на своя сънародник композитора Едвард Григ създаването на сюита, която да бъде изпълнявана заедно с неговата театрална пиеса. Написано през 1875 г., камерно-симфоничното музикално произведение „Пер Гинт“ (Peer Gynt) е изпълнено за пръв път на премиерата на пиесата в Осло. Партитурата на Григ се състои от 9 части. Най-популярни стават две сюити: Сюита №1, съч. 46, и Сюита №2, съч. 55. Четвърта част от Сюита №2 се нарича „Песента на Солвейг“.

В бележките към разказа „Песента на Солвейг“ на Йовков е посочено, че до 1917 г. – времето на написване на разказа – „Пер Гинт“ „не е превеждана на български език. Йовков, както личи от разказа, е познавал музиката, чел е вероятно на руски език и самата драма“ (Йовков/Yovkov 1983: 478).

За Йовков е бил важен образът на Солвег – вярната жена, чакаща своя любим, който образ става ядро на сюжета за виолонистката. Младата музикантка трябва да чака своя любим офицер (също цигулар), заминал на война. Разказът се гради върху образа на красивата цигуларка и нейното изпълнение по време на концерта. Сецесионно-декоративно е описанието на съвсем младата все още девойка (мотив, характерен за Jugendstil), отразена в огледалото, като са подчертани алените ѝ устни, подобни на „разцъфнал цвят“, и възхищението от нейната красота, която би признала с „упоение“ и самата „Сафо“. Усмивката на музикантката е подчертан детайл още няколко пъти в първата част на творбата, преди девойката да познае видения през прозореца млад офицер. Прекрасното ѝ настроение преди концерта е сравнено със „стъпките на лудешки валс“, а ситните листа на тополата изглеждат „като гъст рояк от жълти пеперуди, които трептяха и блестяха“. След като девойката вижда младия офицер, тя си припомня, че преди нейното заминаване в чужбина да учи, той „почти всяка вечер“ е репетирал заедно с нея („подхваща на втора цигулка същата мелодия“). Сега, когато вижда заминаващия за фронта офицер, тяхната някогашна игра започва да ѝ прилича на огромно признание, на дълбоко затаено любовно чувство и заедно с това на любовна надежда. След този момент музицирането на виолонистката качествено се променя. От „технична“, но „без чувство“ до концерта, както отбелязва критикът, възрастен господин, тя се преобразява. Тук може да бъде отбелязан мотивът за метаморфозата, характерен за редица представители на литературата на Fin de siècle. Преобразяването Йовков маркира с риторични въпроси: „Как беше се извършила тая неочаквана промяна? Кое тогава даваше тая чистота и нежност на тоновете, тая задушеvnост и топлота на всеки звук? Неотразимо и силно тая музика завладяваше, трогваше и увеличаваше“. Реакцията на публиката от музицирането на девойката е бурна, придружена с аплодисменти и възторг. Но самата героиня се чувства „като простреляна птица“. Тя е усетила новия начин, по който е изпълнила своята музика, и знае, че това се дължи на новите чувства, които са я завладели. За миг я озарява сцената от „Пер Гинт“, в която героят държи ръката на своята майка Озе и „ѝ разказва за чудното щастие, което ги чака, за разкошните екипажи, които през тъмната гора ги отвеждат във вълшебния замък Сория-Моря“. А тихата и нежна песен на Солвейг „звучи във всичките фибри на душата ѝ“. Младата артистка, свиреща Песента на Солвейг, е представена вече не по начина, по който се отразяваше образът ѝ в огледалото, а като асимилирана чрез музиката – фигурата ѝ изглежда като „неясно бяло петно“, очите ѝ са засенчени от ресниците, но вместо тях се вижда „лъкът и хубавата бяла ръка, която плавно се движеше“. Мисълта за младия офицер и Песента на Солвейг се носи още дълго време

след концерта, когато всички са забравили за него. Но те съществуват във виденията на девойката.

В контекста на разгледаните до тук творби не може да бъде подмината и поемата *Cis Moll* на Пенчо Славейков, която българската критика определя дори като „философска“. В нея Славейков поставя любимата си тема за силната личност на твореца, гения – като разработва образа на великия германски композитор Лудвиг ван Бетовен. Поетът акцентира на идеята за прогресиращата глухота на Бетовен и превъзможването на страданието в името на живот за изкуството.

Тъй като тук се спирам конкретно на екфраза на Бетовен, следва да отбележа че немският композитор с фламандско потекло е любимец на сецесиона. „Бетовеновият фриз“ (Beethovenfries), цикълът от картини на австрийския художник Густав Климт, е една от най-ярките творби на Виенския сецесион. Това са картини, изпълнени във формата на архитектурен фриз върху вътрешните стени на Сградата на сецесиона. За пръв път са показани в рамките на XIV изложение на Обединението на художниците на Виенския сецесион през 1902 г. Фризът, който е разгърнат на три от стените на изложбената зала (общо 34 м на 2 м височина), играе ролята на рамка, в чийто център е разположена монументалната скулптурна композиция в чест на Бетовен, работа на Макс Клингер. В своя цикъл от картини Климт се ръководи от усещането си за Симфония № 9 на Бетовен. Лявата композиция „Тъга по щастието“ изобразява златния рицар (Der goldene Ritter), който отива на борба със силите на злото; съпровождат го две фигури на жени, символизиращи съответно Победата (Славата), с венеца на победителя, и Състраданието. Централната композиция „Враждебни сили“ (Die feindlichen Gewalten) представя силите на злото. Състои се от няколко детайла: централна огромна фигура на Тифон (стоглавия дракон, дете на Гея и Тартар), наляво от него три горгони, символизиращи болестта, безумието и смъртта, отдясно женски фигури, символизиращи сладострастието, несдържаността и похотта. В страни от тях се намира самотна фигура на жена, символизираща Дълбокия копнеж на цялото човечество. Дясната композиция „Изкуство, Хор на ангелите от Рая“ също се състои от няколко детайла: фигури, означаващи Радостта и прекрасните Божии искри.

Заглавието *Cis Moll* у Славейков насочва към Симфония № 5 до минор, съч. 67, на Бетовен – една от най-често изпълняваните симфонии на композитора и едно от най-известните произведения на класическата музика въобще. Била е високо оценена в своето време от Е.Т.А. Хофман, който я поставя сред „най-значителните произведения на епохата“. Мотото, поставено от Славейков под заглавието на лирическата творба, гласи: „So rocht das Schicksal an die Pforte. Beethoven“ – „Така съдбата чука на вратата“. Именно по такъв начин самият Бетовен нарича двойния мотив от четири такта от първата част на симфонията. Този мотив придобива наименованието „мотив на съдбата“ или „тема за съдбата“, много често цитиран по-късно от класическата до популярната култура от различни жанрове.

Замисълът, който придава Пенчо Славейков на поемата си „Cis Moll“ не е съществено свързан със самата Симфония № 5. Докато пише симфонията си, в продължение на четири години (1804 – 1808), действително Бетовен започва да чувства прогресивно намаляване на своя слух, но все още успява да го компенсира. Освен това Бетовен посвещава тази си творба на двама от своите меценати – княз Х. Й. фон Лобковиц и граф А. К. Разумовски, което се констатира в нотното издание на симфонията от 1809 г. Първото представяне на Симфония № 5 във Виенския театър (Theater an der Wien), на голям концерт бенефис на Бетовен, не успява да направи особено впечатление на публиката, поради четиричасовото изпълнение на две негови творби (Симфониите № 5 и № 6) и най-вече поради новаторството на музиката му.

За музикална екфраза в поемата „Cis Moll“ може да се приеме идеята на Пенчо Славейков да пресъздаде звученето на музиката, която Бетовен композира (по замисъла на поета Симфония № 5), след като осъзнава болката от парадокса на своето съществуване:

В хармония и дивна, и надвластна
се сбориха и сляха звукове,
метежен рой подир метежен рой,
като пожарни пламъци. От тях
на беззаветност знойний дъх повея...
А смъртните окови, що душата
тъй гордо бе захвърлила, звънтяха
болезнено, като отек на буря,
и нейде си замираха далеч...
В нестройний строй на тоя химън горд
диханието на покой възвишен
трепереше – покой на дух възмогат.

По такъв начин българският поет интерпретира музикалния текст на Симфония № 5 на Бетовен: като страдание и пречистване, като пожар и пламъци, като буря, която успява да разкъса оковите на душата – една романтична по смисъла си представа за гордата надмогваща нещастieto си личност.

В действителност ученик на Бетовен, Карл Черни (пианист и музикален педагог), както и бременският капелмайстор В. К. Мюлер, независимо един от друг смятат, че при написването на своята Пета симфония Бетовен в отделни моменти подражава на звуците, издавани от горската птица жълта овесарка (*Emberiza citrinella*), разпространена в европейските средни ширини и обитаваща конкретно виенския парк Пратер, в който Бетовен често се е разхождал. В звуците, издавани от тази птица, няма нито нещо съдбовно, нито драматично; интерпретациите в музиката могат твърде сериозно да се разминават една с друга, особено когато са правени от непосветени в симфоничното изкуство.

Музикална екфраза в Славейковата поема „Cis Moll“ загатва мотива за Висшия слух, който притежава геният Бетовен:

И загубата на единия слух
нелесно тъй убива идеалът,
когато него *Висшия* Слух поддържа!
Аз чувствам чрез него буйний пулс
на общия живот на естеството -
не той ли бие в моето сърце?

„Висшият слух“ в монолога на лирическият Аз напомня донякъде понятието „абсолютен слух“. Вероятно обаче по-близка е аналогията Висш разум, Висше око – Висш слух, т.е. Слухът на Всевишния – едно понятие на Славейков, което трябва да насочи към музиката като най-висшето изкуство (както мислят немските композитори и философи, вкл. Ницше), като изкуство най-бързо достигащо до Бога. От там – висшето предназначение на композитора да бъде медиатор между човечеството, космоса и Всевишния.

Т е о д о р Т р а я н о в има стихотворение, което е първото в цикъла „Горящи хоризонти“ и се нарича *Бетховен* (Траянов/Trajanov 1906: 19-20, 15). Гениалният композитор е представен като че ли в скулптурна поза: „облегнат на студените клавиши“ и „загледан към нощта навън“. Вижда слова, написани от орисницата („В

ледните обятия на мъртва самота изкупвай смелий сън“), която му отрежда самота и страдание. За разлика от трактовката на Пенчо Славейков, който вижда в парадоксалното оглушаване на гениалния музикант повод да покаже силата на надмогналата страданияето творческа личност, Бетовеновият протест срещу съдбата у Траянов се изразява в могъществото на творчеството му. Той решава да сътвори такава музика, която ще възкреси „загасналата жаравата“, ще заглуши пламналите скърби, и с мъртвата пепел „лилии снежни в душа пустинна ще посее“. По-нататък в лирическия текст Траянов разгръща образно пластично музикалната екфраза – музиката, която Бетовен твори:

Подемаат първите акорди
разкъсани крила, и безнадеждни
възбог летят
и сблъскват се в небесното мълчание.
Втурват се орляци горди
след тях по светналия път
тласнати от диво отчаяние...
Безбройни озариха се посоки
в железни
с чука на безнадеждността у бездни
напластени тъми дълбоки. (...)
Изби сподадено ридание в човешките гърди. (...)
Творец съм аз – създател и палач –
из съсипните превъзмогнал бог!

Именно по такъв начин в символистичния текст на Траянов отекват гордите трагични интонации, характерни за Ницшевия Заратустра.

Съвсем слабо известни, но образци по отношение на сецесионната поезика и музикалната екфразност, са още няколко стихотворения, публикувани в списанията „Художник“ и „Хиперион“. Сред тях е *Живата песен* на Кирил Христов, написано в стила на панмузикалното, обединяващо небесата, с тяхната светлина, и човешкото съществуване, като творчески порив (песен, музика, стих):

Те свързват бездните със небесата.
Безбройни струни. Арфа от лъчи.
Докосвам се. И мракът на съдбата
започва като химна да звучи.
Но късно... Вгледам ли се в теб унесен –
И глъхнат звукове един по друг ...
Изпята е най-хубавата песен.
Изтръгнат е от всяка струна звук.
(Христов, 1905 – 1906, 1)

Подобен образ създава и стихотворението *Звездна арфа* на Васил Каратеодоров (Каратеодоров/Karateodorov 1927: 3. 106)³¹, публикувано в „Хиперион“ (1927), в което се откроява повторението на рефрена (музикалната екфраза) „Арфа далечна звъни“ (4 пъти), както и символистичната лексика „сън“ (сънно душата трепери, в сънни безкрай далнини), „плач“ (плаче прибрежният лес) „скръб“ (сенките в горест се сплитат: скръб е последната вест). Сецесионно-декоративни детайли са „звездните сфери“, бледият лунен образ, бялата желана страна. В лирическата творба на

³¹ **Васил Каратеодоров** (1909 – 1981) български писател, преводач, редактор.

Каратеодоров се оформя следната семантика: Като че ли звездна арфа свири погребална мелодия в съня и напомня за другия свят, за последния път на лирическия Аз.

И творбата на Васил Каратеодоров се формира около значението на арфата, като универсален символ, свързан с митологията. Боговете или пратениците им в митологията на северните народи свирят на арфа *мелодията на съня*, която мелодия приспива всеки, който я чуе, като понякога тя ги изпраща и в отвъдния свят (Шевалие, Геербрант/She-valie, Geerbrant 1995). Арфата привлича едно към друго небето и земята, а в цитираното стихотворение на Каратеодоров, свързана със звездните сфери и луната, тя се превръща в символ на духа (светлината), в неговия сблъсък с материалните сили.

Още три лирически творби на късния символизъм, в сецесионно-декоративно изпълнение и музикални екфрази се открояват в списание „Хиперион“ (1926 – 1927 г.). Светлозар Димитров (известен като *Змей Горянин*, 1905 – 1958) публикува на страниците на списанието своята лирическа творба, наречена *Есенна соната* (Димитров/Dimitrov 1926: 8. 386-388). Поетът разделя стихотворението си на три части (наподобявайки класическата соната) с наименованията I Allegro, II Andante, III Rondo. Сонатата е един от основните жанрове на камерната инструментална музика, като най-многобройни са чисто клавирните сонати³². В първите части на сонатно-симфоничните цикли са помествани сонати, които носят наименованието „сонатно allegro“. Димитров нарича първата част на своята творба Allegro (ит. „бързо, весело“ темпо в музиката). Настроението в тази част на творбата започва с приятна, оптимистична нагласа: листа, ръмьщ дъжд, сами в малката бяла стая, която „все тъй благоухае на ямин и на циклами“.

Вън се ниже светъл наниз
върху сведените клони
виж листата как се гонят
слушай как дъждът ръми.

Лирическият Аз изживява надеждите си, че любимата „ще се завърне“ и че той „ще я прегърне кротко“, „ще пресуши сълзите ѝ“. Третият куплет на I Allegro повтаря първия, като в него е различна средищната част, в която се появява темата „нощ – саркофаг“ и двамата влюбени, „са сплели“ своята участ в „слънчева лъчиста мрежа“. А тези два последни образа символизират брака и смъртта. Втората Andante, в музикално отношение означава спокойно, отмерено темпо, обикновено нито бавна, нито бърза стъпка. II Andante в стихотворението представя символистичен пейзаж на душата, тъга и загуба, нерадост, невинност, удавени надежди („свиращ“, „да разнасям страдания и плач по морета, пустини, степи“). Третата част се именува Rondo (от *rondeau* – „кръг“), като терминът свързва едновременно областите на литературата и музиката. (Със своето изпълнение солистите и певците в рондото изпълняват своите фрагменти от творбата, а хорът повтаря припева, в който както текстът, така и мелодията остават непроменени.) Така в III Rondo лирическият Аз се връща към мотива от първата част „знам, че ще дойдеш отново в късната вечер“. Нарича песента си „светла и звънка“, „обич и полет“, молба, проклетие и ридание за прошка. Последният куплет (от четирите) на рондото повтаря първия. Тези повторения, както и наименованията на трите части на „Есенна соната“, подчертаването на песента, преднамерено свързват

³² Йозеф Хайдн написва 35 сонати, Волфганг Амадеус Моцарт – десетки сонати за пиано, орган и цигулка, Лудвиг ван Бетовен – 32 клавирни сонати, сред които най-известни са № 8 („Патетична“), № 14 (наречена по-късно „Лунна соната“), № 17, № 23 (Apassionata – „Безстрастна“), както и такива за пиано и цигулка (най-известна е „Кройцеровата соната“). Композиторите романтици (Роберт Шуман, Франц Лист, Фредерик Шопен) пишат множество произведения, близки до сонатата, без те да носят това наименование. (Уикипедия)

сецесионно-символистичната творба на Св. Димитров с музикалното, с музикалната екфраза (заемка). Освен това към поетиката на стихотворението може да се добави обстоятелството, че I *Alegro* е украсена със сецесионно-декоративните детайли: ухание на жасмин и циклами, прегръдка, низане на наниз, сплитане на мрежа, в II *Andante* е декорирана с молението, прострените ръце (молих, простирах ръце), а в III *Rondo* – с метафората за любимата „цвят на цъфнала пролет“. Образ символ, който е уникален у Св. Димитров е „животът – сив прозрачен конник, сви край мен и отмина далеч“.

Т р а я н Т ъ м е н (псевдоним на поета Траян Траянов, брат на Теодор Траянов), публикува в „Хиперион“ (1927) краткото стихотворение в музикален тон, наречено *Н о к т ю р н о* (Тъмен/Tamen 1927: 3. 109). *Nocturne* („нощен“, от лат. *posturnus*) е класическа музикална форма, почиваща на бавно темпо, патетичен израз, многобройни мелодични украшения и централна ускорена част. В кратката творба на Траян Тъмен основна е символистичната тема за скърбящата душа („капят листата, скръб, самота, изповед“). Освен меланхоличното настроение (съответстващо на бавното темпо в ноктюрното) в творбата изобилстват лексеми от диапазона „тишина – шум“ (шуми, горестни слова прошепва някой в тишината, покоя тих, без ропот, огледан в своята самота лесът отеква с стъпки глухи), което придава на извънмузикалните звукови усещания особен статус. Те създават своя „мелодия“ на тайна, горест, самота и успокоение.

Един слабо познат на читателите разказ на В л а д и м и р М у с а к о в³³, *С и м - ф о н и я*, в стила на сецесионно-декоративното, превръща музикалния инструмент и музиката в медитативна сила, която може да погълне трагичното преживяване от смъртта на любимата млада жена и да го трансформира в сферите на светлината и неземното, където влюбеният мъж се надява, че пребивава душата на неговата Дарина.

И забравен от скръб, прегърна цигулката и засвири нейните песни. Пианото бе глухо. Нея само нямаше. Не играеха ръцете ѝ по клавиатурата, изящни и красиви, пъргави и игриви... Лъкът се впиваше по-силно в струните. Те трепереха и плачеха, или се смееха и пееха... (...) Той пишеше със своите сълзи нота след нота, акорд след акорд, такт след такт, мотив след мотив, пак свиреше, повтаряше, твореше и пак плачеше³⁴.

В разказа музикалната тема е акцентирана чрез движенията на ръцете на младата жена по клавиатурата, и чрез музиката, която младият мъж изтръгва от цигулката. Мислите на персонажа, в духа на декоративната образност, са сравнени с пеперуди: „(...) като рояк пеперуди. Те кацаха и хвърчаха из стаята, трепкаха крилца, спираха и отново литваха“. Под воплите на цигулката душата на погребаната девойка слиза на земята и тръгва през парка („тръгна из любимата им по-рано алея..., залута се измежду розите, (...) под вишната, измежду ябълките... Сви уста и засвири като славей“). Мусаков рисува душата на девойката през погледа на нейния любим, като към вербалната музика прибавя пластична палитра: косите, лицето и ръцете на душата (на девойката) са бели, „ослепително бели“; „тя цяла е изваяна от ефир и е прозрачна като него. Само на пръстите ѝ лъщят пръстените, а рубините хвърлят червен блясък върху черната политура на пианото.“ След кратък разговор между двамата, на тема спомен и забора, и след една любовна целувка, душата повежда персонажа из небесните селения:

³³ Владимир Мусаков (1887 – 1916). През 1912 г. завършва право и финанси в Москва. Пише разкази и пиеси. Умира във военна болница по времето на Първата световна война.

³⁴ Цитатите тук и по-нататък са по изданието: Владимир Мусаков „Избрани страници“ (1943).

Пред самите стълби, що се издигаха право от вълните на реката нагоре, от двете страни цъфтяха два бели разкошни цвята. Тя протегна ръка и извади из единия цвят син сапфир и от другия цвят още един.

Последното преживяване заличава всички негативни мисли на персонажа, а жаждата му да я види божествена и ефирна става още по-силна. Новото пространство, в което той попада, е

необятна зала с халцедонови колони. Стените бяха от слонова кост, злато и сребро. Подът – дивна мозайка. Покривът – безкраен купол. От там се сипят лъчи и светлина. Някаква чудна мелодия се разлива. (...) А когато той отново вдигна глава и отвори клепки, между колоните, напичани с безчет сини цветя, идеше тя, цяла обляна в съвсем прозирни одежди. (...) Над нея сияеха лъчи, чупеха се и тъй се сипеха, като слънчев прах. Косите ѝ бяха пак тъй златисти и разхвърляни. В тях бяха вплетени сини като небето цветове. В очите блестеше огънят на пламтящата ѝ душа.

Скоро видението се изгубва и персонажът остава сам, със скъсана корда на цигулката в ръцете си, с душа, преизпълнена с тъга. Сецесионно-декоративното е внушено чрез цветовата гама – червено, бяло и черно, синьо, скъпоценностите сапфир и халцедон, слонова кост, злато и сребро, както и чрез обилната употреба на илюминативна семантика (блестеше, светлина, лъчи и др.). От поетиката на сецесионно-декоративното са „двамата бели разкошни цвята“ (флорален образ) – които посрещат душите в дивното им пътешествие в ефира; косите, в които са вплетени цветя; мислите пеперуди, символизиращи метаморфозата и полета на душата. В разказа се наблюдава и синестезия – метафората „лъчи, които се сипят като слънчев прах“.

И ако разказът на Владимир Мусаков напомня кратко импресионистично преживяване, *Музика на Николай Райнов* представя пространно повествование, в което свързаният с музиката персонаж претърпява развитие, неговото състояние достига до кулминация и води до развързка. Темата в творбата е геният на инструменталиста, който пресътворява музиката и съумява да преобрази човешките души.

Сюжетът на тази недостатъчно добре позната творба на Райнов очертава определено пространство, фон, музикални екфрази и психологическа разработка на персонажите: Сред бурята в града гледната точка се съсредоточава върху „френския салон в стил Империял“ (концертната зала), в който, настанилата се доволна и състоятелна публика очаква концерта на виртуозния цигулар. Отчетливо и рязко е откроява фигурата на цигуларя:

Цял в черно, с черен фрак и панталон (...), с бели тънки китки на ръцете, навел глава, впитал в цигулката, затворил очи, той засвири при лекия удар на рояла³⁵.

Трябва да подчертая, че черното и бялото са цветове на *Fin de siècle*. Те идват с черно-бялото ням кино и са особено характерни за ар деко стила (френския аналог на сецесиона), чийто проявления например са модните тенденции у Коко Шанел на черното и бялото в облеклото и вътрешния дизайн на домашното пространство.

Вербалното описание на музиката в текста на Райнов се гради върху тавтологичното натрупване на фрази в семантиката на изпълнителя и музиката:

Те изхождаха – звуците: кога тъмни и пълни с тайна, кога сияещи и трепетни от радост – не от инструмента, а от самия него, от огнището, в което гореше душата

³⁵ Цитатите тук и по-нататък са по изданието: Николай Райнов „Съчинения в пет тома“, Т. 2. (1990).

му. Мелодичното изобилие, тежкото богатство от звуци, водопадите от стонове, хлипания, смехове и тържествуващи викове: това откровение тежеше върху слабата снага на твореца, а той трябваше очевидно да прави големи усилия, за да го издържи и изнесе пред сбраните хора.

Описанието на музициращия цигулар в текста на Н. Райнов по-нататък наподобява съчетание между *пантомимата* на виртуоза и музикална екфраза, целяща да пресъздаде възпроизвежданите звуци и мелодии:

Когато свиреше, той се опираше ту на единия си крак, ту на другия. Извиваше се като опнат лък на самострел, надвесваше се над главите на сбраните. Издигаше се в тържество – прав и висок, светъл и мощен, тънък и недостижим (сякаш лъч, който лети право към Бога). Сетне отведнъж отскачаше назад, като изпъчваше гърдите си, с които се бе сраснала цигулката, и спираше застинал, за да разсипе смразяващи звуци към настръхналите хора, за да ги заплаши и смири, да ги вкамени. А после протягаше настрана изправен крак и се опираше на другия, малко прегънат в коляното: в тая стойка той почваше да гъделичка цигулката и тя начеваше да се смее, да избухва в неукротим кикот, да беснее от веселба. Най-после човекът се прибираще досам рояла, изправяше се скромно и сдържано почваше да разказва някаква весела приказка, от която очите на слушащите се превръщаха в детски очи, а душите им ставаха наивни, прости и дълбоки, сякаш не са се никога докосвали до острия трион на живота. Ръцете играеха, сами пееха, сами раждаха сладкозвучия. Лявата трепереше неуморно по гърлото на цигулката, за да укроти или раздвижи буйно струните, да ги стисне и смири или да ги отпусне на воля. Тя хвърляше звуците на снопове, като тържествен водопад, който пръска очарование до най-далечните кътове на салона. Тя зовеше, искаше плач, искаше молитви; сама пееше, сама се молеше. А дясната плъзгаше лъка от край до край по струните – ту кротко, ту буйно, с нечовешка сила, подскачаше, замираще в сладък унес; после с дребни движения шумеше по въздуха, кълвеше златни зърна или щипеше струните: галеше ги с лъка, хвърчеше и кацаше пак; или бурно изтръгваше от опнатите жили на инструмента трепети, талази от звукове, като режеше с безпощадна жестокост, насилваше, изскубваше душата на инструмента, за да я преобрази в звучно чудо. Най-сетне и двете ръце се сливаха ведно: сливаха се една с друга, сливаха се с цигулката и лъка, сливаха се с главата и душата на твореца.

Пантомимата е изкуство, което, подобно на балета, придобива нова актуалност в времената на *Fin de siècle* – във Франция с Шарл Дебюро, чийто баща е създател на маската на Пиеро, във Великобритания – с Джозеф Грималди, чийто баща популяризира ролята на Клоуна в арлекинадата и изобретява съвременната концепция за белоликия клоун. В края на 19 в. пантомима се представя предимно в мюзикхола. Във Франция се формира Марсилската школа начело с Луи Руф, във Великобритания – трупата начело с Фред Карно, в която започва творческата си дейност Чарли Чаплин. В началото на 20. век пантомимата заема значително място в немскоезичния театър, в работата на режисьори като Макс Райнхард. Пантомимата става същност и съдържание на нямото кино (Румнев/Rumnev 1966: 46-51).

Арлекин, лунният Пиеро, Коломбина стават герои на модерната лирика и персонажи в живописата на *Fin de siècle*: „Арлекин и Пиеро“ на Пол Сезан, „Арлекин“ и „Акробатът и младият Арлекин“ от ранните „син“ и „розов“ периоди на Пикасо, „Арлекин с китара“ на Андре Дерен, „Арлекин и смъртта“, „Арлекин и Дамата“ на

Константин Сомов (принадлежащ към кръжеца „Мир искусства“), „Арлекин“ на Фьодор Богородски и мн. др.

Това отклонение за пантомимата – у Райнов като опит за постигане на художествен ефект чрез описанието ѝ – не е самоцелно. Според мен Райнов се придържа към идеята за „синтеза на изкуствата“ (Gesamtkunstwerk), принадлежаща на Вагнер, след когото тази мисъл се превръща в метод на взаимодействие на елементите на различните видове и жанрове на изкуството в една творба. В разглежданата новела „Музика“ Райнов е променил елементите на своя изобразителен стил (скъпоценности, цветова гама, вегетативни образи и т.н.), но е останал верен на принципите на сецесионно-декоративното, съчетавайки литературното повествование с музикални екфрази, черно-бяла графика или кинематография и пантомима.

В „Музика“ на Николай Райнов е пресъздаден и образът на публиката – третата величина в комуникативната триада музика-музикант-слушател(и). В началото публиката е в очакване. След като чува изпълнението и е омагьосана от движенията на цигуларя – тя затихва, „забравила времето“. Свиращият „изплита тежък възел“, който е „стиснал душата на слушателя“. По-нататък гледната точка се сменя от движенията на тялото – към гримасата на лицето и преживяването на музиканта по време на изпълнението, от една страна, от друга повествователят прави предположение за страданието, раждащо гениалната музика, и от трета – за състоянието на съпреживяване на въвлечената в изпълнението публика.

Заслужава да се отбележи още един момент в новелата, а именно завръзката, свързана с появата на антипода на чуждестранния виртуоз – в лицето на завистливия мнителен човек, с окъсаната дреха. Психологически погледнато речта на мнителния човек изглежда като далечна аналогия със сюжета „Моцарт и Салиери“, като центърът в „Музика“ на Райнов е изместен към противопоставянето на виртуозния музикант с редовия посредствен почитател на музиката. Нестихващата в нощта буря съответства на раздразнението и чувството за неудовлетвореност, с които си тръгва човекът с окъсаната дреха на път към бедняшкото предградие. Музиката ражда образи и възвишени преживявания и за човека с окъсаната дреха. Райнов редува в повествователното темпо на различни места в текста, повече от десет пъти описания, посветени на феномена на музиката, на музикалните инструменти, на човешкия глас, на изпълнението и на музикацията.

Интересен детайл, характеризиращ поетиката на Райнов от този негов по-късен период, е разполагането на „Музика“ в граничецо с експресионистичното пространство. В разказа е привнесен социално-революционен елемент. Появява се тълпа от бедни и съпротивляващи се; човекът с окъсаната дреха се включва в тълпата и става част от нея. Поставят се дилемите – богатство и бедност, сити и гладни, работници и богаташи. През нощта тълпата вилнее и руши града; през настъпилния ден тълпата проявява яростта си, но е потопена в кръв от картечен огън. Минава време и човекът с окъсаната дреха, който е получил рана по време на въстанието, вече е оздравял. Той си дава сметка, че е участвал в бунта, заради жаждата да отмъсти на цигуларя виртуоз – „обида от гаврата на свършения художник над непосветените“. На това място повествователят вмъква видение на бронзовата маска на Бетовен, в която човекът с окъсаната дреха припознава чужденеца цигулар. У човека с окъсаната дреха, тласкан от завист, от „долната омраза на любителя, който не може да търпи над себе си майстор с безсъмнено изкуство“, се заражда мисълта „да убие този черен властител на мелодията“. Любителят дилетант не е чужд на признанието, че виртуозът е свирил „отначало за по-високото у човека, за гордото, което издига личността до Бога.“ Затова струните му са звучели „като молитва, като зов към човека от небето.“ Но, борейки се със себе си,

той се нарежда сред тези, които не заслужават „чистата музика, що вае от душите ангели“. На излизане от пивницата дилетантът разбира от афишите, че виртуозът ще свири отново. Обхванат от гняв, завист и желание за отмъщение – на гладния срещу сития, на талантливия – срещу подражателя, той решава да повреди с киселина цигулката на маестро, за да провали концерта му.

След като извършва престъпното си дело, макар и гузен, човекът с окъсаната дреха (любител, но дилетант в музиката) отива в същата пивница и разговаря с виртуоза за отмъщението и неговия антипод светлината, за преобразението на човека, за бита и духовното (душата и хляба). Когато разбира, че цигулката му е повредена обаче знаменитият маестро решава без да е репетира да свири концерта си на виола. Тук в повествованието се редуват още четири картини с музикални екфрази, които няма да анализирам, тъй като по художествените си похвати те повтарят вече казаното:

Свирачът се яви между черни завеси от кадифе, облечен в черни дрехи, с черна виола в ръка. Само три светли петна имаше в тоя кадифен мрак: лицето и двете китки.

Мелодията, която изпълнява „беше редица смъртни скокове на исполински дух. Фразите бяха странни, нечути. През мрак, през гръмотевици и мълнии, през мигновени изблици на ослепително сияние“. Описанията на облика на свирещия, непрекъснато се преплитат с темата за музиката и душата. За да завърши в последните две екфрази с темите публиката и музикалният инструмент („виолата бе скръбна. Нейният алтов глас – мек, дълбок и плътен (...) искрен, кадифен, пълен – говореше сигурно и уверено на душата. Звукът се гънеше гъвкав и кръшен, извиваше се с чара на внезапно откровение, лееше се свободно и непринудено като вихър, получил повеля да изтръгне душата и да я понесе възбог“). Такова редуване на екфразите с различни тематични мотиви напомня за строежа на музикална творба – една цел, която самият Райнов съзнателно или несъзнателно е преследвал.

Любопитна е развързката на новелата. Любителят стои на пътеката до сцената и там го съзира музициращият виртуоз. В един миг погледите им се срещат и последният разбира какво е извършил дилетантът. Изведнъж пред дилетанта се разкрива бездната на позора и той пада, покосен от мълчанието на публиката в притихналата зала. Тази трансформация в самия край на разказа наподобява мистичното преобразование, което се извършва с Гроздан пред Божия лик на картината на Иисус сред нивата (от „Жетварят“ на Йордан Йовков). В разказа на Райнов обаче е имало стремеж за проследяване на психологията на греха, завистта и отмъщението. А на мястото на Иисус е богът Музика, пресъздадена от маестро виртуоз. По такъв начин сецесионно-декоративното трябва да се търси не толкова на нивото на образността и стила, колкото в концепцията за синтеза на изкуствата (описанията на двете музикални изпълнения – с цигулката и виолата), пантомимата на свирещия музикант, както и идеята за музиката, като Божествено начало.

Интересно е да се посочи как изглежда музикална екфраза, характерна за сецесионно-декоративното, под формата на живописна творба. Такава е картината на Стефан Иванов Георгиев³⁶ „Ноктюрно“, публикувана в „Хиперион“ 1925, кн. 3. В картината е запазено усещането за нощно изображение; трите фигури на млади жени са твърде сходни – в полупрофил, анфас и профил. Макар че двете са в черни одежди, а едната – в бели, изглеждат като един и същ човек в три пози (с шапка и без шапка). По

³⁶ Стефан Иванов Георгиев (1875 – 1951) е известен предимно като портретист, работи също в жанровете пейзаж, голо тяло, фигурална композиция, иконопис. През 1925 – 27 г. пребивава в Париж и това дава превес на определени, несрещани дотогава, теми в неговото творчество.

такъв начин, в една рамка, се е рисувало през средновековието, за да се пресъздаде действие, да се разкажат в пространството на живописното платно различни в темпорално отношение състояния на един и същ персонаж. На заден план бегло се забелязва лице на мъж. Жената (или жените, ако приемем, че това са три жени) излъчва меланхолия и нежност. Композицията формира усещането за безропотност, съдържаност на чувствата, повтораемост, отчуждение, неприютеност.



Стефан Иванов. Ноктюрно (Хиперион“ 1925, кн. 3.)

В заключение ще подчертая, че музикалната екфразност в чисто литературните творби на български автори, които разгледах, се е формирала по пътя на възприемането на идеята за музикалното или по пътя на взаимодействие с германската култура, или посредством влиянието на преводната литература у нас на подобна тематика. Откроява се фактът, че музикалната екфраза е похват на българския сецесионно-декоративен (понякога и символистичен, друг път и романтичен, или отчасти и експресионистичен) маниер на писане в епохата на Fin de siècle.

ЛИТЕРАТУРА

- Абаджиев 1924: *Абаджиев, Н.* Чужди виртуози в София: Рихард Бик. Еди Браун. – Хиперион, год. III, кн. 2. 114-117 (Abadzhiev 1924: *Abadzhiev, N.* Chuzhdi virtuozi v Sofia: Rihard Bik. Edi Braun. – Hiperion, god. III, kn. 2. 114-117).
- Блох 1909: *Блох, Е.* Новите композитори. – Хиперион, год. III, кн. 8, 414-421 (Bloh 1909: *Bloh, E.* Novite kompozitori. – Hiperion, god. III, kn. 8, 414-421).
- Бобчевски 1924: *Бобчевски, В.* Аномалиите в народната опера. – Хиперион, год. III, кн. 8. 423 – 426 (Bobchevski 1924: *Bobchevski, V.* Anomaliite v narodnata opera. – Hiperion, god. III, kn. 8. 423-426).
- Бобчевски 1925: *Бобчевски, В.* Един триумф на глупостта. – Хиперион, год. IV, кн. 2. 219-223 (Bobchevski 1925: *Bobchevski, V.* Edin triumf na glupostta. – Hiperion, god. IV, kn. 2. 219-223).

- Бобчевски 1925: *Бобчевски, В.* Нашето оперно изкуство. Оперните ни артисти. – Хиперион, год. IV, кн. 4. 190-197 (Bobchevski 1925: *Bobchevski, V.* Nasheto operno izkustvo. Opernite ni artisti. – Hiperion, god. IV, kn. 4. 190-197).
- Бобчевски 1925: *Бобчевски, В.* Оперна криза. – Хиперион, год. IV, кн. 7. 354-356 (Bobchevski 1925: *Bobchevski, V.* Operna kriza. – Hiperion, god. IV, kn. 7. 354-356).
- Бобчевски 1826: *Бобчевски, Венедикт.* Конфликтите във Виенската държавна опера. – Хиперион, год. V, кн. 3, 151 с. (Bobchevski 1826: *Bobchevski Venedikt.* Konfliktite vav Vienskata darzhavna opera. – Hiperion, god. V, kn. 3, 151 s.).
- Виншель 2015: *Виншель, А. В.* Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX – XXI веков (П. Зюскинд „Контрабас“, Х.-Й. Ортайль „Ночь Дон Жуана“, Х.-У. Трайхель „Тристан-Аккорд“). Автореф. Дисс. к.ф.н.: Тамбов (Vinshely 2015: *Vinshely, A. V.* Muzyka i muzykant v nemetskoj literature rubezha XX–XXI vekov (P. Zyuskind „Kontrabas“, H.-Y. Ortayly „Nochy Don Zhuana“, H.-U. Tray-hely „Tristan-Akkord“). Avtoref. Diss. k.f.n.: Tambov).
- Виншель 2013: *Виншель, А.В.* Экфрасис музыки в художественной прозе Э.Т.А. Гофмана. – Филологическая регионалистика. №2 (10). 69-72 (Vinshel' 2013: *Vinshel', A.V.* Ekfrasis muzyki v hudozhestvennoy proze E.T.A. Gofmana. – Filologicheskaya regionalistika. №2 (10). 69-72).
- Давыдова 2006: *Давыдова, А.В.* Музыкальные образы в русской лирике начала XX века. Автореф. дисс. к.ф.н.: Архангельск (Davydova 2006: *Davydova, A.V.* Muzykal'nye obrazy v russkoj lirike nachala XX veka. Avtoref. diss. k.f.n.: Arkhangel'sk).
- Даниел 1923: *Даниел, И.М.* Две театрални престъпления: Пеер Гюнт в Свободния театър, Ернст Толер – Маса-Човек. – Хиперион, год. II, кн. 3. 178-185 (Daniel 1923: *Daniel, I.M.* Dve teatralni prestaplenia: Peer Gyunt v Svobodnia teatar, Ernst Toler – Masa-Chovek. – Hiperion, god. II, kn. 3. 178-185).
- Димитров 1927: *Димитров, Св.* Есенна соната. – Хиперион, год. V, кн. 8. 386-388 (Dimitrov 1927: *Dimitrov, Sv.* Esenna sonata. – Hiperion, god. V, kn. 8. 386-388).
- Йовков 1983: *Йовков, Й.* Песента на Солвейг. – Йордан Йовков. Събрани съчинения в шест тома. Том I. София: Български писател. 132-140 (Yovkov 1983: *Yovkov, Y.* Pesenta na Solveyg. – Yordan Yovkov. Sabrani sa-chineniya v shest toma. Tom I. Sofiya: Balgarski pisatel. 132-140).
- Камбуров 1923: *Камбуров, И.* Австрийската музикална седмица в Берлин. – Хиперион, год. II, кн. 8. 330-332 (Kamburov 1923: *Kamburov, I.* Avstriyskata muzikalna sedmitsa v Berlin. – Hiperion, god. II, kn. 8. 330-332).
- Камбуров 1926: *Камбуров, И.* Дама пика. – Хиперион, год. V, кн. 1-2. 72-73 (Kamburov 1926: *Kamburov, I.* Dama pika. – Hiperion, god. V, kn. 1-2. 72-73).
- Камбуров 1922: *Камбуров, И.* Йоханес Брамс. За 25 годишнината от смъртта му 1833 – 1897. – Хиперион, год. I, кн. 4-5. 289-297 (Kamburov 1922: *Kamburov, I.* Yohanes Brams. Za 25 godishninata ot smartta mu 1833–1897. – Hiperion, god. I, kn. 4-5. 289-297).
- Камбуров 1925: *Камбуров, И.* Народна опера. Тоска. – Хиперион, год. IV, кн. 5-6. 290-295 (Kamburov 1925: *Kamburov, I.* Narodna opera. Toska. – Hiperion, god. IV, kn. 5-6. 290-295).
- Камбуров 1925: *Камбуров, И.* Народна филхармония: Шеста симфония на Чайковски. – Хиперион, год. IV, кн. 9-10. 489-498 (Kamburov 1925: *Kamburov, I.* Narodna filharmonia: Shesta simfonia na Chay-kovski. – Hiperion, god. IV, kn. 9-10. 489-498).
- Камбуров 1922: *Камбуров, И.* Хуго Алфен – нови насоки в симфоничната музика. – Хиперион, год. I. Кн. 1. 62-67 (Kamburov 1922: *Kamburov, I.* Hugo Alfен – novi nasoki v simfonichnata muzika. – Hiperion, god. I. Kn. 1. 62-67).

- Камбуров-Фурен: 1925: *Камбуров-Фурен, Св.* Две изпълнения на Бетовенови симфонии. – Хиперион, год. IV, кн. 3. 157-159 (Kamburov-Furen: 1925: *Kamburov-Furen, Sv.* Dve izpalnenia na Bethovenovi simfonii. – Hiperion, god. IV, kn. 3. 157-159).
- Каратеодоров 1927: *Каратеодоров, В.* Звездна арфа. – Хиперион, год. VI, кн. 3, 106 с. (Karateodorov 1927: *Karateodorov, V.* Zvezdna arfa. – Hiperion, god. VI, kn. 3, 106 s.).
- Манн 1961: *Манн, Т.* Германия и немцы. – Собр. соч. В 10 т. Том 10. Москва, 1961. 310-315 (Mann 1961: *Mann, T.* Germania i nemtsay. – Sobr. soch. V 10 t. Tom 10. Moskva, 1961. 310-315).
- Майкапар 2014: *Майкапар, А.Е.* Грани классической музыки. В 2-х томах, Челябинск: Music Production International. 2014. Т.2. 331 с. (Maykapar 2014: *Maykapar, A.YE.* Grani klassicheskoy muzyki. V 2-kh tomakh, Chelyabinsk: Music Production International. 2014. T.2. 331 s.)
- Малиновская 2009: *Малиновская, О.Н.* „Философия музыки“ как компонент миропонимания (На материале учений Серебряного века). Автореф. дисс. к.филос.н. Ростов-на-Дону (Malinovskaya 2009: *Malinovskaya, O.N.* „Filosofia muzayki“ kak komponent miroponimaniya (Na materiale ucheniy Serebryannogo veka). Avtoref. diss. k.filos.n. Rostov-na-Donu.)
- Минев 1926: *Минев, М.* Писмо от Виена. Концертът на Славко Попов. – Хиперион, год. V, кн. 5-6. 302-303 (Minev 1926: *Minev, M.* Pismo ot Viena. Kontsertat na Slavko Popov. – Hiperion, god. V, kn. 5-6. 302-303).
- Мусаков 1943: *Мусаков, Вл.* Симфония. – Владимир Мусаков. Избрани страници. София: Хемус, АД за книгопечатане и издателство. 1943. 19-23 (Musakov 1943: *Musakov, Vl.* Simfonia. – Vladimir Musakov. Izbrani stranitsi. Sofia: Hemus, AD za knigopечатane i izdatelstvo. 1943. 19-23).
- Мутафов 1993: *Мутафов, Ч.* Избрано. София: Гал-Ико (Mutafov 1993: *Mutafov, Ch.* Izbrano. Sofia: Gal-Iko)
- Ницше 1990: *Ницше, Фр.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах. Том 1. Москва: Мысль. 47-158 (Nitsche 1990: *Nitsche, Fr.* Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm. – Fridrih Nitsche. Sochinenia v dvuh tomah. Tom 1. Moskva: Mysly. 47-158).
- Райнов 1990: *Райнов, Н.* Музика. – Николай Райнов. Съчинения в пет тома. Т. 2. Ред. А. Йорданов, Е. Сугарев. София: Български писател, 1990. 160-185 (Raynov 1990: *Raynov, N.* Muzika. – Nikolay Raynov. Sachinenia v pet тома. T. 2. Red. A. Yordanov, E. Sugarev. Sofia: Balgarski pisatel, 1990. 160-185).
- Румнев 1966: *Румнев, А.* Пантомима и ее возможности. Москва: Знание, 1966. 46-51 (Rumnev 1966: *Rumnev, A.* Pantomima i ee vozmozhnosti. Moskva: Znanie, 1966. 46-51).
- Спасова 2007: *Спасова, К.* Раждането на модерната трагедия от духа на Ницше и Арто. – Електронно списание LiterNet, 13.07.2007, № 7 (92). (Spasova 2007: *Spasova, K.* Razhdaneto na modernata tragedia ot duha na Nitsche i Arto. – Elektronno spisanie LiterNet, 13.07.2007, № 7 (92)).
- Сюарес 1924: *Сюарес, А.* Импресионизмът на Дебюси. – Хиперион, год. III, кн. 6-7. 340-341 (Syuares 1924: *Syuares, A.* Impresionizmat na Debyusi. – Hiperion, god. III, kn. 6-7. 340-341).
- Траянов 1906: *Траянов, Т.* Горящи хоризонти. – Художник, год. I, кн. 19-20, с. 15 (Trayanov 1906: *Trayanov, T.* Goryashti horizonti. – Hudozhnik, god. I, kn. 19-20, s. 15.)

- Тъмен 1927: *Тъмен, Т.* Ноктурно. – Хиперион, год. VI, кн. 3, 109 с. (Tamen 1927: *Tamen, T.* Nokturno. – Hiperion, god. VI, kn. 3, 109 s.).
- Христов 1905–1906: *Христов, К.* Живата песен. – Художник, год I, кн. 1, с. 10. (Hristov 1905–1906: *Hristov, K.* Zhivata pesen. – Hudozhnik, god I, kn. 1, s. 10).
- Фурен 1926: *Фурен, Св.* Концертът на Ц. Андерсен. – Хиперион, год. V, кн. 1-2. 89-91 (Furen 1926: *Furen, Sv.* Kontsertat na Ts. Andersen. – Hiperion, god. V, kn. 1-2. 89-91).
- Хайне 1919: *Хайне, Х.* Избрани песни и романси. На български от Г. Милев. Библ. „Цвят“ № 61, сп. „Обществена обнова“, г. I, ноември-октомври 1919 г., кн. 34 (Hayne 1919: *Hayne, H.* Izbrani pesni i romansi. Na balgarski ot G. Milev. Bibl. „Tsvyat“ № 61, sp. „Obshtestvena obnova“, g. I, noemvri-oktomvri 1919 g., kn. 34).
- Черпокова 2011: *Черпокова, Св. Е.Т.А.* Хофман в България: Рецепция и политика. – ПУ „Паисий Хилендарски“. България, Научни Трудове – Филология, Том 49, Кн. 1, 2011. 286-300 (Cherpokova 2011: *Cherpokova, Sv. E.T.A.* Hofman v Bulgariya: Retseptsiya i politika. – PU „Paisiy Hilendarski“. Balgariya, Nauchni Trudove – Filologiya, Tom 49, Kn. 1, 2011. 286-300).
- Шелудякова 2006: *Шелудякова, О.Е.* Феномен мелодики в музика на поздне романтизма. Автореф. дисс. д. искусств. Магнитогорск. (Sheludyakova 2006: *Sheludyakova, O.YE.* Fenomen melodiki v muzyki pozdnego romantizma. Avtoref. diss. d. iskusst. Magnitogorsk.)
- Щербак 2012: *Щербак, Е.В.* Значение музыки в философском учении Фридриха Ницше. – Музыка и философия. Материалы международной конференции. М.: Пробел. 70-80 (Shcherbakova 2012: *Shcherbakova, YE.V.* Znachenie muzyki v filosofskom uchenii Fridrikha Nitshe. – Muzyka i filosofiya. Materialy mezhdunarodnoy konferentsii. M.: Probel. 70-80).
- Odendahl 2008: *Odendahl, J.* Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thoas Mann. Bielefeld: Aisthesis Verlag. - 273 S.
- Nährlich-Slateva 1998: *Nährlich-Slateva, E.* Die Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Bulgarien. – E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, 1998, Bd. 6, 50-71.
- Scher 1984: *Scher, St.P.* Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Речници, енциклопедии:

- Енциклопедия... 1967: *Енциклопедия на българската музикална култура.* София: Изд. БАН. (Entsiklopedia... 1967: *Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura.* Sofia: Izd. BAN.)
- Мифы... 1991: *Мифы народов мира.* Энциклопедия в двух томах. Второе издание. Гл. ред. С.А. Токарев. Москва: Советская энциклопедия. (Mify...1991: *Mify narodov mira.* Entsiklopediya v dvukh tomakh. Vtoroye izdaniye. Gl. red. S.A. Tokarev. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya.)
- Шевалие, Ж., А. Геербрант 1995: *Шевалие, Ж., А. Геербрант.* Речник на символите. Митове, сънища, обичаи, ритуали, форми, фигури, цветове, числа и др. София: Петриков. (Shevalie, Zh., A. Geerbrant 1995: *Shevalie, Zh., A. Geerbrant.* Rechnik na simvolite. Mitove, sanishta, obichai, rituali, formi, figuri, tsvetove, chisla i dr. Sofiya: Petrikov.)