



Н О В Б Ъ Л Г А Р С К И У Н И В Е Р С И Т Е Т

МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ

ДЕПАРТАМЕНТ „МУЗИКА“

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

НА ТЕМА:

**„НЯКОИ ЕСТЕТИЧЕСКИ, АРТИКУЛАЦИОННО-ФОНЕТИЧНИ И
АНСАМБЛОВИ ПРОБЛЕМИ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА „LIED“
ОТ ЕПОХАТА НА РОМАНТИЗМА И ПОСТРОМАНТИЗМА –
XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК“**

ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР“

ДОКТОРАНТ:

ДОЦЕНТ АЛБЕНА КЕХЛИБАРЕВА

НАУЧЕН КОНСУЛТАНТ: ПРОФ. ЕЛИСАВЕТА ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА, Д.Н.

София 2015

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод

01_1. Етимология на понятията „Kammermusik“ и „Kammersänger“	10
01_2. Обособяването на “LIED” във високо художествен жанр (Kunstlied) в областта на камерната музика. “Lied” през първата половина и средата на 19-ти век. Исторически аспекти	16
02_1. “Lied” при Франц Шуберт, Роберт Шуман, Ференц Лист, Едвард Григ, Йоханес Брамс и други композитори от първата половина и средата на 19 век	63
02_2. Метафоричното значение на „ключовата дума“ в образността на вокалната форма „Lied“	103
02_3. Естетическа приемственост по отношение на фразировката от “Viennese style” - виенския класицизъм в ранния романтизъм в началото на 19-ти век и проявлението на тази фразировка през следващи епохи	117
02_4. За пеенето на определен език и за пеенето на немски език като израз на висша поетична еманация	132
3. ХУГО ВОЛФ и ”LIED”	155
3_1. Лайтмотивната техника в контекста на Хуго-Волфовата речитативност и кантилена	193
3_2. Модификация на поетичния текст в музикален образ в песните на Хуго Волф	201
3_3. Особености във вокално-клавирния стил при зрелия Хуго Волф – изпълнителски прочит	227
4. МАКС РЕГЕР и “LIED”	238
5. Колерация – слово – музика	276
Заклучение	299
Справка за приносните моменти на дисертационния труд	306
Списък на селектирани студийни записи от Фонда на Българско национално Радио, имащи отношение към дисертационния труд	308
Библиографска справка на ползвана литература	313

➤ Увод

Обект на настоящия дисертационен труд е пространството на жанра „Lied”. Един относителен превод на български език на това понятие, при това и без алтернатива, би бил „авторска художествена песен”. Но тъй като такъв превод, ако би се свързвал с историческото възникване на въпросното понятие, би означил в българска среда друго историческо време, като това на последните десетилетия на 19 век и началото на 20 век, то в такъв случай този превод би бил неточен по отношение на историческия статус на самия жанр. Преминало хилядолетен път до своето изкристализиране в западноевропейската традиция пространството на „Lied” /наричано от известно време в немскоговорещите страни и „Kunstlied”/ започва своето израстване от средата на 18 век, или във времето на прехода от късния барок към класицизма.

Първа глава принадлежи културологично на историческия ход на узряването на жанра. Целта на тази част като цяло е в проследяването и доказването на процесите, довели до създаването на жанра, на неговата изначалната обвързаност с поезията, в т.ч и народната, с минезенгерските надпявания през Средновековието, с развитието на Грегорианиката и сакралната музика. Началото, условно прието, започва със следите на песенни форми, практикувани от древните аеди и рапсоди, от първите писмени музикални паметници, нотирани с буквена нотация през второто хил. пр. Христа. Развитието на песенните форми продължава и в епохата на ранното християнство, /което ще освети оформянето вече на два взаимно противопоставящи се пътя/, събраните най-известни мелодии от Изтока и Запада при папа

Григорий Велики и канонизирането им в т.н. „грегориански хорали”. Този от двата пътя, който е духовният, продължава с основаването и развитието на прочутите певчески школи към големите катедрали и манастири в Европа, развиващи изкуството на полифонията и многогласното пеене. Другият път е този на дворцовата култура, създаваща музика диаметрално различна от църковната, която довежда до разцвета на рицарската поезия. Тази поезия се разпространява от трубадури, трувери и минезенгери – 11-ти до 13-ти век. Точно времето на тези странстващи поети-музиканти е това, което назовава в исторически аспект първата форма на понятието и от там и думата „Liet” – изписвано тогава на висок среднонемски език и което буквално означавало строфа. Ще изминат шест века докато тази „Liet“ ще наименова и самия жанр „Lied”, модифициран в края вече не с „t“, а с „d“. Минезенгерите, обитаващи всички англо-саксонски княжества/днес немско говорещите територии на Европа/ наричали на висок среднонемски език последния рефрен от своите песни-поеми „Liet”. Това понятие съществува в устната традиция в „Песента за нибелунгите” и по-рано през 4-ти до 6-ти век. Между антагонистично развиващите се две основни линии на църковно-християнските певчески традиции, възпитаващи най-висшия професионализъм по онова време и дворцовата музика, противопоставяща се на църковната, се вмъква една достатъчно витална, но безименна традиция на устно предаваната фолклорна песен. Така, достигайки до времето на Ренесанса, песенните жанрове се развиват вече по три пътя – духовен, дворецов и народен. Именно тези три нива от натрупвания на моделиращи и противостоящи една спрямо друга традиции ще подготвят пространството на „Lied“/„Kunstlied”/. Дворцовият път

ражда операта в края на 16 в. и оттам нататък нейното развитие ще има по-пряко или по-косвено отношение към жанра „Lied”. Това може да се каже и при ретроспекцията на духовните жанрове – католическата меса, по-късно лутерианския хорал са основата на „духовната песен” и тя е една от трите големи клона в развитието на „Lied”. Мадригалът е едновременно духовна, но и светска вокална форма, която ще се влее в територията на „Lied”. И накрая – народните певчески форми, които често се смесват и с народните танци като „качии”, „балати”, „фротолои” в Италия, по-късно лендлерите в Австрия ще имат също влияние върху развитието на жанра в цялост. По същия начин и развитието на инструменталните жанрове в дворцовата, духовната и народната музика ще окажат имплицитно въздействие върху проявлението на „Lied”. А накрая разцвета на оперното изкуство през 18 век ще изиграе ролята на интенционален антагонист, който ще ускори процеса на самоосъзнаването на жанра. „Lied” ще започне своето отделяне от операта и по-конкретно от концертната ария при Хайдн и Моцарт от една страна, от друга - отделяне от големите кантатно-ораториални жанрове – при един от синовете на Бах – Карл-Филип Емануел Бах. Великата Френска революция има мисията на вододел на това преобразяване. Във втората подглава се изясняват общо понятията, парадигмено свързани с „Lied” /“Kunstlied“/, а именно „Kammemusik” и „Kammersänger”.

Глава втора прави естетико-исторически преглед на „Lied“ през целия 19 век с най-значимите и знакови творби за жанра и техните създатели, довели до пълната самостоятелност на този жанр от другите сценични изкуства. Естествено тук е мястото да бъдат разгледани и процесите на приемственост на създадените и предаваните традиции,

както това става с традициите от времето на виенската класика, преминаващи в епохата на романтизма, както да да бъдат изведени всички компоненти, участващи в „акта“ на сътворяването на „Lied“ като езиков фактор и логосен изказ.

Глава трета е посветена на най-емблематичната и титанична личност на жанра „Lied“ – Хуго Волф. Макар и най-общо са представени творческото дело на композитора. Включените към тази глава подглави разширяват представите за използваната лайтмотивна техника, като израз на дълбоко психологизирана музикална изказност и естетика при Волф и някои възможности от позицията на изпълнителски прочит към особеностите на вокално-клавирния стил при Хуго Волф. Безспорно в тази глава интерес представлява процесът на изместването и успоредяването заедно с оперните жанрове и на жанра „Lied“ като равнозначна, самостоятелна и високо стойностна симбиоза между поезията и музика. Поезията ще стане причината „Lied“ /или авторската художествена песен, тук вече може да бъде използван и българския й заместител/ да се отдели от операта и от концертната ария. Поясненията са следните: от операта – защото самата „Lied“ носи една минимализирана оперна драматургия; от оперната ария, защото именно чрез тази минимализация и чрез поезията, „Lied“ е издигната още веднъж в смисъл на висша поетична еманация. Или просто казано от красивата мелодия с текст, „Lied“ се превръща в изпято стихотворение.

Веднага след Глава Трета в обширната Четвърта Глава, е направен обзор на творчеството на Макс Регер, артикулирайки особено неговата връзка с Хуго Волф, както и песенно солово творчество на Регер. В сложния многопластов контекст на значението на „Lied“.

В главата за „Макс Регер и „Lied”, за първи път пред българската аудитория е представено тезисно вокалното творчество на Макс Регер - композитор малко познат със симфоничното, камерното, органовото и особено вокалното си творчество в България. Изнесени са и причините за тази малка популярност у нас и надеждата към бъдещите изследователи и изпълнители на неговата музика.

Солово-вокалното творчество на композитори като Макс Регер, Густав Малер, а и други от първата половина на 20 век като – постромантизма в творчеството на Рихард Щраус и Ян Сибелиус са интересни, противоречиви и многоспектърни. Последната Пета глава е посветена на корелацията слово – музика. Изведени са някои характеристики, които категоризират степените инструментация на песента до проявлението на процеса „симфонизация“ на песента, аналогично както и „лидеризация” на симфонията.

В дисертационния труд са използвани 119 препратки към научни текстове, статии, монографии и изследвания, както и издания на CD's, 52 музикални примери, 42 изображения, 11 копия от ръкописи, 279 линка към записи на изпълнители, ползващи се с международна репутация и доказани тълкуватели в областта на жанра “Lied”, качени в мрежата на Internet, Google и YouTube.com, снимков материал.

Целта на разработваната дисертация е изпълнителската позиция към проблематиката пред мащабността, значимостта и актуалността на жанра „Lied”, както и извеждането на преден план на фундаменталното значение на висшата поезия, принадлежаща на жанра.

Отделните задачи, които се свързват с тази цел са:

1/ Разкриване на възможни изпълнителски проблеми и предложения на модели за тяхното преодоляване в контекста на дихотомност на взаимоотношенията клавирна – вокална партия.

2/ представянето на вокалното творчество на Хуго Волф с диференцираност към всеки отделен творчески период.

3/ представянето на вокалното творчество на Макс Регер, от изпълнителска позиция с осветяване на неговия органов алгоритъм на краен хроматизъм, оказал влияние и върху вокалното му творчество.

4/ интерпретационният подход и проблеми при артикулиране на поетичния текст

5/ вникване в корелативността на вокално-инструменталната тъкан, насочена към изпълнителските практики при създаването на правдоподобен музикално-сценичен образ.

6/ артикулиране на романтизма като вид светочувствителност, отделена и независеща от форменото рамкиране на романтичната епоха в изкуството на 19 век.

Изпълнителските практики менят своите естетически норми в хода на културното развитие на човешката история. Те не са константна величина. Търсенето на универсума като истинност в прочита на всяка художествена творба набеязва пътя, по който върви всеки истински артист. Надеждата, че този труд би допринесъл макар и малко в улесняване на работата на камерния изпълнител, бил той певец или пианист ми дадоха първичния стимул да пристъпя към действие, съзнавайки крехкостта и релативността на всеки индивидуален прочит, обусловен от дълбоки социокултурни предпоставки, както и от нетленността на духовните паметници, завещани от великите композитори на художествената песен, на жанра „Lied”.

➤ ГЛАВА 1.1.

Етимология на понятията

„Kammermusik“ и „Kammersänger“

Историческото възникване на понятията „Kammermusik“ и „Kammersänger“ бележи дълъг културологичен процес, протичащ през хилядолетното развитие на човешкото общество. Като родово принадлежащи тези две понятия са производни и свързани в цялост с първоначалния си източник – възникването на музиката като наука и теоретична дисциплина през античната епоха на границите между архаическия и класическия период около VI – V в. пр. Хр. в древна Гърция. Един съвсем кратък исторически поглед върху развитието на въпросните понятия, би удостоверил, как през различните епохи те са били преносители на различни представи и натрупвания. Още в класическата епоха на гръцкото изкуство е дефинирано първото определение за музиката като вид музическо изкуство с принадлежащите му астрономично точни математически измерения („μουσική τέχνη“ „μουσικός“ и „Μοῦσα“ от муза). Отбелязано е и това, че по начина на правене това музическо изкуство е „камерно“, поради неговата същност, произтичаща от най-разпространената му форма на изява на певец сам акомпаниращ си на лира, или на певец и до него свирач на авлос.¹ По-късно, излезли от старогръцкия си контекст, понятията преминават в латинския език, а оттам и в ранния висок литературен немски език като фундаментални при различни теоретични изследвания. Свети Исидор Севилски, 570 – 636 г. (на испански език: *San Isidoro de Sevilla*, на латински език: *Sanctus Isidorus Hispalensis*) пише в своя труд „De natura rerum“² за взаимоотношенията на „*Musica est peritia modulationis sono*

cantique consistens“ или „Музиката - това са случванията на звучащия ритъм и пеенето - интонациите на мелодичната линия“.

Още по-късно, през 14 – 15 в. понятията на Свети Августин („музикант“ и „музициране“) и други производни за музиката придобиват при неговите последователи особена жизненост, налагайки в духовния живот определени представи при изграждането на певческите школи към някои големи манастири и катедрали и школуването на професионални певци. Така едно водещо правило за музиката като наука и като изкуство бива изразено тезисно от Даниел Фридеричи от Роцок, изключително надарен немски композитор, диригент, певец и теоретик (1584 – 1638), за когото ще стане отново дума по-късно в настоящия дисертационен труд.

Даниел Фридеричи защитава своята позиция като подчертава многократно: “Музиката, това е самото изкуство на истинското красиво пеене”³

Пример: 1.

Даниел Фридеричи - мотет „Ние обичаме дълбоко в сърцето си”

Wir lieben sehr im Herzen

Daniel Friderici (1584-1638)

1. Wir lie - ben sehr im Her - zen, wir lie - ben sehr im Her - zen drei
Sie wen - den Leid und Schmer - zen, sie wen - den Leid und Schmer - zen, wenn
2. Das er - ste tun uns ma - chen, das er - ste tun uns ma - chen die
wel - che zu die - sen Sa - chen, wel - che zu die - sen Sa - chen die

schö - ne Din - ge fein, drei schö - - - ne Din - - - ge fein.
sie bei - sam - men sein, wenn sie bei - sam - - - men sein.
In - stru - men - te gut, die In - - - stru - men - - - te gut.
Kunst be - rei - ten tut, die Kunst be - rei - - - ten tut.

Понятието „**камерна музика**“ с представи най-близки до днешните, и по такъв точно начин е споменато някъде около 1560 г., за да обхване бързо всички значими кралски и дворцови ритуали, (в т.ч. и тези на сценичните жанрове), за разлика от църковната музика и нейните жанрове в „**Musica da chiesa**“.

След Даниел Фридеричи,⁴ Йохан Матесон (1681 – 1764), виден композитор и теоретик,⁵ когото Холгер Бьонинг в свой труд нарича „Лъвът на севера“⁶ оставя значително по своята същност и обем теоретично наследство, в което систематизира аргументирано връзките между емоционалното и рационалното, пеенето с афекти, свиренето в новообразуваните оркестри в Хамбург, Любек, ХанOVER и в други немски градове, като дава ценни насоки за начина на импровизация върху цифрования бас при изпълнението на широко разпространения тогава жанр на концертната ария.

Изложеното дотук довежда до общата представа, че става въпрос за музика, създавана и правена от неголям брой изпълнители музиканти и нейното директно послание, предназначено също така за определен брой слушатели и аудитория, която е подготвена и съпричастна на музикалния акт. Ако в нашите представи се възвърнат огромният брой по-малки и по-големи княжества из цяла Западна и Централна Европа от периода на Реформацията до Великата Френска революция, то в тези владения най-елитното достояние на владетеля било притежанието на собствен театър, в който музицира и играе неговата собствена (кралска или княжеска) трупа. А най-надарените певци сред нея са ставали именно личните певци на краля, наричани „**Kammesänger**“ I.* Любимите кралски певци, (само неколцина от трупата) се нареждали в кралската свита и се наричали „Певци на камерата на краля“. Княжествата давали материален и духовен подслон на немалко композитори, инструменталисти и певци, оставили

следи в културната история. Сред ярките примери могат да се припомнят тези за живота и творчеството на Георг-Фридрих Хендел или преди него на надарения певец и велик композитор Хенри Пърсел, в двора на английския крал Чарлс II, или историята-мит за легендарния кастрат Фаринели (псевдоним на Карло-Мария Броски) и неговия акомпанятор чембалистът Доменико Скарлати в двора на испанския крал Фердинанд VI. (Легендата разказва, че според договора кралят изисквал изпълнението на четири еднакви арии всяка вечер, в продължение на цели шест години. Единственото спасение за изпълнителите от такова влудяване оставала възможната импровизация върху предоставения музикален материал на ариите. Век по-късно такава проява на почитание е грандиозното финансово покровителство и подкрепа, които баварският крал Лудвиг II. оказва на потъналия в дългове тогава Рихард Вагнер. Заради него се случва създаването на оперния театър в Байройт и Байройтския оперен фестивал, и духовната близост между Лудвиг II. Баварски и Рихард Вагнер, без които човечеството не би имало днес много от величествените музикални драми на Вагнер.

С няколко обобщаващи щрихи, изразени от един съвременник на Роберт Шуман (музикалният критик Густав Шилинг/**камерната музика** е представена като акт на малък брой участници – ценители и ангажирани към този процес хора, както и музиката, отправена към аудитория от образовани ценители на това изкуство. И още, че имайки предвид ограничения брой изпълнители и тяхната относителна пространствена близост до аудиторията, актът на музициране носи белезите на прозрачност, изтънченост, рафинираност на детайла и перфекционистка чистота в изграждането на формата. Нима всички тези естетически принципи не са фундаментални и днес в работата на който и да е камерен

ансамбъл, а защо не и на всеки, който тръгва към по-големия състав на симфоничния оркестър или към оперната сцена?

Великата Френска буржоазна революция променя не само политическото лице на Европа, но и на целия материален и духовен свят. Оттам и на крехкото изкуство, наречено **камерна музика**. Народът иска бързо да се докосне до недостъпната му доскоро дворцова култура. Създават се огромни оркестри по барикадите, огромни хорове от непрофесионални певци и в тези многочислени състави, изградените ценности от предишните епохи лесно биха се помели в линеарността на масовото съзнание. Камерната музика обаче с нейното изящество и крехкост устоява суровия изпит на времето, поради богатата многопластовост и индивидуализация на всяка отделна линия в линеарен и вертикален аспект, както и дълбоката психологизация, съдържащи се в нея. А всички тези характеристики заедно достигат в крайна степен до човешкия универсум.

Един ретроспективен поглед с много обща характеристика би могъл да класифицира днес т.н. „стара музика” или музиката на Даульнд, Пърсел, Монтеверди, Вивалди, Марчело, Корели, Бах, Телеман, Хендел, изобщо творчеството на майсторите от епохите на Ренесанса и Барока, като камерна по своята същност, въпреки че тя е едновременно и инструментална или вокална и оперна или кантатно-ораториална. Симфонизацията на камерната музика ще започне едва в средата на 18 – тото столетие, а в песента – още по-късно, от средата на 19 – тото столетие. Но и като пространство, и като изкуство, понятието „камерна музика” остава еталон за съвършенна постройка, прозрачност и крайна психологизация на всяка вплетена в целостта на формата отделна партия.

¹ Бошнакова, Анна: „Авлос и лира. Философия на музиката в древна Елада”, Изд. „ЛИК”, С., 2003

² Tr. by Barney, S. A., Lewis, W. J., Beach, J. A., Berghof, O. with the collaboration of M. Hall. Cambridge: “The Etymologies of Isidore of Seville”, Стр. 348 Cambridge University Press, 2006

³ Friderici, D.: „Musica figuralis oder neue „Musica figuralis oder neue, klärliche, richtige und verständliche Unterweisung der Gesangkunst“, Рощок, 1614

⁴ Friderici, D.: Motteti : Даниел Фридеричи композира много мотети на латински, който език ще бъде дълги векове и днес официален език за сакрална музика/ Cantate Domino - <http://www.youtube.com/watch?v=Xk961SMY9Mw>

⁵ Mattheson, J.: „Das Neu-Eröffnete Orchestre“, Стр. 338 стр., Изд. „Georg Olms”, Хамбург, 1713 „Die drei Orchestre-Schriften: Das Beschützte Orcheste“, Стр. 561, Изд. „Laaber”, Хамбург, 2002

⁶ Böning, H.: „Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik”, Изд. “Lumière”, Бремен, 2011

Забележка: Обозначенията, отбелязани със знак звездичка са забележки.

I.* Тази титла е запазена и днес в немскоговорещите страни, като израз на най-високо признание за майсторство.

➤ ГЛАВА 1.1.

Обособяването на “LIED” във високо художествен жанр (Kunstlied) в областта на камерната музика. “Lied” през първата половина и средата на 19-ти век. Исторически аспекти

Едно явление, каквото в случая е обособяването на отделен жанр, никога не би могло да бъде изолирано и разгледано само по себе си или дори взето като известен период извън контекста на времето, което го е предизвикало. Защото всяко явление по начало е следствие на друго явление, или още по-точно на взаимно преплетени, често и антагонистични явления, довели до последното. Така и обособяването на жанра “Lied” е дълга история, съдържаща хилядолетни натрупвания. Невъзможен би бил всякакъв вид анализи, без дори бегъл поглед към историята, тъй като във всяка човешка дейност трябва да се знае предисторията на нейната проява.

Историята на вокалното изкуство води началото си от далечни времена. Художествено пеене е съществувало още преди нашата ера в Египет, Мала Азия, далечните източни култури и особено в древна Гърция. (Древногръцката култура е единствената сред древните култури, която е оставила макар и малобройни като отделни фрагменти от липсващи цели произведения – музикални паметници, нотирани с буквена нотация). Основните жанрове в старогръцката вокална музика са били “пеанът” – победен химн на Аполон и химн на радостта, “френът” – химн на скръбта и част от погребалния ритуал и “дителиамбът” – тържествен химн, посветен на бога Вакх, който присъствал винаги в програмите на тържествените празненства и състезания. Ранните обитатели на Гърция – егейците и микенците възпявали в песни различни героични събития. Устната традиция се състояла от песни за войни, герои, погребални обреди. Тези песни са възприети от елините през 2 хил. пр.Хр. и ведно с донесените от тях индо-европейски форми на стиха стават основа на епическата поезия.

В древна Гърция самите поети са били и композитори и много от тях - често самите изпълнители на своите солови вокални произведения. Те пътували от град в град и от държава в държава, в богатите домове, пеейки и акомпанирайки си сами, в една синкретична форма, на лира и други арфообразни инструменти като тригонон и магадис, а по-късно и на авлос който се считал за „чужд“ инструмент, дошъл от „дорийците“. В книгата си Анна Бошнакова „Авлос и лира. Философия на музиката в древна Елада“ (Цит. съч.) описва и анализира както начинът на пеене, така и взаимното влияние и взаимодействие между човешкия глас и древните музикални инструменти и философския смисъл на техните характеристики в изотеричен и езотеричен смисъл. Използваните днес т.н. “стари ладове” са именно древногръцките ладове от седемте степени на звукореда с разновидностите на хипо и хипервидове, които са съществували практически и теоретично още при Питагорейците. Видният учен грекист Бернхард Цимерман **7)** казва, че до нас са дошли няколко имена на древни велики певци - композитори като Терпандер (712 – 645 пр. Хр.) от остров Лесбос, който бил изобретател на седемструнната лира и на вид китара и че именно той, със своя талант и инструменти спечелил наградата на олимпийските състезания в Спарта, след което му била предоставена възможността да открие специална школа за музиканти и певци, която била много уважавана за времето си. Така той въвежда пеенето със съпровод на инструменти и разширил, разграничавайки до възможните за времето, различни вокално – композиционни форми. В дисертационния труд „Ролята и значението на певеца при Омир, Хезиод и Пиндар“ проф. Ерик Верба **8)** от Виенския университет за музика споменава и други имена на големи певци от древността като тези на Стехизор, който се обявил против тираните и тиранията и заради такова изявление бил прокуден от родината си като изгнаник в чужди земи, (твърди се, че от него са черпили сюжети великите трагичности на Елада), кратки сведения има

за певицата Несида от Локр, за певците Ксенокрит, Леон, Теон и други. Всички тези пътуващи поети-певци се наричали аеди, а по-късно рапсоди. Известно било, че в древна Гърция мъжките гласове се разделяли на познатите ни днес три основни разновидности, а за женските гласове, такива класификации от онова време не се намират:

1/ netoide – висок глас, характерен за виртуозите, които изпълнявали дълги и свободни мелодии

2/ mesoide – среден глас, типичен за пеенето на веселите градски и популярни песни

3/ iratoide – нисък глас, свойствен и предпочитан за изпълнителите на трагедиите.

Несъмнен успех за съвременната наука е реконструирането на създадената от Питагор „Systema teleion”, която била основана на натуралния строй на лирата и съответства на диапазона на мъжките гласове. Проф. Георги Каприев, д.ф.н., в статията „Музиката като философия”⁹⁾ казва: „Изводите за характера на музиката в рамките на класическата антична култура дават основания да се подходи към тълкуванието на Сократовите думи от Платоновия Федон: "Философията е най-висшата музика" и разкриването на музиката като философия.” Паралелно с високото равнище на развитие на хоровата музика в древна Елада се развива и соловата вокална музика. Древногръцката култура, формирала се до голяма степен въз основа на постиженията на още по-древни култури обобщава и издига на най-високо равнище откритията в областта на науката и културата. В някакво отношения тя е завършващия етап и кулминация на цялото културно развитие в древността.

От древна Елада певческото изкуство се предава и культивира в древен Рим. Там се оформят вече три категории преподаватели по пеене:

1/ vociferarril – които се занимавали с разширение на диапазона и развитие на силата на гласа

2/ phonasci – които работели по вокалните резонатори и резонанса

3/ vocals – които се занимавали с художествените нюанси и вокалната естетика.

Достигайки до тук не можем да не впишем в натрупванията, които по-късно в крайна степен ще ни отведат до високо художествения образ на песента и митът за Орфей и древната митология. „Орфей” става символ на музиката, на любовта и на вечния стремеж към светлината. Като такъв символ ”Орфей” е обект както на художествено-творчески интерпретации, така и на научни изследвания на учени от цяла Европа. Преданието за древния певец се разнася бързо из целия цивилизован свят. Легендата за Орфей е вероятно тракийска, която по-късно се елинизира. Ето какво казва по въпроса британският философ Берtrand Ръсел **10)** в неговата "История на Западната Философия": „Орфей" е неясна, но интересна фигура. Някои вярват, че е бил реална личност, други, че е бил бог или въобразяем герой. Традиционно той е дошъл от Тракия, като Бакхус, но изглежда по-вероятно, че Орфей... е дошъл от остров Крит. Сигурно е, че Орфическите доктрини съдържат много неща, които изглежда са възникнали първо в Египет и главно през Крит преминават от Египетското влияние в Гърция. Казват, че Орфей е бил реформатор, който загива разкъсан от вакханките на Дионис, защото е пренебрегнал култа към бога и е изповядвал култ към Слънцето.” Орфейевата страст към музиката не е толкова изявена в старите версии на легендата, колкото в по-късните ѝ форми. Първоначално той е бил жрец и философ”. Философското наследство на Орфей не е запазено цялостно, но по останалите фрагментарни сведения може да се твърди, че става дума за една философия и практика на просветлението. Между впрочем, според някои значението на името Орфей е “онзи, който лекува със светлината”. Подобно на Буда или Христос, живели векове по-късно, Орфей е религиозен реформатор, който насочва вниманието към вътрешните аспекти на култовото действие и внася нови революционни за

времето си елементи. За личността и учението на Орфей се знае малко, но и това, което е достигнало до наши дни, е достатъчно, за да се усети колосалното по своята важност и значение събитие в историята на европейската цивилизация, в по-широк план и на човечеството. Достатъчно е да се припомни, че географското понятие „Европа”, води началото си от Тракия. Според римските географи Европа е част (област) от Тракия. От тракийските земи води началото си това, което днес като географски обхват се нарича Европейски континент, респективно – европейска цивилизация. Когато става дума за Орфей като историческа личност трябва да се има предвид по специално живелият през XIII в. пр. н.е. Орфей Родопеецът, за когото пряко или косвено споменават Вергилий и Овидий. /В историята има още четирима Орфеевци, които са Орфей Епименид от остров Крит, Орфей от Кротон, Орфей от Камарина, Орфей от Атина – VI в. пр. н. е.и понякога тези Орфеевци се объркват/. Орфей - Родопеецът, известен като философ, поет и музикант, е роден в Тракия и се свързва с местността Гела, чиято възраст като поселение датира отпреди 3 300 години. Има и други местности, които са свързани с името Орфей, като град Гелион в Гърция, унищожен при земетресение. Твърди се още, че по някакъв начин тези селища са свързани с паметта на Орфей и с Похода на агронавтите до Колхида /днешна Грузия/ през XIII в.пр.н.е.. От 2000 г. насам се правят усиленни проучвания, увенчавани вече с успех за откриване на светилището и гроба на митичния или реален „Орфей” и свързаните с него области в Родопите при скалния град в местността Перперикон. Тези открития доказват, че на това място се е намирало прочутото в древността светилище на Дионис, където са били изложени мощите на Орфей.

Изключително ценен в този контекст е и трудът на проф. Богдан Богданов, д.ф.н., „Орфей и древната митология на Балканите”. 11) В този текст, проф. Богданов доказва необходимостта от актуалност в избора на темата, която трябва да върви стройно във „форте”, артикулираща и

анализираща контрапунктно още много други теми, намирайки най-невероятни връзки към тях, свеждайки всички в контекстуално съотношение към главната, като например тази за границата между говоренето и пеенето, подобна на съотношението между прозата и поезията. За музикалните дарби на Орфей проф. Богданов говори не общо, а детайлирано. Ето напр.: „Музикалната дарба е най-честият древен мотив при характеризирането на Орфей. Говори се за неговия златен форминкс (К св. 56), за лирата, която той получил от Аполон и направил с девет струни (К св. 57)...Така или иначе Орфей свири на лира (китара, форминкс) и е китарод... лирата и флейтата са важна класификация за елинската култура и че музиката, за която става дума край Орфей, е струнна. В класическа Елада тя се смята за добра, тъй като не събужда ниските страсти в човека...Същественото лежи обаче в друга плоскост – китародът Орфей въздействува върху живата и неживата природа, довежда до очарование и събира всичко в едно. Музикалното умение на героя е знание... И днес продължаваме да си служим с гръцката дума музика. Но съвременното разбиране за музика е по-тясно в сравнение с широкото гръцко значение, в което към музиката „свирене и пеене" се добавя смисълът „поезия, знание и духовна култура”. Именно на тази семантична основа Орфей става в нашите извори поет, учител и облагородител.” (Цит. съч.). По-нататък проф. Богданов обединява различни ракурси на мита „Орфей”, като отбелязва, че “в орфизма, се развива идеология за пряка връзка на отделния човек с целостта на света”. Сентенция, която много по-късно може да се имплантира органично към философията на изкуството на „Lied“.

На Орфей се отдава голямото количество химни, наричани орфически, в които се възхваляват божествата на природата и се подканят сънародниците да отдават почитта си към тях. Орфей е обявен за автор на една от поемите „Аргонавтика.“ Всъщност философското му учение е опит

да се облагородят суровите нрави и да се научат хората на по-висока духовна култура. Намесата му в религиозната доктрина за отвъдния живот и пътя към безсмъртието, с която влиза в противоречие с официалната тракийска царска идеология, е по всяка вероятност дълбоката причина за неговата трагична гибел.

Проф. Д-р Райнхард Кап **12)** от университета във Виена дава един хронологичен списък на повече от хиляда автори, от епохата на Ренесанса до днес в прогресивна линия, използвали в свои музикални произведения – опери, кантати, инструментална, вокална, театрална и филмова музика сюжета „Орфей”.

Хегел отново споменава това име, като посочва във “Философия на историята” Т.І-ви, че “най-рано културата се развива в Тракия, родината на Орфей”. В разрез с традиционната концепция Шелинг казва в „История на изкуствата”, че първото движение на философията, което е понятието „безкрайност”, се е появило за върви път именно в мистическите стихотворения, каквито са упоменатите от Платон и Аристотел песни на Орфей.

Проследяване на всички влияния в хронологически ред през всеки век би изисквало отделен труд. Тук са артикулирани само някои, далеч не всички измежду по-съществените, оказали фундаментално въздействие върху оформянето на пространството на песента. Безспорното в тях е частицата прометеевски огън или една и друга проява на новаторство. Някои са заплащали скъпо за това, други, по стечения на много обстоятелства са успявали да преживеят, без да се отделят външно и видимо от общата фоновата среда. Една много обща и бегла периодизация, през която ще се движим, докато наближим времето, което ще фокусираме с процесите на възникването на новия жанр ”Lied” е: „Средновековие” (476 – 1400 г.), Ренесанс (1400 – 1600 г.), Барок (1600 – 1760 г.), Класицизъм

(1730 – 1820 г.), романтизъм (1810 – 1910 г.) и постромантизъм през 20 – ти век.

Краят на Древността е V век, в който загива Западната Римска империя. Това е времето, което съвпада с процеса на формиране на държавата на франките. Началото на този процес започва при Хлодвиг – края на V в. и се изразява в разширяване на териториите, населявани от франките. Определен тласък в началото на VIII в. дава крал Карл Мартел, като се противопоставя на племенния сепаратизъм. Той създава нова войска, съставена от конници - ритери (оттук идва коренът на „рицари“), които са подчинени пряко на краля. Средните векове обхващат периода от V до XV век. В научната литература Средновековието се разглежда в три периода: Ранно Средновековие, Развито Средновековие и Късно Средновековие. През 313 г. император Константин легализира християнството в Римската империя. През 391-392 г. император Теодосий I. издава едикти, с които се забранява почитането на езическите култове, а през 451 г. (Халкидонски събор) християнството окончателно е утвърдено като единствената и официална религия в границите на разпадащата се Римска империя. Самообявила се за Вселенска християнската църква още на Никейския събор през 325 г. приема принципа за религиозна нетърпимост и преследване на друговерците. През V в. християнството вече излиза извън пределите на Римската империя и скоро обхваща цяла Западна Европа. От историческа гледна точка терминът „Средни векове“ се използва за първи път в трудовете на Леонардо Бруни **13**) (1370 – 1444 г.), италиански хуманист и енциклопедист в неговия труд, издаден почти един век по-късно. Още във времето на ранното християнство съществуват вече черковни певчески школи. Папа Григорий Велики (590 – 604 г.), (на лат., френски и немски ез. Gregor der Grossen - оттам и “Gregorianischer Gesang”), на когото е наречен грегорианският хорал, реорганизира съществуващата *Scola cantorum*, като я превръща във високо стойностен за

времето център за развитие на западноевропейското изкуство на пеене. Песнопенията, принадлежащи на грегорианския хорал са едногласни, изпълнявани от хор или солист без инструментален съпровод. Грегорианският хорал, (който ще се срещне като първообраз векове по-късно в творчеството на композитори като Волф, Рeger, Респиги, Шимановски), като цяло представлявал субстрат от най-разпространените на Запад и Изток интонации и мелодии. В една студия на кардинал Йоан Ратцингер (Папа Бенедикт XVI), е казано: "Какво е подобаващото значение на музиката в библейската религия, може лесно да се види от думата "пея" (с принадлежащата ѝ дума "песнопение") една от най-често употребяваните в Библията думи. В Стария завет тази дума се среща 309 пъти, а в Новия - 36 пъти. Там, където човекът се докосва до Бога, не са достатъчни само думите. Ще бъдат събудени области на неговото съществуване, които сами ще породят песнопения: да, същността на човека е недостатъчна за това, което той трябва да изрази така, че да покани целокупното творение да бъде едно с него в песнопението: "Дигни се, славо моя. Дигни се псалтире и гусли! Искам да стана рано. Искам да Те славя, Господи, между народите и да Те възпявам пред племената. Защото е голяма Твоята милост, и до облаците - Твоята истина". **14)** Познати са няколко форми на изпълнение на грегорианския хорал – псалм, псалмодия и други форми, а на основата на грегорианските песнопения се оформя и католическата меса (или *missa*, от лат. ез.) като музикална форма на цикъл, изграден върху основите на католическата литургия. В месата са включени основните песнопения, изпълнявани по време на литургията, като същевременно са спестени множество богослужебни текстове. Изпълнява се и концертно. Класическата /католическа/ меса се състои от шест части - *Kirye* (Господи помилуй), *Gloria* (Слава), *Credo* (Верую), *Sanctus* (Трисвятое), *Benedictus* (Благословен) и *Agnus Dei* (Агнец Божий). Съществуват и разновидности - например Реквиемът е заупокойна меса,

при която *Kiryе* е предшествано от *Introitus*, вместо *Gloria* се използва някоя от утвърдените заупокойни секвенции и химни, а също съществува разлика в текста на *Agnus Dei*.

Сублимативен тласък в развитието на песенните жанрове дава през първата половина на XI в., откритото от Гвидо д'Арецо (995 – след 1033 г.) нотното петолиние. Бързото развитие и разпространение на многогласието е процес, който е обусловен до голяма степен от усъвършенстването на нотното петолиние. Времето на XI и XII в., ще остави на човечеството и първата жена композиторка, певица, поетеса, абатеса, теоложка, философка и лечителка – явлението „Хилдегард фон Бинген” (1098-1179 г.). Нейните фундаментални открития и трудове са обект днес на възродителни изследвания. Регина Бернщайн **15)** в своята публикация „Случаят „Хилдегард фон Бинген” цитира думи на римския философ Боеций: „Музиката е толкова естествено свързана с нас, че не можем да се освободим от нея...”, като напомня, че именно той осъществява своеобразен мост между музикалните представи и познания на античния свят и средновековната мисъл и практика. Друг текст, който авторката цитира, в потвърждение на тази постановка е текст на Кентърбъри: „защото в монашеската болница е забранена музика, освен в случаите, когато се прецени, че някой брат е толкова слаб и немощен, че има вопиюща нужда от звук и хармония на музикален инструмент, които да повдигнат духа му. Тогава музикантът може да бъде допуснат в лазарета. На струнен инструмент може да му посвири и който и да е брат или слуга, но трябва да свири сладко и нежно, без да укорява и порицава.” Въвеждайки в света на Хилдегард фон Бинген, Регина Бернщайн предава и нейната нагласа към съществувалите по онова време инструменти. Според Бинген малкият барабан внушавал дисциплина, а флейтата напомняла за диханието на Създателя. Тромпетът имал ясен, силен и тонизиращ глас, подобно на пророците. Струнните инструменти съответствали на земните

условия на душата, в които тя се бори да се върне към светлината; звукът им възбужда емоции в човешкото сърце и води към разкаяние. Арфата е свързана с божествената благословия. Чрез нейната звучност „нашите мисли се връщат в изначалната си чистота, припомняме си кои сме всъщност и кои бихме искали да бъдем”. Хилдегард фон Бинген оставя чрез писмени доказателства белег за стъпаловидното развитие на човешката цивилизация, която може да изживява и скокообразни нива на развитие. Многобройни са издателствата, които днес се състезават в издаването на нейните трудове /някои от по-значителните сред тях: Ars Edition 2010, Heyne München 2008, Naumann & Göbel, 2002 - 2005, Aufbau 2009, Christiana 2005, Kreuz-Verlag 2005, Fischer 2006, Droemer Knauer 2000p Insel, Frankfurt 1999 – 2009/.

Изображения 1-2 Хилдегард фон Бинген – 1098 - 1179 г.:



Миниатюри из Кодекса „*Liber Scivias*„ от Рупертсберг



Сред нейните творби са:

I./ “Sci vias seu visionum ac revelationum” (1141 – 1151) – теологични текстове

II./ “Causa et curae” (1150 – 1158) – медицински текстове с природолечение

III./ “Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum ” (1150 - 1151) – текстове, свързани с природни науки и физика

IV./ “Liber vitae meritorum” (1158 – 1163).

V./ “Liber Divinorum operum” (1163 – 1170).

Последните две книги съдържат текстове, отнасящи се към космополитични въпроси и творенията на Бог. Всичките ѝ текстове са придружени от стихотворения, рисунки, песни и сакрални мистерии, подготвяни и изнасяни под нейното ръководство от монахините в манастирите на нейното битуване. Ценното и подлежащо на изследване нейно огромно творчество (над 4 000 озаглавявания на глави, песни, стихотворения, рецепти за билколечение и др.) е новаторско поради постановката на вижданията ѝ относно „осъщественото – и творещото се”, ”пътят на светлината”, „отговорността на човека” (Х. фон Бинген). Това е своеобразен изказ на едно титанично духовно надрастване и далечно прозрение през вековете.

Подобна исторически знакова и светла личност в източно европейската култура и по-специално във вокалната музика е Свети Йоан Кукузел „Ангелогласният”, така наричан още на младини. Свети Йоан Кукузел, роден от българка през 1280 г., който рано получава прякора „магистър на магистрите”, пръв императорски певец във Византия, който също пеел божествено и с магическо упоение в гласа си призовавал към чистота и смирение. Той бил истински извор на музика и вдъхновение, както е написано в старите свитъци. Но за него няма да говорим, тъй като „Lied” в тълкуванието на високо художествен жанр в областта на камерната музика, е резултат на столетната западноевропейска вокална

култура. Името на Йоан Ангелосласният бе само реплика към това на Хилдегард фон Бинген.

От средата на 12 в. в продължение на повече на няколко столетия център на процъфтяването на многогласната музика става Scola cantorium при Парижката катедрала “Notre Dame de Paris”. Центрове на културен разцвет са и други отделни манастири и големи градове в Западна Европа.



Изображение 3.

Мотет от Парижката школа, средата на 12 в.

Най-същественият вокален жанр - мотетът, бил тригласен, четиригласен /понякога се стигало и до осем-деветгласни мотети/ и този жанр има многовековно развитие. Водещите школи ще се наложат тези в Париж и във Флоренция. Първоначално ръководна функция имат латинските текстове, но постепенно с усложняването на изкуството на гласоводенето, музикалният смисъл придобива първостепенно значение. Гийом дьо Машо (ок. 1300 – 1377 г.) велик френски поет и композитор, преболедувал и оцелял от голямата чумна епидемия от XIV век („Черната смърт“), завършва живота си в Реймс, където работи върху съставянето на сборник с огромен брой свои мотети. Неговият стил и достижения ще станат фундаментални за по-нататъшното развитие на многогласната музика. На подобно високо стъпало на развитие на музиката за времето си ще се изкачи и Маршетус от Падуа /Падуаанската школа/. В интересния труд на Карл Шнюрл „2000 години европейски музикални ръкописи –

въведение в нотната документация”, се отбелязва значението на двете големи изследвания и трудове на този теоретик и композитор от 14 в., 1/. “Lucidarium in arte musicae planae”, 2/. “Pomerium in arte musicae mensuratae”, като в първия труд се анализира простата музика – Грегорианиката, при което Маршетус се обляга на питагорейското разделение на цели тоново в съотношението 9:8, разделено в пет равни части и техните наименования „диезис” $1/5$, „енхармониум” $2/5$, „диатоникум” $3/5$ „хроматикум” $4/5$. А във втория труд – за първи път в историята на музиката ще се опише мензурната система, в която са включени както „Alia Breve”, така и две и триделни деления. Заедно с Йоханес де Мурис – друг учен, доктор по теология, астрономия и музикант (ок. 1300 – 1350 г.) към Сорбоната в Париж, Маршетус доказва несъстоятелността при използването на паралелните квинти и октави в гласоводенето при писането на мотети. При тях се споменава за първи път терминът „Контрапункт”, за разлика от дотогава употребяваната за случая „Дискантус” като описание при двугласна творба. Ценните изводи в теоретичната разработка на тези теоретици са валидни и днес. Те отвеждат във време, в което огромните катедралите се строят по 50 – 100 години и готическият архитектурен стил кореспондира тясно с музиката като най-прекият път към Божественото и към Първосъздателя.

За пълен блясък и възход на многогласната музика говорим обаче едва в средата на 14 в. при Гийом дю Фай, който прилага и опита на нидерландските майстори на контрапункта. За въздействието на нидерландската музика като цяло може да се изтъкне, силата както на духовната /сакралната/, така и на светската музика. В една рецензия в Петер Хагман **17)** представя с критични бележки монографичната книга за Гийом дю Фай от Петър Гюлке. Рецензентът отбелязва приносът на автора на този монографичен труд за музикалната наука, като изтъква, че особено върно и задълбочено е анализиран процесът на откриването и въвеждането

от Гийом дю Фай на перспективата в музиката, а чрез това бива открит и пътят към хармоничното тонално мислене.

Както обаче всяко действие и всяко извисяване има и противодействие, успоредно с тази духовна култура, развивана в школите към големите катедрали и манастирите започва и друг процес. Около 950 г. след Христа гонените богомили от България, преминали далеч на Запад, достигайки тогавашните земи на Аквитания (Южна Франция), като проповядвали оставеното им от манихеите в наследство и осъществено вече в миналото древно християнско гностично учение. От 1000 г. нататък т.н. катарите продължили оповестяването на това оздравително езотерично учение и не след дълго то вече се намирало в своя пълен разцвет. Докато в края на 12 в. в Европа все още никой не бил чувал за Граала, към края на 13 в. той вече е в устата на всички. Очевидно Граалът, пълният със силите на Вечния Дух кратер, се бил появил над Европа, за да донесе на готовите души освобождаващото послание на любовта. Центърът на това движение на катарите се намирал в Аквитания и Окситания (последната вече не съществува в пределите на днешна Франция), където се развила изключително висока култура. По-специално в множеството замъци в областта Лангедок процъфтявала рицарската поезия и се оповестявало християнското послание на катарите - търсенето на Свещения Граал на Братството на катарите и посланието на любовта. Тайната можела да бъде открита в герба, изразена с думите: „Sabarthez custos summorum”, което означава: „Сабартез, пазител на най-висшето”. Това "най-висше" е символично представено посредством една чаша с крила – Свещеният Граал, намиращ се в светлината на излъчващото тяло на слънцето /няколко века по-късно Рихард Вагнер ще използва в оперите си сюжети върху тази тематика („Парсифал”) /. Върху една скала, извисяваща се повече от 100 метра над долината Ариеж, се издига и до днес величественият замък, който някога покровителствал и защитавал Школата на Свещения Граал и

Братството на катарите. В Средновековието този замък бил известен като „Дворът на рицарската поезия”, в който двор трубадури, трувери и минезенгери като Кретиен де Троя, Бертран де Борн, а също и Волфрам фон Ешенбах били добре приети гости. /Днес е доказано, че тези пътуващи певци са пренасяли и оставената им в наследство музикална традиция, някои творби на Гийом де Машо са открити в библиотеките на такива замъци/. За появата на тези странни пътуващи поети-музиканти, разбира се, голямо значение изиграват и такива процеси като борбата с т.н. „вулгарни езици” /вулгарен – от лат. „общ, прост, недетайлиран, груб”/, срещу които както школите към църквите и манастирите, така и дворцовата аристокрация още от времето на Карл Велики се е борила.

Интересна е етимологията на думата „Minne”, която е първата в двойната старонемска дума „Minnesang”, а оттам и ”Minnesänger”. Значението на думата “Minne” би могло да се преведе като обожание към високопоставена дама в аристократичното общество, често недостъпна за „нисши страсти”, но по-особеното при това обожание е високият опоектизиран, епистоларен изказ от страна на възпяващия тези чувства и почитание. Социално и от културологична позиция “Minnesang” – пеенето на минезенгерите не е романтичен изблик на чувства, нито пък лириката на преживяванията. Това пеене е изказ на „рицарство”, в такъв контекст, в който тази дума се използва за доблест като своеобразен отпечатък на словесно-музикален ритуал – съвсем различен от малко по-късно възникналия поетичен изказ на Франческо Петрарка в строгия стил на „сонет”, който в започващия Ренесанс, не е обръщение на рицар към високопоставена дама от аристократично общество. За първи трубадур се смята великият херцог Вилхелм IX (1071–1127) от Аквитания. Изкуството на трубадурите достига в средата на 12 в. при Бернард дьо Вентадорн свой разцвет, за да започне разпространението си на север чрез труверите и на североизток чрез немските минезенгери. В своя труд „Пеенето на

минезенгерите и литературната теория“, нидерландският учен Ян-Дирк Мюлер¹⁸), съпоставя поезията на значими трубадури като Жофре Рудел, Маркабру, Гиро дьо Борнел, Беатриц де Диа, Пер Видал с тази на северофренските трувери Гасе Фрюле, Колин Мюзет, Жан Бодел, Тибо дьо Шампань, Адам дьо ла Хале и труверът Кретиен дьо Троя оставил значително поетично творчество като „Парсифал и историята за свещения Граал“, а по други източници, същият посвещава на Крал Артур много „романси“, като намесва и враждуващите помежду си френски и фламандски владетели. Най-първият старонемски минезенгер е свързан с името на поета Кюренбергер и песента на Нибелунгите. “Песента на нибелунгите“ е епос на средностар и средновисок немски език/Цит.съч./, разказващ епоса на герои-рицари/, а рицарите са, както е добре известно, съсловие, макар и най-ниското, заедно с „барон“ в аристократичния двор/. Осем века по-късно Карл Симрок /основател на известно днес немско издателство/ превежда още веднъж на висок средно стар немски език „Двадесет Песни на нибелунгите“ и систематизира творчеството на Волфрам фон Ешенбах и на Волфганг фон дер Фогелвайде, както и на други минезенгери в трудовете си: „Битката на певците“ (1818) и „Певческата война на крепостта Вартбург“ (1828). В този епос често се среща думата от среден високнемски език пренесена във висок старонемски /mittelhochdeutsch und althochdeutsch/ – “**Liet**”. Според някои автори като Марк Халупсцок ¹⁹) в „Десетте най-известни минезенгери на средните векове“ намира, че тази дума въпреки, че няма днешното значение на “Lied”, макар привидния вид модификация, означава отделна строфа от стиха и чрез това все пак се свързва парадигмено с по-късно създадения жанр „**Lied**“. Според неговата класация имената на минезенгерите се нареждат по следния ред:

1/ **Валтер фон дер Фогелвайде**, чиито „Палестински песни“ и сега се изучават в курсовете по средновековна немска литература и поезия,

2/**Волфрам фон Ешенбах**, певецът на Парсифал, вдъхновил Вагнер за неговата опера,

3/**Хартман фон Ауе**, притежавал изключително висока култура за времето си с перфектното владение на латински и френски, оставил и няколко романа и с песните си вдъхновявал и Братята Грим,

4/**Хайнрих фон Майсен**, който сам си слага псевдонима „Възхвала на жената“ е самоук и най-дръзкия от цялата разглеждана група, който отправя критики към вече починалите си колеги минезенгери,

5/**Хайнрих фон Морунген**, който възпява високо любовта, който изпитва най-силно влиянието на Волфрам фон Ешенбах, който предава цялото си благородническо наследство на Томас-манастира в Лайпциг и който вероятно е починал трагично по времето на едно пътуване до Индия,

6/**Албрехт фон Йохансдорф**, който в средата на 12 в. първи противопоставя любовта към Бог с любовта към жената,

7/**Хайнрих фон Вердеке**, роден някъде около 1150, съвременник на Волфрам фон Фогелвайде и Хартман фон Ауе, имал теологично образование, владее перфектно холандски и езиците от т.н. „периферно немски“, автор на първия класически митологичен роман в немската литература, който при изключително тежки условия бил завършен към 1184 г.,

8/**Фридрих фон Хаузен**, който е от най-високо потекло от династията на Барбаросите, който имал достъп до големите библиотеки на времето и ръкописите на отминали епохи, а и творби на много преди него живяли минезенгери и който съчетава успешно традиция и модернизъм, останал с прозвището „Модерният“, по всяка вероятност участвал и убит по време на третия кръстоносен поход,

9/**Найдхарт фон Ройентал**, който представя късната минезенгерска традиция, станал основоположникът на т.н. „селска лирика“, като атакувал остроумно и замаскирано в своите песни аристокрацията, нейните

превзетости и първи разкрил пред тази дворцова аристокрация нелеката съдба на хора от по-ниските слоеве, на селячеството -

10/ Райман „Старият“ или Райман от Хагенау, е със сигурност поет и минезенгер, на когото и Валтер фон дер Фогелвайде посвещава свои стихове, а много векове по-късно от неговите стихове-песни се инспирира и Волфганг фон Гьоте. Според други автори като Хуго Кун, **20**), броят на известните минезенгери трябва да е бил значително по-голям – между 25 – 30 имена.

Когато се говори за минезенгери, това означава безусловно периодизация и категоризация на немската литература, респ. на високата старо-и средно немска и средно високата немска поезия. Имена като Валтер фон дер Фогелвайде и Волфрам фон Ешенбах са емблематични за минезенгерската висша поезия. Така легендата за Тристан и Изолда, вписана за първи път през 1200 г. в книгата за свещения Граал от Готфрид фон Страсбург и в свитъците на Крал Артур, вече като предание, чиито първоизточници не могат да се изчистят от епични натрупвания, намирайки корените ѝ единствено в келтския ѝ произход, до ден днешен съществува в хиляди интерпретации. Проф. Хуго Кун в монографичния си труд „Готфрид фон Страсбург“, цитира стиховете на минезенгера Улрих фон Тюрхайм („фон“ в случая означава „от“),

***"Ôwê der herzelicher klage,
daz ime der tôt sîn lebende tage
leder ê der zît zerbrach,
daz er diz buoch niht vollesprach!"***

(Ulrich von Türheim, V. 15 – 18) и т.н.,

използвани вече като пряка реч в повествованието за Тристан и Изолда. Видима и ясна е огромната филологическа разлика с днешния литературен немски език, а оттам и разклоненията и развитието на отделните значения, видове изказност и дори фамилни езици като холандски, фламандски и

цялата северо-германска група на скандинавските езици. Така знакова за тази епоха е прочутата „Манасиева книга на песните” със събраните стихове и петите песни на 140 минезенгери, като най-старият сред тях е безспорно Кюренбергер със своята „Falkenlied” /от старо немски „бдителен, остър поглед”/ „Ich zoch mir einen valken...” В едно изключително издание на български език на „Антология на немската поезия”²¹), в предговор съставителят Димитър Стоевски казва:

„...За нас беше достатъчно, като изхождахме от целокупното поетическо дело на автора, да знаем, че се срещаме с един искрен, честен и хуманен творец... Започнахме от XII век, т.е. от тъй наречения средно-горнонемски или рицарски период на немската поезия, откогато датира най-старата редакция на прочутия епос „Песен за нибелунгите“ и където откриваме първите наченки на немската лирика, създадена от тъй наречените минезенгери. Неотречимо най-виден представител на тая поезия е Валтер фон дер Фогелвайде. Други двама по-известни автори са Волфрам фон Ешенбах (претворил на немски език френския епос на „Парсевал“) и Хайнрих фон Морунген. Тяхното значение обаче не може да се мери с онова на Фогелвайде, освежил застоялата дворцова любовна лирика чрез песни, които в изящна метрика славят любовното щастие с проста девойка от народа; освен това Фогелвайде отказва всякаква рицарска служба на придворни дами и пръв вплита политически мотиви в рицарската поезия, като повежда борба срещу домогванията на папата за светска и политическа власт. С основание ние сме го включили като единствен представител на „рицарската поезия“ (1180 – 1350 г.)”

Немската поезия на „минезанг” е представена най-пълно и илюстрирана с миниатюри в Големия Хайделбергски песенник /Манески кодекс/, създаден ок. 1300 г. (Codex Manesse). Пет века по-късно този песенник ще се свърже с фундаменталната основа при бурното развитие на песенния жанр „Lied”.

Изображение 4- 15: Гербовете на някои по-известни минезенгери са наподобявали ранно ренесансовите гоблени, 22) (Вж сайтография на възстановени минезенгерски песнопения)



Граф Рудолф фон Фенис - Ноеинбург, (†1196)



Хайнрих фон Фелдеке (ок. 1150-ок. 1190 или 1200)



Граф Готфрид фон Найфен (1230 — 1255)



Дитмар фон Аист (1140 — 1171) връзката на този минезенгер с френския трувер Бернар

дьо Вентадорн с него се свързва и възникването на френската приказка за „Спящата красавица“, модифицирана в епохата на френския барок от Шарл Перо (1628 – 1703) неговия сборник с „Приказки на феите“.



Хайнрих фон Морунген († 1222)



Райнмар фон Хагенау († преди 1210 във Виена)



Йоханус Хадлауб (13 — началото на 14 в.)



Волфрам фон Ешенбах (1160/80-след 1220)

Рихард Вагнер не без основание го включва в операта си „Танхойзер“ при надпяването на минезенгерите във Вартбург



Сцени от надпяване на певците във Вартбург през 1206 г. /Манески кодекс/, според легендата 12 от тринадесет явили се минезенгери певци спечелили надпяването. Само един загубил, а за печелившите имало различни и специални награди, като някои били поканени да останат до живот в двора на феодала, за да славят с поезия и музика неговите подвизи. Преданието за тези надпявания служи за поетично вдъхновение в немската поезия чак до средата на 15 век и след възраждането на интереса към нея отново от средата на 19 век до днес.



Валтер фон дер Фогелвайде (1170 — 1230, вероятно във Вюрцбург)



Найдхарт фон Ройнтал (1180 - 1247) документиран от него 136 песни и 56 мелодии



Танхойзер (рожденната дата и датата на смъртта остават неизвестни, но лириката му била добре позната през 1245 – 1265, свързана с легендарните минезенгерски надпявания през 12 – 13 в. в замъка Вартбург, Тюрингия. Неговата „Песен на покаянието“, чиято мелодия е нотирана и съхранена.

Рихард Вагнер използва при създаването на операта „Танхойзер“ през пролетта на 1845 г.)

Велики владетели, като крале и императори са издигали паметници на някои от минезенгерите още в кайзерско време /Много от залите в замъка „Нойшванщайн“, построен от „Царят на приказките“ – баварският крал Лудвиг II –ри по негово желание са били изрисувани със стенописи на певци минезенгери и минезенгерски надпявания/.



Изображения 16-18:

Паметник на Волфрам фон Ешенбех, издигнат

от баварския крал Масимилиан II., покровител на поезията и музиката и самият той също поет,



Паметник на Валтер фон дер Фогелвайде в Болцано от 1889/построен в пределите на някогашната Австро - Унгарска империя/



Минезенгерът – граф Ото фон Ботенлаубен – 1177-1245 г., изворът на Ботенлаубен, скулптора на Лоре Фридрих-Гронау в центъра на град Бад Кисинген, Бавария

Интерес представлява и излязлата в превод на български антология като идея, съставителство и превод на Венцислав Николов **23)** „Светлината на света. Немската поезия през едно хилядолетие. Сто немски поети от XII до XX век”. В предговор към това издание авторът цитира /в свой превод от немски стиховете на големия баварски поет Едуард фон Мьорике/:

***„Нима изкуството е нещо друго
освен опит да заместим онова,
което действителността ни отказва”***

А в заключение Венцислав Николов пише: „Разпространено е мнението, че Германия е "страна на философи и поети". Тази крилата фраза изглежда оправдана, понеже немската поезия, от своите наченки до наши дни, се е вдъхновявала от мислители, от идеите на немската философия и естетика. А немската мисловност, ведно с поезията винаги е била насочена към

гълбините и тайните на мирозданието и човешкия дух, за да извлече от мрака на съществуването трайната светлина: "Повече светлина!" според предсмъртния завет на Гьоте".

В своя монографичен труд „Минестрели” проф. Михаил Сапонов **24**), от Московската консерватория, /възпитаник и последовател на великия Юрий Холопов/, анализира в по-широк аспект минестрелите, близки до длъжностите на трубадури, трувери и минезингери, но не обезателно, свързани с поетично творчество, по-скоро вид жонгльори, слуги или музиканти в двора на аристократични владетели. В седем глави в своя труд авторът разказва за музикалния професионализъм в Средновековна Европа, съпоставяйки трубадури и минестрели едни на други, за техните призвания и названия, за техния мир и пространство, публика, за техния инструментариум, нотопис във властващото изкуство на епоса, противопоставяйки ги на учението и труда, според парижкият магистрат Йоан дьо Грокейо, който пръв категоризира в своя трактат „De musica” категории пеене /и музицирането в тогавашното време/: популярната музика (*cantus publicus*), разбираема музиката на устната традиция; учената музика (*musica composita*, още назовава «*regularis*», «*canonica*», «*mensurata*»), тук спадат и многогласните форми: органум и най-сложните изисквания към политекстовия мотет и църковната музика (*cantus ecclesiasticus*).

Докато трубадурите са автори и изпълнители на песните, минестрелите и жонгльорите са изпълнители от по-нисък ранг. Изглежда, мнозина трубадури са си осигурявали жонгльори изпълнители на песните им. Известни са имената на тримата жонгльори на прочутия Бертран дьо Борн – Папиол, Гийон и Майлоли. Друг известен трубадур Арнаут де Марьой, също е имал жонгльор с псевдоним „Пистолета“, означаващ "краткото послание". През тази епоха поезията е важно и едва ли не единственото средство за придвижване по социалната стълбица. Има

примери, които свидетелстват за това, че провансалските трубадури са стигали и до български земи, което прави защитимо предположението на писателката Фани Попова-Мутафова, че през XIII в. трубадурски песни са се изпълнявали в двора на Асениевци. И ако това е предполагаем, макар и недоказан факт, открит остава не по-малко интересният въпрос, защо куртоазната традиция не е успяла да се наложи по нашите земи. Защото както е известно, в старобългарската литература куртоазната западноевропейска традиция не пуска корени и у нас не се появява трубадурска лирика.

Периодът 14 – 16 в. е време на събития, водещи до обществено-политически промени. Според някои изследователи практикуващите поети-певци трубадури, трувери и минизенгери, поначало малобройни спрямо общото население в Европа, почти измират по време на опустошителните чумните пандемии на „Черната смърт“, преминали през по-голямата част от Европа между 1347 г. и 1351 г., чак до началото на 18 век. /Построената от крал Карл VI. “Карлскирхе” в центъра на Виена е била в памет на жертвите от чумната епидемия, навлязла във Виена през 1705 г./Според традиционното схващане при нея измирали около една трета от населението, но някои нови изследвания оценяват жертвите в различните страни различно – например в Германия и Англия са били около 70 – 80 % от жители на континента, или общо над 100 милиона души./ Въпреки всички огромни социално-исторически препятствия в средновековна Европа постепенно се заражда един нов мироглед към света и мястото на човека в него. В духовния живот на западноевропейските народи този период е наречен „Ренесанс“. Става въпрос за бавната еволюция от подчинение към Светата Църква в сформирането на едно по-хуманно и рационално общество. Мислителите на Ренесанса поставят в центъра на света човека с неговата индивидуалност, чувства и радост от земния живот. Черпейки от древногръцката философия и изкуство, те

възпяват достойнствата му като едно от най-висшите достояния на природата. Тази епоха се характеризира и с разцвета на много светски жанрове в изкуството и е известна под названието „Хуманизъм”. Като цяло Ренесансът обаче не е отрицание на Средновековните докрини и би било погрешно да се търси разделителна граница. По-скоро, без да се обявява против основните постулати на вярата и върховенството на Църквата, новата философия изгражда своята система в рамките на утвърдената представа за света като Божие творение. “ARS NOVA” е изкуството на 14 – 15 век, което в областта на музиката оформя една по-точна и диференцирана метро-ритмична организация. В музикалните произведения все по-често се използват по-малки нотни стойности и размери. Постепенно определени ритмични групи започват да се появяват с точно определени комбинации от интервали и така се стига до появата на метро-мелодични формули. Епохата на Ренесанса е периода на първия голям разцвет на светското полифонично изкуство. В зависимост от региона и социалната прослойка, за която са създадени, песните развиват свои форми със специфични черти. Вече не съществуват канонизираните ограничения, необходими при композирането на месите. XIV в. – XVI в. се характеризират с много нови жанрове и поджанрове на песента. Първоначално в Италия, а оттам и в другите западноевропейски страни се пишат огромен брой „качии”, „балати”, ”фротоли” и най-вече „мадригали”. Мадригалът възниква първоначално в Северна Италия през 14 в., но истинският му разцвет е към средата на 16 в., когато вече е многократно видоизменен, в сравнение с първоначално възникналия вид. Сега мадригалът е построен съобразно логиката на музикалното развитие. Това налага от своя страна повторение на думи от текста, но преди всичко – едно обобщаване на основните характеристики на музикалния език в последните няколко такта от песента. Сред гениалните композитори на мадригали е Карло Джезуалдо ди Веноза (1560 – 1615), принц по

наследство, известен с изключително изразителните си, изградени върху хроматизми мадригали - стил впоследствие неизползван до 19 в. и с нечувано в музикалната история двойно убийство на съпругата си и дъщеря си. Характерно за стила на ди Веноза е редуването на пасажии в сравнително бавно темпо и краен, понякога шокиращ хроматизъм с диатонични пасажии в бързо темпо. В годините 1594 и 1611 публикува шест книги с мадригали, които парактерни за целия му стил се явяват новаторски със своя краен хроматизъм за Ренесанса. През 1993 г. един от най-големите композитори от втората половина на XX век – Алфред Шнитке посвещава и наименува своя опера „Джезуалдо“, посветена на Карло ди Веноза. 25)

V E N O S A.

Ioite voi col can to Men

Ioite voi col can to col can to

Ioite voi col can to col can to

Ioite voi col can to

Ioite voi col can to

punto re spiro Ahi misero mio core Nato fol

punto respiro Ahi misero mio co re Nato fol

to respi ro Ahi misero mio co re Ahi misero mio co re

mar punto respi ro Ahi misero mio core Nato

punto respiro Ahi misero mio core

Ръкопис¹ на петгласен мадригал от Джезуалдо ди Веноза

Много са композиторите на мадригали – техните имена не биха могли лесно и повърхностно да бъдат изброени: това е епохата на Генералбаса – цифрованият бас. Флорентинецът Джулио Качини (26) – един от всеизвестните композитори на мадригали, самият притежавал красив тенор, оставя като едно от съществените си творения в областта на монодията и генерал – баса томовете „Le nuove musiche” – многобройни мадригали (Amarilli, mia bella; „Dolcissimo sospiro”; “ Torna, deh torna”; ” Movetevi a pietà!”; “Dovro dunque morire ?”; Amor ch’attendi”; “ Deh, deh,

dove son sfuggiti”; ” Dalla porta d’oriente”; “Belle rose porporine”; Il Rapimento di Cefalo", интермецо за глас и басо континуо и още много други), с които подготвя идването на ариозния стил на ранния барок. След неговата кончина делото му продължила неговата дъщеря – също певица и композиторка – Франческа Качини.

Ренесансът има относителните четири етапи: – Предренесанс 13 век и началото на 14 век - Ранен Ренесанс 1420 – 1500 – Флоренция, Тоскана, Зрял Ренесанс (разцвет на Ренесанса) 1500 – 1540 г., Флоренция, Рим, Венеция, /сред чиито представители са Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаело/, Късен Ренесанс – 16 век. Особено късния Ренесанс е период на бурно развитие на градоустройството. Създават се мащабни архитектурни ансамбли, подчинени на цялостен художествен замисъл. В строителството се акцентира предимно на обществените сгради, дворците, градските къщи от светски характер. Характерни за времето са разчленяване на стенните плоскости, аркадите, колонадите, куполите, логическата съразмерност, хармоничността и ясната архитектоника, основани на законите на перспективата. Музиката е в свой възход. Беше вече казано, че всеки голям град създава своя композиторска школа и тя има свой индивидуален облик. Създава се първата опера "Дафне"– от композиторите – Джулио Качини и Якопо Пери по текст на Отавио Ринучини през 1598 г. Така съществуват и благородно се състезават Флорентинската, Сиенската, Пизанската, Венецианската школи, следвани от школите в Болоня, Падуа, Перуджа, по-късно и Римската и Неаполитанската. Южна Италия, островите Сицилия и Сардиня, разкъсани от целостта по време на войните на Луи XIV и испанското владичество за съжаление не достигат до такъв музикален разцвет, както северната част на Италия. Меценати в изкуството на Ренесанса в Италия са Медичите и папите от Юлий II до Лъв X. Ярко име в музиката на Високия Ренесанс бил фламандецът Жоскен Дюпре (около 1440 – 1521), който станал най-

прочутият композитор на своето време. Той принадлежал към същото творческо поколение както Леонардо да Винчи, и въпреки неговия артистичен темперамент, който се ползвал с лоша слава, бил наеман от всички водещи дворове в Италия и Франция и се радвал на покровителството на не по-малко от трима папи. Съвременниците се отнасяли към Жоскен с почти същата почит като към Микеланджело. Първи истински музикален гений, Жоскен бил виртуоз както в светската, така и в религиозната музика. Така той намерил идеалния си отдушник в песента (chanson) и в мотета /оставащи извън обхвата на традиционната Меса, но представяйки целия космос от човешки действия и чувства/. Жоскен Дюпре развил един спокоен, хомогенен стил, който уместно се сравнява с изкуството на Рафаело като въплъщение на класическия идеал в едно спокойно, балансирано съвършенство. Според Ханс-Йозеф Олцевски 27) „Дюпре извежда музиката от системата на догматични модели, използвани през цялото Средновековие и в епохата на Ранния ренесанс при композирането на меси”. Жоскен Дюпре става прочут в цяла Европа благодарение не само на пътуванията си, но и на изобретението на музикалните издания, като използвал подвижната печатница за музикални партитури, направена от Отавиано Петручи (1466 – 1539 г.) през 1498 г., изобретение, което се оказало толкова революционно като печатарството за книгите и правенето на отпечатьци. А този Петручи се радвал на такъв успех, че през 20 – те и 30 – те години на XVI век Франция, Германия и Нидерландия се очертали като съперничаещи си центрове за музикалните му публикации. Разпространяването на музиката и идеите в печатна форма помогнало за издигането на композиторите в средите на хуманитаристите. Както художниците, сега те станали "учени" и се включили в дебатите по теоретичните въпроси заедно с останалите интелектуалци. Време, в което се отбелязва и първото печатане на учебни материали по музикално-теоретични и изпълнителски проблеми. Знак за нарастващото значение на

музиката е и това, че дворовете се съревновавали ожесточено за водещите композитори и музиканти. Нещо повече – от идеалния принц или придворен се очаквало да придобие някакви музикални способности в допълнение към другите си таланти. Такъв съвършен придворен бил Леонардо да Винчи, а сведения има и за Джорджоне и за Тициан. В много европейски страни Ренесансът се проявява след заимстване на италианските ренесансови принципи и свързването им с местните готически традиции. Изключително ценна от изпълнителска гледна точка е книгата на Готхолд Фрочер **28)** „Изпълнителска практика на старата музика”. С дълбоко критичен ретроспективен поглед в 14 глави и предговор авторът анализира и предлага коментари по много въпроси като съотношението между слово и тон, нотация и звук, обяснения за тактовете и темпата от епохата на мотета до късния барок, динамиката, интонирането и видовете интонации, орнаментиката и диминунцията, генерал-баса, ансамбловия и оркестровия състав, както субективната и обективна интерпретация. Накрая авторът завършва със следния цитат на своя духовен приятел и учител Арнолд Шеринг: „...Често чувания спор „ако Бах би притежавал нашите певци и съвременните ни инструменти, как би звучала музиката му тогава...? Във въпроса се крие и отговорът – тогава Бах не би писал така, просто би писал другояче, а именно за тези сегашни гласове и сегашни инструменти...и всъщност той би бил не Бах, а съвсем друг... /Цит.съч./. Тази констатация може да се приложи в пълна сила и към по-ранната на барока – ренесансова музика, а в по-широк аспект да обхване и интерпретаторски проблеми в нашето съвремие.

XVII в. е епохата на Просвещението, през която човекът със своята критична способност за разсъждение, достига до самостоятелност и зрялост. Просвещението води до разчупване на старите порядки и до нови представи за достойнството, свободата и щастието на хората. На мястото на Църквата и църковните певчески училища, придворната култура с

центрове в дворците, все повече излизат разкрепостените нови буржоазни представители със своя представа за нова култура, създават се музикални средища и в частния дом, салон, концертна зала. Копнежът по простотата и естествеността се издига срещу остаряващия морал и начин на живот, свързан с високопарност, патос, церемониал и изкуственост. Сред най-известните композитори, писали в епохата на Барока са: в Италия – Алесандро и Бенедето Марчело, Андреа Фалкониери, Джироламо Фрескобалди, Франческа Качини, Франческо Кавали, Марк-Антонио Паскуалини, Алесандро Страделла, Антонио Чести, Антонио Вивалди, Антонио Калдара, Джовани-Батиста Перголези, Джузепе Тартини, Доменико Скарлати и много други, в Германия – Хайнрих Шутц, Матиас Векман, Дитрих Букстехуде /от нидерландски произход/, Георг Мюфо, Йохан Пахелбел, Йохан-Йозеф Фукс, Йохан-Каспар Фердинанд Фишер, Йохан-Якоб Фробергер/един от най-значимите композитори от пред-баховата епоха/ и още други, във Франция – Жан-Батист Люли, Мишел Ламбер, Етиен Мулине, Жан-Батист Бюсе, Луи Клерембо, Жан-Филип Рамо, в Англия – Вилиям Кинг, Алфонсо Марш, Джон Абел, Хенри Пърсел, Рихард Леверж, в Нидерландия – Питър Хелендаал, в Русия – Николай Павлович Дилецки.

Музиката на Йохан Себастиан Бах и Георг-Фридрих Хендел бележи апогея на Бароковата епоха и същевременно е нейния край. Въпреки десетте духовни песни на Бах, включени в песенната книга на Георг Кристиан Шемели с общо 954 малки духовни песни, песента, или по-точно жанрът “Lied” в съвременните ни представи, има все още второстепенно значение, ако би бил артикулиран самостоятелно. Властващата песенна форма се пада на арията и целите монументални кантатно-ораториални творби на тези композитори. След кончината на тези двама титани на човешката история, барокът залязва, преминавайки във френското рококо и галантните стилове, чиито изключителни черти и насоченост били

линията на външна елегантност, изящество и интимно-кокетна крехкост. Епохата на различните етапи на Барока съвпадат с Реформацията на Мартин Лутер в Германия, а нейната историческа същност се състои в това, че като обществено-религиозно движение тя довежда до обособяването на протестанството в Западна Европа. /Евангелисти - лутерианци като отделно направление на християнството/. За хронологична граница на Реформацията обикновено се приема годината 1517, когато Мартин Лутер, обявява своите 95 тезиса на немски език **29**). Епохата на барока обхваща и Тридесетгодишната война /1618 – 1648/ като един от най-пагубните конфликти в европейската история. Първоначално войната се е водила главно в Германия като религиозен конфликт между протестанти и католици в пределите на Свещената римска империя, въпреки че споровете относно вътрешната политика и баланса на властта в империята изиграли съществена роля за разширяване на военната територия. Постепенно войната се превърнала в огромен конфликт, привличайки много от европейските сили. В този главен етап войната станала повече продължение на Бурбонско-Хабсбургското съперничество за европейско политическо превъзходство и така впоследствие до задълбочено воюване между Франция и Хабсбургите и все по-малко за религията. Тридесетгодишната война оставя обширни разрушения на цели райони, оголени от армиите. Глад и болести значително намалили населението на Германия, Франция, Нидерландия, Италия, като същевременно разорили повечето от воюващите сили. Проблемът с дисциплината в армиите се влошил и от специалната структура на военното финансиране през 17 век. Очаквало се армиите да бъдат добре самофинансирани, а това съдействало за вид беззаконие, което често налагало сурови лишения на жителите от окупираните територии. Някои от поводите, които предизвикали войната останали за доста дълъг период неразрешени. Тридесетгодишната война била прекратена с Мюнстерския

договор, който бил част от Вестфалския мирен договор. С приключването на военните действия през 1648 г. позагълхналите чумни и холерни епидемии отново се появили. Всички тези апокалиптични години се споменават, за да бъде вярно схванато времето и неговата рефлексия в изкуството. В есеистичната си книга „Велики композитори. Детство и юношество” Лада Брашованова **30)** описва пътя на дванадесетгодишния Йохан Себасниан Бах от родния му град Айзенах до Любек, където отива да пробва силите си и учи при великия органист Дитрих Букстехуде. Поради липса на средства юношата Бах извървява пътя пеша. Това пътуване, може би, спасило и живота на великия композитор, тъй като в родния му град вече върлувала чумната епидемия.

След Тридесетгодишната война, довела до пълното разрушение главно на немските княжества, немските князе успяват да извоюват независимостта си от германския кайзер и през 18 в. Германия се разпада на повече от триста малки и средноголеми държавици, свързани в относително крехък съюз. Отделянето на личния живот от църковния спомага за създаването на частна сфера, в която се въздига култът към приятелството, културата на писмата и домашния уют. Вместо религиозната отдаденост, важни стават личните добродетели и разумното поведение, както и отношението към ближния. Развива се и дълбок усет към природата, в която хората съзират Божието присъствие в цялото му величие. В Германия навлизат бавно идеите на френското Просвещение.

Първата половина на 18 в. бележи едно отегляне от индивидуалната композиторска песен в полза на „Арията”. Понятието „Lied” се свързва с фолклорното безименно творчество. По-скоро една солова песен, бъдейки деяние на композитор се именува всякак „Ария”. По това време твърде голямо разпространение още имат строфичните народни песни, в т.ч. и при първото „Ново Берлинско песенно училище” (**„Neue Berliner Liederschule”**), в което е преподавал един от синовете на Бах, Карл-

Филип-Емануел Бах. Новото достойние в тези години е, че в генералбасовата партия на клавесина започват вече се изписват конкретните нотни и ритмични стойности, за разлика от свободната импровизация.



*Ръкопис² на концертна ария от Карл-Филип Емануел Бах за сопран и три облигатни инструмента,
Национален архив на Националната музикална библиотека, Берлин,
арх. № 1774-CPB*

Средата и края на 18 в. се свързват с епохата на „Виенската класика”, която ражда песни, които по своята значимост стоят и днес до най-значимите песенни шедеври на романтизма. В началото съвсем осезаемо е влиянието на оперния стил, напомнящ малки оперни сценки, както това става дори с песента на Моцарт „Когато Луиза изгаряше писмата на своя неверен любим”, (KV 520), но с канцонетите на Хайдн, се долавя новата тенденция за автономност на жанра.

Великата Френска революция преобръща не само Европа, но и света на човека, откривайки нови ценности в неговото мирозрение и мисъл. От аристократизма и изяществото на камерната музика отпада нейната дворцова условност. Сега тя започва да звучи сред приятелски кръгове или заможни градски домове и във все по-разширяващите се пространства на новите концертни зали, строени за новото общество. Преобразява се и парадигмата на тази музика. На историческата сцена идва от една страна – буржоазията с първоначалния етап в натрупването на капитали, от друга – освободените народно-селски маси. Сред тях бързо се сформира прослойката на градската интелигенция, която не е хомогенна. Именно тя става силен индикатор на новите промени, а промени има във всичко.

В изкуството, особено в музиката се борят и навлизат различни влияния. Говорейки по-конкретно за песента и жарна “Lied” до Френската революция, той е изцяло израз на народното, фолклорното творчество. Това са различните форми на пастирски песни или песни, свързани с бита на народните слоеве. В аристократичните салони, в княжеския двор дори късата вокална форма все още носи наименованието „Aria da camera” или „Концертна ария”. Йозеф Хайдн, а след него и Моцарт са сред първите, които внасят и народни елементи в творчеството си. (Ако си припомним една от ранните опери на Моцарт „Бастиен и Бастиена”). Тези предвестници наричат своите прекрасни малки вокални форми канцони, канцонети или „Lieder”. Все още те по-рядко се вдъхновяват от немския език, повечето са написани на италиански, френски, дори английски езици. Немският език, както и в оперното творчество на Моцарт е още езикът на народните слоеве, който се бори за своя сценичен живот и равнопоставеност с италианския. Ето един драстичен пример от съществуващата в онова време йерархия сред езиците: в сакралната музика така или иначе – водещият език е латинският (защото въпреки Реформацията на Мартин Лутер и приетите негови нови тезиси, сред които

и такива за воденето на проповедите и пеенето на немски език, силите на Контрареформацията са още много мощни). В светската музика, която до Френската революция означава – дворцова, водещите езици са: френският, италианският и английският. Ораториите и кантатите на Бах и Телеман, писани на немски език са от светлото време на затишие преди Контрареформацията. Един от учениците на Бах на име Йохан – Фридрих Агрикола, бидейки Берлински дворецов капелмайстор открива само 7 години след смъртта на великия си учител, през 1757 година първото певческо училище към Пруския двор, което е изцяло проиталианско и с пеене само на италиански, считайки немския език като „дребнозърнест, напълно неподходящ за красива музика”³¹). Подобна е атмосферата и в живота и творчеството на Йозеф Хайдн. Все още защитата на немския език във вокалното творчество е слаба. (Ораторията “Сътворението” е по текст на аристократ, барон и особен ценител на изкуството, написан на два езика - немски и английски). Между всички свои симфонии, квартети, опери, оратории, инструментални концерти, Хайдн написва и прекрасни, макар и не много на брой песни – издадени като Canzoni, Canconetti и Lieder с текстове на френски, английски и немски езици. Непреходни със своята хубост са песни като тези от тетрадка 051/01 – „Ein kleines Haus” (“Един малък дом”), 051/2 ”Das Leben ist ein Traum” („Животът е един сън”), или по стихове на Шекспир „She never told Her Love”, в която /както и в последните опуси на Бетовен/, виенският класик предвещава полъха на романтизма. Сред песните на Моцарт, не могат да се подминат равнодушно „Das Veilchen” (KV 476), “Das Lied der Trennung” (KV 519), “An Chloe” (KV524), “Abendempfindung an Laura” (KV523), също и такива по италиански текстове като “Un moto di gioia” (KV579), “Ridente la Calma” (KV 152). „Битката” между езиците съществува чак до и при Бетовен. Единственият вокален цикъл на Бетовен „An die ferne Geliebte” („На далечната любима”) Ор. 98 е завършен през април на 1816 година. (Време,

в което Карл Льове и Франц Шуберт пишат вече своите първи песни – на немски език!). Въпреки значителния брой песни, имащ и дълбоко биографичен характер този цикъл е сред първите, утвърждаващи новия статус на камерно-концертния жанр „Lied”. Все още не може да се говори за приемственост, а за достигане по различни пътища на откриването и обособяването на малката вокална форма в професионален камерен вокален жанр. Жанрът „Lied” започва своя млад сценичен живот именно в първото десетилетие на 19 век, след дълъг път на преобразяване още от времето на минезенгерите. Музицирането между двамата изпълнители на сцената – певец и неговия акомпанятор пианист (много често самият композитор) носи очарованието на диалогичната форма. Отсега нататък тези двама партньори, ангажирани в изпълнението на вокалния цикъл, или съставили свой ред от песни на някой композитор ще поемат ролите на многобройните участници в оперния състав. Камерният жанр „Lied” е изключително мобилен, гъвкав, непретенциозен откъм голяма сцена, декори, повече участници. Постепенно този жанр започва да създава свои правила и „закони“.

Немската художествена песен (Das deutsche Kunstlied) в конкретния смисъл на думата, се развива като високохудожествен жанр в музиката на 19 в. в лицето на основните си представители Франц Шуберт, Феликс Менделсон-Бартолди, Роберт Шуман, Франц Лист, Йоханес Брамс, Хуго Волф, Густав Малер. Различни са тенденциите на влияние върху развитието на жанра „Lied” във формално - структурно отношение:

а/ близостта до фолклорната песен – градска, селска, планинска (пастирска, тиролска, алпийска), влиянието на лендлера, песните и легендите в сборниците на Ахим фон Арним и Клеменс Брентано - „Чудният рог на момчето” **32)**

б/сакралната музика, имаща дълговековни традиции и образци във всички жанрове, в т.ч. хоралът и богатството на старите полифонични форми,

в/ психологизираната поезия на великите поети – Гьоте, Шилер, Хайне, Рюкерт, Айхендорф, отвеждаща към декламативност, а оттам до нови словесно-музикални форми.

Жанрът „Lied” изживява дългия си път до своето изкристализиране в началото на 19 век. И този път събира достиженията на човешката култура и цивилизация на много векове, като не би бил възможен без която и да е от съставните му части: някогашните древни поети-певци рапсоди/откъдето Брамс взаймства името за клавирните си творби рапсодии/, Грегорианиката, многогласието на Средновековието, поезията и песните на минезенгери, трубадури и трувери, мадригалите на Ренесанса и първите композитори и поети на операта. Един безкраен низ от стъпаловидни натрупвания, довели обособяването на новия жанр „Lied”, който завинаги ще носи модифицирано старогерманското наименование на поетично-песенната форма от рицарската поезия „Liet“.

Немският музикален критик Вернер Олман **33)** издава през втората половина на 20 в. песенен пътеводител, посветен на соловата песен и „нейната сестра” – баладата от 1024 страници с 470 нотни примери. Материалът в „Песенен пътеводител” е разпределен по стилове, страни и композитори. В предговора към първото издание авторът казва: „Песенният пътеводител касае соловата художествена песен от Средновековието до съвременността. Той ще даде поглед и ще увери както певците, така и слушателите...за достиженията на европейската литература в областта на песента...Всеки композитор на песни и балади е поотделно представен. Така за Шуберт стоят на разположение над 150 страници, за Роберт Шуман, Брамс и Хуго Волф - по повече от 50.“ До петото

преиздание (2000) автор е Вернер Олман, а 6-тото, което е допълнено и преработено, (2008) принадлежи на Аксел Бауни.

Жанрът „Lied” възникнал сред немско-говорещите народности прекрива границите на езици и култури. Към него се обръщат композитори от други националности – Дворжак, Сметана, Григ, Берлиоз, Форе, Дюпарк, Шопен, Шосон, Шимановски, Сибелиус, Килпинен, Елгар, в България – от преработките на народни песни на Добри Христов през прекрасните солови песни на Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Димитър Ненов, Марин Големинов, Светослав Обретенов, Парашкев Хаджиев, Димитър Сагаев, Цветан Цветанов, Александър Райчев, Красимир Кюркчийски, Васил Казанджиев, Константин Илиев, Георги Тутев, Симеон Пиронков, Лазар Николов, Иван Спасов, Юлия Ценова, Димитър Христов и още други до композиторите от четвъртото и петото поколение.

7) Цимерман, Бернхард - „Наръчник на гръцката литература от Античността”, Т. I-ви – „Литературата на архаичното и класично време”, стр. 179-180, Изд. С.Н.Бек, Мюнхен, 2011

8) Werba, Erik - „Ролята и значението на певеца при Омир, Хезиод и Пиндар” дисертация, университетско изд. Виена, Verbund-ID-Nr.: AC05928871, 1940 г.,

9) Каприев, Георги - „Музиката като философия” , в-к „Култура”, бр.34, статия, 19. септ., 2003

10) Ръсел, Бертранд - "История на Западната Философия" (The History of Western Philosophy) Т. I-ви, стр. 16-17, Изд. “Христо Ботев”, С., 1998

11) Богданов, Богдан – “Орфей и древната митология на Балканите”, Стр. 80-81, Университетско Изд.”Св. Климент Охридски”, С., 1991

12) Kapp, Reinhard - Universität für Musik und darstellende Kunst - Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik, Wien, www.musikgeschichte.at, Online Publications, 22 юни 2011

13) Бруни, Леонардо - (1370-1444 г.), италиански хуманист и енциклопедист, „Historia Florentini populi“, Флоренция, 1596

14) Райкова, Майа - бълг. превод на Пс. 57 по слав. 56; 9-11 из книгата „Музика и литургия“ из "Der Geist der Liturgie: eine Einführung", Herder, 6 Ausgabe, 2002

15) Бернщайн, Регина – публикация „Случаят „Хилдегард фон Бинген““ в „Badische Zeitung“ от 24 ноември, 2010

16) Schnürl, Karl: „2000 Jahre europäische Musikschriften – eine Einführung in die Notationskunde“, Holzhausen Verlag, Wien, 2000

17) Хагман, Петер - рецензия в „Нов Цюрихски в-к“ /27 април, 2004

18) Мюлер, Ян-Дирк - „Пеенето на минезенгерите и литературната теория“, Изд. „Ute de Bloh“, Тюбинген, 2001

19) Халупцок, Марк - „Десетте най-известни минезенгери на средните векови“, Изд. „Axel Springer“ AG, Мюнхен, 2013

20) Кун, Хуго - монографичен труд „Готфрид фон Страсбург“, Т. 6-ти от поредицата „Нова немска биография“, Стр. 672, Изд. „Дункер & Хумболт“, Берлин, 1964

21) „Антология на немската поезия“, Изд. „Народна култура“, съставител Димитър Стоевски, редакцията Блага Димитрова, С., 1966

22) Възстановени минезенгерски песнопения:

(<http://www.youtube.com/watch?v=AuvkkzFe6Vs>) - Граф Рудолф фон Фенис :

Песен за Конрад фон Вюрцбург със съпровод на лира, фидел, ребек, блок-флейта, вид ръчна арфа

(<http://www.youtube.com/watch?v=PSGeUsJnogg>) - Хайнрих фон Фелдеке:

Вокално-инструментална поема „Пролетен поздрав“ от Хайнрих фон Велдеке, на други места записан като Хендрик фан Велдеке, /който е бил и писател на романи/, на романски език - мелодия с хармонично допълване на лира. Оригиналноста на мелодията не е доказана

(<http://www.youtube.com/watch?v=4ucoD4KbVYc>) - Граф Готфрид фон Найфен:

запазен текст на първата минезенгерска песен за ловния сокол-водач, а мелодията е предполагаема и приблизителна, поради липса на писмена нотация.

(http://www.youtube.com/watch?v=LSkgb1_AbAM)- Дер фон Кюренберг /гози от Кюренберг/

(http://www.youtube.com/watch?v=LSkgb1_AbAM), - Дитмар фон Айст

(<http://www.youtube.com/watch?v=NIOcW5UGniQ>) - Хайнрих фон Морунген

(<http://www.youtube.com/watch?v=NmRMMU4FyhQ>),

(<http://www.youtube.com/watch?v=UY6IaMjCJZ4>),

(<http://www.youtube.com/watch?v=QWs9uSvq8oA>) - Валтер фон дер Фогелвайде - ОСТАВИЛ ПОВЕЧЕ ОТ 200 текстове и мелодии на песни, в които ясно личи ладът, тетраходите и особените „хармонии“, които можели да се построят от всяка степен на лада и квинтовият тон /без терцов/ , както и октавовото му повторение из Голямата Хайделбергска „Книга на песните“ –

(http://www.youtube.com/watch?v=B4UVKrHJ_VA&list=PL33F57BA8ED8E2E0F), (<http://www.youtube.com/watch?v=QWs9uSvq8oA>) – ясно личи свободната речитативно-бар форма,

на която Валтер фон дер Фогелвайде бил голям майстор, (<http://www.youtube.com/watch?v=vzXv7L-Zav8>) „Под липите“ - песен на благородните дами, Херман Прай – пее минезенгерски песни на Валтер фон дер Фогелвайде –

(http://www.youtube.com/watch?v=nKMkaJ_Draw)

(<http://www.youtube.com/watch?v=3PQaZTMx7Ig>) – последната песен на Валтер фон дер Фогелвайде, посветена на Крал Фридрих II:

„Мига благославям“ /бълг. превод на стихове/ от Валтер фон дер Фогелвайде

*Мига благославям, когато с очи я открих,
живота ми, тялото тя начаса подчини,
тъй своите мисли и чувства докрай ѝ дарих,
защото получих в отплата безброй добрини.
Не мога в сърцето си да се откъсна от нея,*

*това тя извърши с безкрайно добра красота
и своята алена, вечно засмяна уста.*

*Все нея, прекрасната дама, съзирам в ума си,
замайват ме невинността, любовта, добротата,
дано са щастливи за двама ни дните ни къси,
за най-благородната милост копнее душата.
За дивната радост, от нея дарена, ще нея,
това тя извърши с безкрайно добра красота
и своята алена, вечно засмяна уста.*

ок. 1210

В манастира „Бенедиктбойерн“/Бавария/ е съхранена Книга на песните от 11-12 и ранен 13 в. на редки песни на латински, стар средновисок немски, баварски и старофренски езици, наречена „**Кармина Бурана**“/или още „Кодекс Буранус“/. Именно с тази песенна сбирка се свързат и имената на минезенгери като **Валтер фон дер Фогелвайде, Волфрам фон Ешенбах, Раймар фон Хагенау, Волфрам, Хайнрих фон Офтердинген**/първообраза на Гьотевия „Вилхелм – майсторът“, и Новалис посвещава своя роман на минезенгера Хайнрих фон Офтердинген/.

В чест на поета град Мюнхен учредява през 1960 г. културната награда „Валтер фон дер Фогелвайде“

23) Николов, Венцислав - „Светлината на света. Немската поезия през едно хилядолетие. Сто немски поети от XII до XX век” / ©Електронно издателство LiterNet, Варна, 03.09.2005

24) Сапонов, Михаил - „Минестрели”, стр. 8, Изд.”Издательский Дом «Классика-XXI», М., 2004

25) Петрова, Ангелина, статия „Българският принос към Шнитке” в-к „Култура”, бр. 31,

от 16 .09. 2005 по повод излязлата от печат книга на д-р Мария Костакева , Изд.„Pfaу”, Саарбрюкен, 2005

Ангелина Петрова пише следното: „Мария Костакева е познавач на процесите в творчеството на композитора и ги проследява до техните корени. Нейният многопластов и точен разказ започва с възникването на полистилистиката. Тя подчертава степента на самоосъзнаването ѝ и от страна на самия композитор, който е споделил:/цитат на Алфред Шнитке, предаден от Мария Костакева: "...разбирам, че още през 1961, след първите ми сценични опити, съм употребявал колажа, свързването на различните стилове, полиметрията и други неща". По-нататък Ангелина Петрова заключава „пак ще повторя оценката си, че по един не само стойностен, но и интимен начин Костакева разкрива уникалното преплитане на творчески импулси и житейската повратност при Шнитке, предизвикала дълбоки промени в творческото му мислене.”

26) Качини, Джулио (1545–1618) - томовете „Le nuove musicе” изд. 1601, Флоренция, /Nuova revisione sull'edizione Marescotti del 1602, Torino, последно издание „Ricordi”, 2009

27) Олцевски, Ханс-Йозеф - Биографски библиографски църковен лексикон, Том 3, Стр.297, Изд. „Bautz”, Херцберг, (ВВКЛ), 1992

28) Фрочер, Готхолд - „Aufführungspraxis alter Musik”, Стр.129, Изд. „Хайнрихсхофен”, Вилхелмсхавен, 1980

29) Вельовски, Янко Н. - „Политически и правни взаимоотношения” (Основи на политико-правния генезис). том 6 Средновековие. Книга 3. „ЕВРОПА” Публикация на стр. 231-240 из посочения текст, Изд."Янус", С., 2007

30) Брашованова, Лада - „Велики композитори. Детство и юношество” Изд.„Народна просвета”, С., 1974

- 31) Елверс**, Рудолф - Йохан-Фридрих Агрикола, Том I, Стр. 101, изд. „Duncker & Humblot,, , Берлин, 1953
- 32) Арним**, Ахим фон & **Брентано**, Клеменс – „Стари немски песни” в 3 тома. Изд.„Heidelberg: Mohr und Zimmer”, Хайделберг, 1806/1808
- 33) Oehlmann**, Werner – „Liedführer”, Стр. 5, Изд.”Philipp”, преиздаден Щутгарт, 1993

➤ Глава 2.1

“L i e d” при Франц Шуберт, Роберт Шуман, Ференц Лист, Едвард Григ, Йоханес Брамс и други композитори от първата половина и средата на 19 век

Както е добре известно Франц Шуберт приема понятието “Lied”, съществуващо в камерното изкуство до 18 в. като му придава ново значение, разширявайки и издигайки художествената му стойност сублимативни степени по-високо от съществуващата дотогава. Именно до края на 18 в. под това понятие се разбира несложна строфична песен с два, три, и повече куплети, като независимо от поетичното развитие на словесната изказност, мелодичната линия и принадлежащите ѝ хармонии и ритъм се повтарят дословно. В такъв първичен образ “Lied” съществува и в народното творчество, и в градската песен и в песента, навлязла в домашния концерт.

Много често партията, пята от певица се явява в унисон със сопрановия глас в акомпанимента на пианото. Шуберт приема този модел за много от песните си, но дори и при тях мелодичната линия на певческия глас бележи вече едно по-разгърнато развитие. Първите стъпки в етапите на бавното отделяне на авторската песен от модела на битово-народната са размяната на гласовете, което все още няма значително отношение към една вариантност /напр. песента „Das Wandern“, оп.25, № 1, D.795 №1, първата песен от цикъла «Хубавата мелничарка»/. Много характерно в голям брой песни на Шуберт е когато дадена мелодична фигура, /която се повтаря многократно/, да се яви отново като завършек на песента и именно тя поема функцията на своеобразна coda. Нарастващото напрежение, което носи такава характерна фигурация се среща /напр. в песента „Маргарита на

чекръка"/, като достига драматичната кулминация чрез натрупване в клавирната партия. Песенните цикли „Хубавата мелничарка” (1823, Оп. 25, D. 795), „Зимен път”(1827, Оп.89, D.911, и особено 14 – те последни песни от “Лебедова песен” (1828, D.957) бележат, както е известно в историята на това изкуство, върхови постижения. Красивата мелодичност, съществуваща сама по-себе си все по-често се обръща навътре, вплитайки се в по-дълбоки взаимовръзки с поетичния текст. Използваният модел на варираната песен е смислово обоснован. Пример може да бъде един малък фрагмент от песента „Любопитният” (“Der Neugierige”, № 6 из цикъла „Хубавата мелничарка”), в който младият, по детски чистосърдечен мелничар се обръща към цветята, а после и към поточето, на което споделя своята радост и болка. Какво би представлявал този извечен въпрос ”Дали ме обича тя ?” по единия (авторовия) и по друг начин ? (Нима е възможно да се махнат малките мелизми в 17 – ти, 18 – ти и 19 – ти тактове !?) Всъщност именно те изразяват миловидността, чистотата и доверчивостта на юношата към неговия единствен приятел изповедник – поточето, което има ролята в целия цикъл на одухотворен, мъдър съпричастник. /Колко ужасно грубо, безсмислено би изглеждало същото мелодическо движение без тази мелизматична подготовка/. Тактове 31 – ви и 32 – ри повтарят словесно и музикално казаното в 29 – ти и 30 – ти. Разликата е във форшлага във вокалната линия /fis²– e²/ форшлагът fis² се явява като чужд тон на хармонията S II – секстакорд, а малката разлика в басовата линия, поради съдържание на същите тонове от хармонията - при повторението се явяват като акорд и не внася нов елемент./Именно във форшлага, озвучаващ думата „една само думичка...” се крие миловидността, с която мелничарят споделя и моли поточето за отговор/. В стиха „Wörtchen im und im” би следвало /според правилата на добрата немска вокална фонетика/ да има три пъти „Coup de glotte” /удар от глотиса/ т.е. преди “im”, и последователно преди ‘und’ и ‘im’. Освен от чисто

артикуляционни съображения, този начин на атака крие и доза експресивност, страст и афект, заради което е крайно неподходящ от психологически аспект. Фонетично при твърдата атака на тона и при меката /придихателна/ атака гласните гънки са в съвсем различен режим на работа. Не би могло да се стигне до уеднаквяването на две различни категории атаки, а по-скоро до илюзорното им оприличаване. Затова сценичната интуиция би подсказала, че трите последователни „*Coop de glotte*”, касаещи този друг вид щрих, съотнесен към друга образност, биха изисквали степенуването и постъпването по следния начин – първия път “U” /немското „у”/ще бъде звукообразувано в динамика *mf*, втория път – в динамика *p*, а третия път – съответно в тройно *ppp*. В случая, при това степенуване – най-изявена ще е гласната „у”, и ще звучи при първото явяване, вторият и третият път ще бъдат все по-омекотени до привидното изчезване на вида твърда атака.

В други творби вокалната партия и сопрановият глас от клавирната партия или някой от гласовете в хармоничния строеж могат да си разменят местата, спрямо провеждането на поетичния текст. Това води както до разнообразяване на клавирната партия, така и до по-голяма оцветеност при строфичната повторемост. В песента „*Gute Nacht*“ от цикъла „*Зимен път*” размяната между мажор и минор подсказва и промяната в настроението. Макар и поетапно, видимо постепенно за много кратък период се появява и варираната строфична песен, чиято преходност, от своя страна бързо довежда и появявата на песни, композирани по друг модел, в които тази строфичност е едва доловима до пълното ѝ преобразяване. Тук е мястото да се каже, че се е приемало за основна разлика между „*Kunstlied*” и народната песен това, че композиторият на „*Kunstlied*” е персонализирана известна личност, докато народната песен си остава анонимно творчество. Връзката между поетичния текст и неговото претворяване в музикален израз е строго фиксирана и писмено документирана и от двете страни –

както поетичната, така и музикалната, докато в народните песни - и двете се предават устно и това е традиция, идваща от старо време. Трябва да се прибави също, че преди Шуберовото време в епохата на виенския класицизъм /интересен е такъв преход от народна в авторска песен - напр. при Йозеф Хайдн; днес намиращите се в неговото пълно творчество - Том V-ти 65 песни №№ 365 – 429, които Хайдн нарича “Шотландски песни” и които той действително преработва от народни песни в песни за глас, пиано, цигулка и виолончело, са посветени в такъв вариант на техния първи издател в Единбург Уилям Уайт, който ги публикува през 1804 г. и 1807 г./ „Kunstlieder” са изпълнявали професионални певци, поради много по-високите художествени изисквания, за разлика от народната, битовата, градската песен, изпълнявани от нешколувани народни певци.

Функцията на клавирната партия все повече се разширява от съпровод с елементарните основни хармонични функции до една разгърната партия, която постепенно започва да има своята автономност. Тук и във връзка с функцията на клавирната партия могат да се напомнят прекрасните транскрипции на шест Шуберови песни за соло пиано на проф. Любомир Динолов, (Изд. „АКТ Мюзик”, Пловдив, 2001 г.) „Близо до любимия”, (Оп.5, №2), „На музиката”, (Оп.88, №4), „Утринна серенада” (към Шекспировата „Цимбелина”), ”Жалба на девойката”(Оп.58, №3), ”Липата”, (Оп. 85, №5) и „Странстването”(Оп.25). Във всички тези песни авторът, /в случая транскрипторът, който бе прекрасен изпълнител на клавирната литература на Лист, Брамс, Шопен – пианист и педагог, с висока тонова култура, позволяващи му лесно да борава с всякакъв тип фактури/, вплита вокалната и клавирната партия в единна хомогенна връзка, която от една страна се вписва в Шуберовата стилистика, от друга страна - асоциира с такива транскрипции на Шуберови песни като тези на Ференц Лист. Понякога, както е в случая с песента „Der Lindenbaum“ (Оп. 85, №5) от цикъла „Зимен път”, и която песен е позната като народната

песен „Am Brunnen vor dem Tore“, Шуберт разменя мажора с минора, и с това я прави по-психологизирана в такава авторска версия, поради по-тънките психически състояния, чиито нюанси се сменят рязко, дори в малки пространства. Именно на такава смяна между мажор и минор в малки пространства Шуберт е ненадминат майстор. Често пъти, този нюанс на чувството, подсказан с модулация в минор, или в мажор, е зависим от преобладаващата образност, но както става в посочената песен, Шуберт използва също и мажора за дълбоко трагедийни внушения. Модификацията от варираната строфична песенна форма до нейното постепенно изчезване може да се срещне в песни като „Der Wanderer“, /третата, най-късно композирана песен с това заглавие/, оп. 65, № 2 из (Три песни) D.649 („Странникът” в смисъл на „Странстващият”) излязла напълно от строфичността; „Der Tod und das Mädchen”, Оп.7 (из Три песни) № 3, D.531 („Момичето и смъртта”) - проста триделна форма, „Aufenthalt” D.957, №5, сложна триделна форма, а песента „Die Stad” D.957, № 11 („Градът”) от последния цикъл „Schwanengesang” е в нетрадиционна, свободна, /напълно разкрепостената “Barform”, съществувала във времето на минезенгерите/ песенна форма. Всички песни от циклите “Хубавата мелничарка”, „Зимен път” и “Лебедова песен” изискват дълга и внимателна работа, насочена към едно вникване през пластове на текстовото съдържание, след което и неговата детайлна музикална преценка в съответствие с особеностите на Шубертовата стилистика. Въпреки, че добре известните мецосопранистки Криста Лудвиг, Бригите Фасбендер или сопраното Кристине Шефер имат безспорни върхови постижения в превъплъщението на първите два цикъла, все още тези цикли се считат предназначени за мъжки гласове. Отделянето от възприемането на красотата на гласа като внушение от текстово-психологичното послание на самата песен като нещо екзотично и екзогенно, както и достигането на внушение в такъв психологически

аспект, който придава абсолютно безпристрастно авторската мисъл е висше майсторство, до което достигат малцина. В това отношение рядък пример е изпълнението на баладата “Горски цар” на Джеси Норман. В тази балада /която Шуберт отбелязва като свой първи опус, а като баща на жанра ”Lied” Шуберт завещава близо 660 песни, 66 от тях по стихове на Гьоте. Първата си песен Шуберт пише четиринадесетгодишен през 1811 – „Жалбата на Хагар”, а през 1814 и 1815 са композирани баладата „Горски цар” и „Розичка в полето”, невероятната изпълнителка използва гласа си по един инструментален начин, разграничавайки според текстовите изисквания тембрално четири различни психологически сфери на внушението:



Ръкопис³: Шубертов ръкопис на „Горския цар”, /по текст на Волфганг фон Гьоте/ съхраняван в Австрийската национална библиотека, MS –Trans768, Виена/

1/образът на горския цар - прелъстител, който в началните реплики е много благ и обаятелен в повика към халюциниращото дете, 2/ детският глас, 3/разтревоженият баща и 4/поетът-автор. Асоциирайки с традицията в древногръцката драма и трагедия, камерният певец, често трябва да представя няколко персонажа едновременно: в случая - поета, различните действащи лица-герои, когато има пряка реч, и единствено като дълбоко

езотерично и имплицитно своето собствено отношение. От изпълнителска гледна точка тези вокални цикли са богатото пространство на сътворяване на свят и изискват средства, използвани в романтиката, различни от тези, които са били използвани в предхождащите ги епохи. Все още, извън упоменатите цикли съществуват и отделни песни, писани в различни години на краткия Шубертов житейски път, които очакват своето възкресение.



Изображение 19: Картина на Юлиус Шмид от 1897, по повод събирания в кръга на приятели и почитатели в т.н. „Шубертиади“, свързани с представянето на песните от циклите „Хубавата мелничарка“ и „Зимен път“, по текстове на Вилхелм Мюлер



Ръкопис ⁴: първа страница на песента „Пътървичката“ – Национален музикален архив, Виена, MS – Trans654

Много от песните на Шуберт са превеждани на повече езици. Някои достигат дори по двадесетина езикови превода. Това е едновременно радостно, но и рисковано, поради откъсването от хомогенността на авторската песен, носеща уханието на избраната от композитора поезия. Съществуват песни, които изискват такива изразни средства, които представят междинния етап в развитието на “Kunstlied” и точно за тази тънка диференциация би заслужавало отделяне на внимание от страна на певците – изпълнители на “Lied”.

Един анализ на две песни, които си кореспондират през десетилетията от ранния до зрелия романтизъм може да онагледява гореизложените мисли. Песните са “Du bist die Ruh” D 776, оп. 59 № 3, от Шуберт и “Mondnacht” от Роберт Шуман, Оп 39, № 1. Един такъв анализ би дал насоки за работа, както на певеца, така и на пианиста в камерното дуо.

Песента на Шуберт “Du bist die Ruh” по текст на Фридрих Рюкерт /1788 – 1866/ е композирана през 1823 г., само една година след като поетът издава своя стихосбирка с поеми, сред които е и посочената. Тази песен е една от най-възвисените, най-лиричните и най-прекрасните любовни песни, представяйки емблематично любовната вокална лирика от епохата на ранния романтизъм. Като такъв нейн еквивалентен кореспондент могат да бъдат посочени песните на Шуман ”Widmung” оп.25, № 1, композирана през 1840, като една от петте песни по стихове на същия поет - Фридрих Рюкерт и “Mondnacht” из “Liederkreis”, Оп. 39, по стихове на Йозеф фон Айхендорф /1788 – 1857/, композирана през 1840. Поетичните светове на Рюкерт и на Айхендорф носят близка, тънка и богата на отенъци светочувствителност. Някои интересни изследвания на автори като Екехард Бусе върху типологизацията на рецепцията на поезията на Айхендорф в “Kunstlied” на Шуман и на Волф, доказват странната еквивалентност между “Любов”, “Родина” и “Гьоте”. Хане-Лоре Люберинг

се обосновава на постановката на Детлеф В. Шуман в статията си “Взаимовръзката Айхендорф – Гьоте” /научно-литературно издание на N.F.9 от 1968 г. стр. 162, Берлин/, според която за дълбоко романтичния поет Айхендорф понятието “Родина” е код, касаещ не гражданска принадлежност към определена територия на картата. Този код следва да се разчете като социо-естетическо-философска категория. Поетът е мистично свързан с тази родина, която непрекъснато вижда в нови поетични конфигурации. Такава родина е несбъднатия блян, утопията, носталгията и конструкцията на неговото въображение, смесвайки спомени, сънища и мечти.

В песните на Шуберт вокалната партия притежава изключително красива мелодична линия, имаща почти винаги преобладаващо самостоятелна изява. Клавирният съпровод /защото в случая – клавирната партия е все още в някакъв смисъл на това понятие „клавирен съпровод”/, често се дублира в унисон вокалната линия; друг път партията на клавира е изпълнена с фигурации от прост тип, които украсяват вокалната линия. При Шуман вокалната партия значително се „разделя” от „клавирния съпровод”. Клавирната партия започва да придобива ново значение, значително по-автономно, отколкото при Шуберт и двете партии – вокална и клавирна взаимно се допълват, противопоставят и участват равнозначно в изграждането на поетичния образ. Това е най-общото „гледане” отгоре на повърхността. Но, ако тази повърхност бъде обект на отделно разчленяване, ще се открият и други по-дълбоки разлики. При Шуберт, който е ненадминат мелодик /големият диригент и пианист-акомпанятор Бруно Валтер казва в издание за “Columbia Masterworks Records” – CBS Masterworks – MS 6218 – по повод на 8-ма симфония „Недовършена”, изпълнена от Ню-Йоркската филхармония под негово ръководство, изд.1960/ Bruno Walter Edition/собстен бълг. прев./: „Не само Шуберовите песни се

впяха в душата ми, неговите инструментални мелодии ми дадоха един вид
такова високо трептящо душевно вдъхновение, каквото всъщност не
срещнах при никой друг композитор” мелодичната красота е толкова
омайваща и често текстът, инспирирал самото ѝ създаване, остава като че
ли на заден план. При повторението ѝ – било за втори, трети и повече пъти,
дори малките новости като трилери и мелизми са достатъчни за
разнообразяването ѝ. В огромната си част в тези песни /”Lied” едва се е
освободила от опекуството на оперните сюжети и на оперната ария/
текстът все още се свързва с времето на някаква събитийност и случване и
се възприема именно откъм сюжетната му страна. Немският писател,
музиколог и публицист Херман Кречмар казва /„История на новата немска
песен” изд. „Брайкопф и Хертел”, Лайпциг, 1911/ за песните на Шуберт, че
това което Вагнер прави с оркестъра в оперите си, Шуберт го е направил
четиридесет години по-рано с пианото в клавирните си песни.

При Шуман вокалната партия, изхождайки непосредствено от
поетичния първообраз по-дълбоко се свързва, един вид се „сраства” с
поетичния текст. Шуман, който както е известно, бил самият и поет, син на
издатели и също издател /1834 г. - основател на собствено ново музикално
издание, в което публикува остри критики и музикални студии, откривайки
Шопен, Брамс и Шуберт, вж "Robert Schumann - Kritiker und Prophet" – Co-
Produktion mit SWR2., „Роберт Шуман, Йозеф Шратенхолц – Студии за
музиката”, изд. „Брайтхоф и Хертел” 1880 г., Robert Schumann “Schriften
über Musik und Musiker”, изд. „Heinrich Simon”, 1888 Берлин, „Aus Robert
Schumanns Briefen und Schriften” – изд. „Gustav Kiepenheuer”, Ваймар, 1956
и др./, има дълбоко, когнитивно /в съвремения смисъл на думата/
отношение към словото. Това предопределя и друг вид претворяване на
поетичната реч в музикален образ. Красивата мелодичност ще се цени

винаги и също и при Шуман, но на ред идва новото осветяване на нюансираност и значение на думата и нейната музикална равнозначност.

Имайки предвид всичко това съпоставени една до друга двете песни “Du bist die Ruh” /„Ти си пристан”/ оп. 59 № 3, D 776, на Шуберт и “Mondnacht”/„Лунна нощ”/из “Liederkreis”, оп. 39 на Шуман биха изглеждали по следния начин:

A/ Общи характеристики:

1/ и в песента на Шуберт и в тази на Шуман има клавирно въспление, като при Шуберт то е 7 такта, при Шуман – 5 такта; също и клавирна кода – при Шуберт 3 такта, при Шуман – 7 такта. Това е вид романтично рамкиране на песента, в чиито рамки се съдържат мелодичните, ритмичните и интонационни съставни части от цялостния тематичен материал на песента.

2/ и в двете песни, които като форма представляват варирана строфичност с клавирна интермедия и клавирна кода, съществуват по три куплета, като третият е мястото на варираната форма – следователно, тази варираност би могла да отведе до нови хармонични разрешения и оттам ново третиране на основния мотив.

3/ и двете песни са в размер 3/8 с шест шестнадесетини, които в своето вътрешно движение поддържат ритмичната пулсация и насищат хармоничната среда.

4/ еднаква дълбоко лична, задушевна интимност, носеща изповеден характер

Б/ Различия:

1/ при Шуман - самостоятелност на клавирната партия и по-малка вокално-интонационна разгърнатост на вокалната линия, спрямо искрящата мелодичност на Шуберт. Интервалът ч. 4 /чиста кварта/ създава впечатление за много голямо пространство, а примата като интервал се хармонизира с функции, които по времето на Шуберт още не „съществуват“.

2/ при Шуман - липса на съществуващото и по негово време фразиране на две по две „тежка и лека“ – идващо от Виенския класицизъм, срещано и при Шуберт. Вместо тази фразировка певецът/певицата би било добре да засили вниманието си към максимално „щрайхово“ Legato, подобно на Legato-то, свирено от един дълъг лък. Всеки тон е важен. Оттам и шестнадесетинковата пулсация в клавирната партия е по различен начин осмислена – при Шуберт с по-значими и по-леки тонове, подобно на фразирането във виенската класика, при Шуман – всеки тон е част от мелодичната линия. Йерархията в динамизирането се движи върху по-големи стъпала.

3/ в хармоничния език – при Шуберт рамкиращите клавирни епизоди започват и завършват от изходната тоналност с тонически акорд; при Шуман – още самият първи тон е доминантовият, а хармонията – доминантов нонакорд /не доминантов септакорд с чужд тон II – ра степен/.

Пример: първите пет такта от песента „Mondnacht“ из „Liederkreis“, оп. 39“ на Шуман



И като такъв, хармоничният ход ще се яви три пъти в песента, създавайки едно особено чувство на тонален център, който не е I-та степен на тоналността. След това в каденциращата клавирна конфигурация от осем такта, представен два по два пъти, мотивът се раздробява и изчезва.

4/ различни философски прозрения:

От една страна почти по детски чистата и прелестна изповедност на влюбения юноша при Шуберт. От друга страна – преживялата раните на ранната първа любов и прозряла други светове душевност на Шуман.

Така през целия си недълъг живот Роберт Шуман написва над 250 „Lieder“, освен тях още голям брой вокални дуети, терцети, вокални квартети, Реквием, вокални балади и романси, като нарича често своите песни „Gesänge“, песнопения или просто стихове. Из между близо 200 песни, включени в 33 песенни сборници не могат да не бъдат упоменати петте цикъла от 1840 година: „Liederkreis“ оп. 24/„Кръгът на песните“/, по „Младежки страдания“ на Хайне от девет песни, друг цикъл със същото наименование /„Liederkreis“/ оп. 39 по Айхендорф, съдържащ 12 песни, циклите „Мирти“ по стихове на Гьоте, Рюкерт, Хайне, Байрон, Бърнс, Мур и Мозен, „Frauenliebe und Leben“ оп. 42 по стихове на Шамисо от единадесет песни и „Dichterliebe“, оп. 48 от шестнадесет песни по стихове из „Лирично интермецо“ на Хайне. Сред по-късните вокални опуси на

композитора особено интересни са „Играта на минезингерите” – 4 песни, 2 дуета и 2 вокални квартета оп. 101 (1849) и „Испански любовни песни”, оп. 138 от същата година. Така Шуман се вписва като предтечът на лайтмотивната техника, която толкова много ще се развие при по-късно идващите Вагнер и Волф. Като новатор на хармоничния език, влагащ макар в зародишна форма усещането за тонален център, различен от този на основната тоналност. Жанрът „Lied” като че ли най-пълно е изразявал поетичния свят на Шуман.



Ръкопис ⁵: Шуманов ръкопис, съхраняващ се в Архива на Националната библиотека в Берлин под № А 31 497/в

Шумановото вокално творчество носи неповторимото лирико-психологично проникновение в интимността. Новаторството при Шуман се изразява и в предпочитанието му към съвременни за неговото време поети, с по-субективна романтична светочувствителност, в сравнение с поетичния избор при Шуберт. Така Шуман избира само тринадесет стиха за песните си измежду стиховете на Гьоте и три от Шилер. Шуман с гениално прозрение отразява в своята вокална лирика индивидуалния свят на избрания поет. Неговите „Байронови песни” носят мрачни бунтарски настроения, докато Бърнсовите или Гайбеловите песни са пълни с

простодушното на селския живот и хумор. Така на всяко поетично произведение Шуман отговаря с нов, само негов свят от вокални интонации, хармоничен език и клавирна фактура. Само художник на словото и същевременно музикант може с такава сила да пресъздаде значението на поетичния акцент. Шуман не допуска никога свободно повторение или разчленения на думата, нещо, което е било така естествено възприемано при Шуберт, Менделсон, Вебер и други композитори от първата половина на 19 век. Декламативно-вокалната изказност при Шуман отвежда към новите ѝ измерения, които ще ѝ придадат Рихард Вагнер, Хуго Волф, Густав Малер.

Неминуемо в съвместния си жизнен и творчески път естетиката и цялостното музикално и поетично творчество на Роберт Шуман оказва влияние върху развитието на Клара Шуман. Тя е една от петте най-велики пианисти на 19 век, безспорно единствената жена, достигнала до такова признание, а композиционните ѝ изяви датират още от нейната пет годишна възраст.



Изображение 20: Изложба, организирана от градската община Юберлинген 01.04 – 31.10.2010, /продължена след този период и във Франкфурт/Майн, посветена на новооткрита документация на Роберт и Клара Шуман



Изображение 21: Клара Шуман – пастел 75/57 см от Франц фон Ленбах, Мюнхен, 1878, намиращ се в къщата-музей „Роберт Шуман“ в Цвикау, арх. № 1071 – В2

Историята таеше някак в сянка композиторското творчество на Клара Шуман, което днес се ревизира, поради социалното разбиране, че е твърде дръзко и неприлично жена да бъде композитор в аристократичното общество от средата на 19 век /дори според източници, позовавайки се на нейната кореспонденция с Роберт Шуман, Клара е изпитвала притеснение да споделя композициите си със своя съпруг/. Някои от нейните творби все още не са издадени. А сред тези, които са били публикувани предимно в издателство “Breitkopf & Härtel”, Лайпциг, са два концерта за пиано и оркестър, клавирни творби сред които ронда, капричии, клавирно трио, соната за пиано, камерни творби и 12 песни. Интересни като формообразуване и като драматургична развръзка са песните „Warum willst du and're fragen ?” и „Das Veilchen” (по Гьоте) оп.12, № 3 и № 4 и особено драматичната /донякъде асоциираща с баладата на Шуберт “Горски цар“/ „Лорелей“, по текст на Хайнрих Хайне. Независимо от етапите на развитие, през които минава тази забележителна жена и личност на 19 в. като пианист-виртуоз, музикант и композитор, нейното име е проява на започналата борба за еманципация на творчеството на жените, както ще бъдат вписани там и имената на Жорж Санд, Мария д’Агу, Рикарда Хух, Мария Кюри /последните две - в областта на точните науки/. Сред изпълнителки от международен ранг, а в значителна степен и

пропагандаторките на ревизиращото се творчество на Клара Шуман са мецосопранът Ани-Софи фон Отер и пианистката Елен Гримо, Барбара Боней и пианистът Владимир Ашкенази, а международният принос от българска страна е вписан чрез изпълненията на проф. Жени Захариева с рецитал, посветен на творби от Клара Шуман – соната за пиано без опусна номерация, три романса за цигулка и пиано оп. 22, прелюдии и фуги за пиано оп. 16 на оригиналния роял на Клара Шуман.

Успоредно с творческите съдби на Клара и Роберт Шуман в първата половина на 19 в. се проектират и имената на Феликс Менделсон-Бартолди/също и на неговата сестра – Фани Менделсон-Хензел/ и Ференц Лист, всеки от тях дал свой принос в развитието на жанра "Lied". Докато Роберт Шуман композира една опера /"Геновева"/, Менделсон и Лист се обръщат към човешкия глас категорично без присъствие в операта, а само в оратории, песни и песенни цикли.

Като голямо достояние и духовно богатство издателство "Breitkopf & Haertel" – L., издава през 2009 г. по повод 200 години от рождението на композитора **Феликс Менделсон-Бартолди** цялостно наследство на неговите песни заедно с непубликуваните по негово време 44 песни. Като сравнителен материал са приложени и оригиналните ръкописи на автора. Сред песните на Менделсон голяма популярност придобива неговият песенен цикъл „Auf den Flügeln des Gesanges”, оп. 34. по стихове на Хайне. Повечето от неговите песни са в строфична или варирана строфична форма. Подобно на Шуберт вокалната партия е водеща, с искрящи от жизнерадост и светлина хармонии и мелодии. В клавирните партии, въпреки голямата близост до фактурата на Шуберт, често се чувства влиянието на композитор, мислещ многопластово и органично.

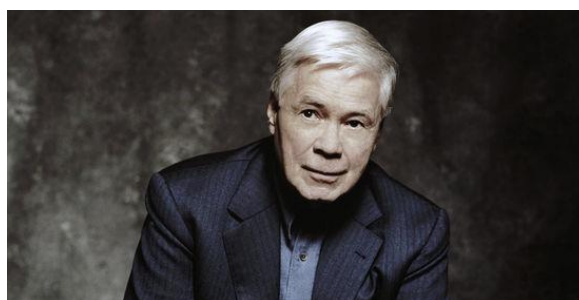


Ръкопис 6: Автограф на Феликс Менделсон-Бартолди „Песен без думи” опус 19/6 (Държавен Архив на Националната библиотека на Германия, Берлин)

Една особено ощетена от социалните предразсъдъци на обществото спрямо статуса на жената до Менделсон е неговата сестра – Фани Менделсон-Бартолди, по-късно Фани Хензел – композитор, пианист и диригент (1805 – 1847). В действителност сред песните на Менделсон, все още не са разкрити кои точно от издадените под негово име са нейни собствени. Творчеството ѝ наброява над 400 вокални и инструментални творби, 270 от които са песни за глас и пиано. Сред тях забележителни със свежестта на романтичния си порив са песните "Warum sind denn die Rosen so blass?" /"Защо са розите тъй бледи"? оп.1 № 3/, „Загуба” по текстове на Хайне, „Планинска радост” по текст на Гьоте, една „Аве Мария” по текст на Валтер Скот. В своя труд, посветен на Фани Менделсон-Хензел, изд."Sophia Verlag", Щраслаг, 1987, Елке-Маша Бланкенбург нарича Фани Менделсон-Хензел „като онези жени, търсеци своята загубена предистория” /стр.92/.

Сред 90-те оставени песни от **Карл-Мария (Фридрих-Ернст) фон Вебер** (1786–1826) личи явно линията, която един композитор, бидейки гениален мелодик търси като съчетаване между простотата на народната

песен и нейната непосредственост с властващата по негово време, /а и самият той бидейки значителен оперен композитор от началото на 19 в./, оперна изказност. В това „Шубертово време“ за песента, при Вебер е интересен и процесът на отделянето от естетиката на виенския класицизъм и сливането с новите идеи на времето. Незабравимият Дитрих Фишер-Дискау (28 май 1925 + 18 май 2012), от когото бъдещите поколения ще има тепърва да се учат, пресъздаде неповторими по дълбочина образи на оперната и на концертната сцена. Негови са и прекрасните изпълнения на Веберовите песни оп. 15, наситени с непреходност, истинност и най-висше майсторство.



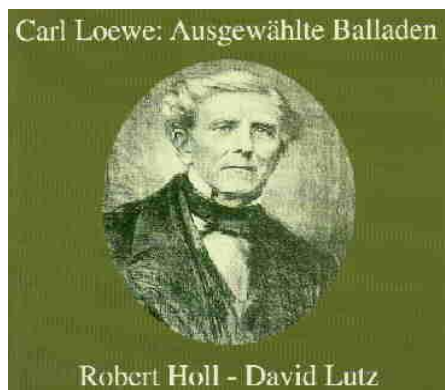
Изображения 22-23: Дитрих Фишер-Дискау

Луис Шпор (1784 – 1859) – сред многообемното творчество на този така обичан от цигулари, кларинетисти и други инструменталисти композитор майсторски и проникновено се вписват неговите „Немски песни“ за сопран, кларинет и пиано оп.103./”Бъди тихо, мое сърце“ в изп. на триото - Джулия Варади, сопран /съпругата на Дитрих Фишер-Дискау, с която Фишер-Дискау е записвал и като диригент/ Хартмут Хьол-пиано и Ханс Шьонебергер-кларинет/.

Петер Корнелиус (1824 – 1874) – немски поет, писател и композитор, изпитващ влиянието, но бидейки и в сянката в приятелски

отношения с Лист, Вагнер, Йозеф фон Айхендорф, Ханс фон Бюлов. Представител на т.н. „Втора немска школа”. Известен и обичан е неговият цикъл от четири солови (сватбени) песни „Vier Brautlieder” (оп.15, в същия опус заедно с друг цикъл от три песни „На Берта”), оп.3 „Вярност и тъга” от 9 песни, както и други негови опуси като „Шест солови песни” оп. 1, със строфична фактура, „Трима царе” за солист баритон и мъжки хор, Седем Коледни песни оп. 8, като общият брой на соловите и хоровите му песни е около 120 /поради това, че същесвуват и скици и неиздадени песни/. На голяма част от тези творби Корнелиус е и автор на поетичния текст, което прави композициите му, подобно на вагнеровите, много хомогенни. Корнелиус е автор на „Стабат матер” за солисти, хор и оркестър и на един Реквием.

Характерно за развитието на жанра “Lied” през първата половина на 19 в. след Шуберт са новите поетично-музикални форми, постигнати първоначално чрез варираната строфична песен, а чрез нея и след нея в излаз към по-свободната песенна форма. Песента като високо професионално камерно изкуство става белег на аристократичните салони в цяла Европа. **Карл Льове** (1796 – 1869), автор на близо 400 балади, развива като особено разширението на тези особени форми на „Lied” в балада и легенда.

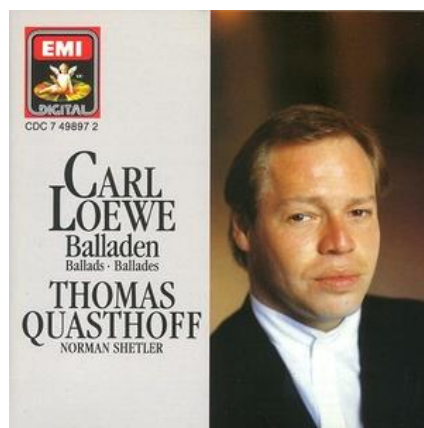


Изображение 24: CD- „Preiser Recorder” – представител на Naxos № 93420 от 12/1999

В новото пространство на баладата богатият тематичен материал може свободно да се разгърне: до патетичното стои дълбоко лиричното и интимното, до трагичното – хумористичното. Лъове работи с много цветове, съчетавайки по особен начин хорала, /бъдейки сам и певец, органист и надарен хоров диригент/, народната мелодичност и декламативност. Характерно за този автор е осмислянето и музикалното степенуване на огромни по дължина епични текстове – процес, който композиторът довежда в многото си балади до съвършенство в този исторически период. Четири години преди Шуман, през 1834 г. Лъове създава едноименен песен цикъл по стихове на Аделберт фон Шамисо „Животът и любовта на жената”. Сред неговите балади, значими и обичани и днес са трите от оп. 1, от които драматичната, изпълнена с тъмнонаситени романтични багри „Горски цар” по Гьоте /1824 г./ „Едвард” оп. 1/1, „Часовникът” из оп.123 по Йохан Зайдл, „Архибалд Дъглас”, из оп.128, по Теодор Фонтен и други. Баладите на Лъове оказват влияние върху по-нататъшното развитие не само в песенния жанр, както това може да бъде проследено при Брамс, Хуго Волф и Макс Регер, а и в развитието на лайтмотивната техника при Вагнер /чиято любима балада от Лъове била „Духът на майката”/. Някои от обичани днес балади на Лъове са: „Рибарят”, „Просекът”, „Верният Екард”, „Танцът на смъртта”, „Харалд”, Шест полски балади/композирани на полски език/, „Хайнрих – Птицеловът”, „Пеещият”, „Гьотевият рай”, „Забравената песен”, „Иманяри”, „Камбаните на Шпаер”, „Приказката на лястовичките”, „Огненият ездач”, „Отмъщението на цветята”, „Огнени мисли”/. Освен това Лъове е даровит композитор на 5 опери, 16 кантатно-ораториални творби(от които до нас достигат 8), 2 клавирни концерта, хорова и духовна музика. Интерес представлява както за тесни познавачи, така и за по-широка публика трудът на Хсиао-Юн Кунг „Озвучаванията на Карл Лъове” отнесен към анализи на избрани песни от Лъове в съпоставимост с принципите на

композиторите от II-рото берлинското певческо училище - Йохан-Петер Шулц, Райнхардт Целтер /чието творчество високо е ценял Гьоте, негов ученик се явява и Менделсон, а творчеството му не е без значение за развитието на младия Шуберт"/, изд."Тектум", 108 страници, Марбург, 2003. През призмата на високо критичен анализ са разгледани всички песни по стихове на Гьоте, като е акцентирано върху три от тях: „Нощна песен на странстващия“, „Близо до любимата“ и „Само този, който копнежа познава“. Авторът изхожда от постановката, че при озвучаванията от Льове, композиторът предава своята рефлексия от прочита на Гьотевия стих, която не е еднопосочна и с това е вече новатор за времето си. Интересното е, че Льове – две години по-млад от Шуберт, когото и надживява, е син на времето си. Обръщайки се към немската поезия, той композира във висша степен в хармония с естетическото разбиране за „красивото“ през второто десетилетие на XIX век – същото време, когато твори и Шуберт своя първи опус „Горски цар“. Мелодичната инвенция при Льове е дори „в излишек“. Той пише лесно, много, при това и много вокално и темите при него сякаш подобно на Росини, бликат спонтанно, сърдечно и бързо. Така сред неговите 24 песни по стихове на Гьоте в проста строфична форма са - 3, във варирана строфична форма - 10 и в свободна авторска форма (произхождаща от минезенгерската „Бар“-форма) – 11. Това недвусмислено говори за вече дълбоко навлязлата в процес на „персонализация“ Kunstlied, въпреки, че Льове не постига такова съвършенство в музикалната структура както това прави Шуберт, но във всеки случай той се отцепва от тесногръдите и сладникави принципи на естетиката на новото берлинското певческо училище, поддаващо се по онова време така силно на „италианизацията“, властвала в цяла Европа. Интересно от позицията на историческо противопоставяне срещу идолопоклонничеството на италианското ”Bel canto”, борбата за обособяването на друг стил, при това с друга национална и поетична

основа (в случая немско-австрийска) е и самата монография на Карл Льове /посмъртно издание от 489 страници, с критични бележки от К. Битер, изд. „Вилхелм Мюлер“, Берлин 1870 г./ Карл Льове е бил многостранно надарена личност – художник, поет есеист. Музикалното му творчество, въпреки често артикулираната рицарска или дворцова тематика, която днес би имала по-скоро историческа стойност (баладите „Принц Ейген“, оп. 92, Графът от Хабсбургите, оп. 98, „Монахът от Пица“, оп.114, „Арестуваният адмирал“ оп.115, „Ландграф Филип“ оп.125, „Кайзер Карл V – четири балади оп. 99, „Ръкополагането на кайзер Хайнрих IV“ оп. 122, „Последният рицар“ – три балади оп. 124 и други) носи белезите на преминаващият от класицизъм в романтизъм куртурологичен период и донякъде навлезлия в еволюция и зрялост романтизъм. Днес съществува международно музикално общество на името на Карл Льове в град Льобеюн (разположен на 15 км северно от град Хале/Зале), музикални дни и фестивал, посветени на неговата музика, паметни плочи в градовете, където е творил и починал. /В град Кил сърцето му е вградено в първите източно поставени органи тръби в любимия му орган, където е свирил като органист и е бил кантор в продължение на 46 години /в катедралата на Св. Якоби в Щетин – днес Полша/, улица във Виена /Wien- Meidling/, носи името му.

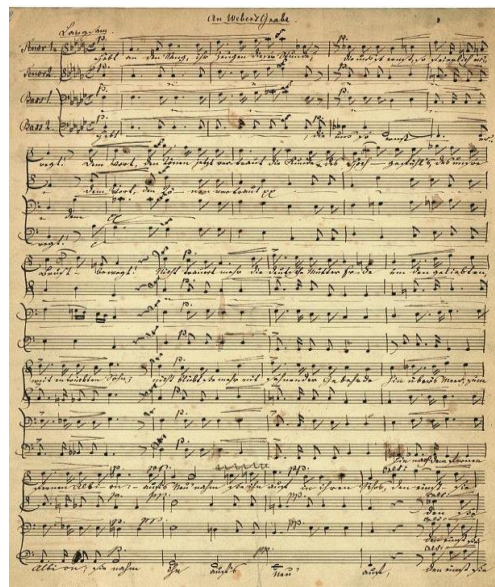


Изображение 25:
*изпълнява балади на Льове, изд. „Еми“ *1)*

Томас Квастхоф

Епохата на романтизма, която възражда соловата песен и я издига до висотата и значението на високохудожествения жанр „Lied“, ражда освен линията на своите гении и една редица от талантиви композитори-песенници.

Роберт Франц (1815 – 1892), който продължава красивата мелодичност на линията, запазва принципите на контрапунктното изкуство на Бах и Хендел. Сред неговите обичани и изпълнявани песни днес се числят: „Тиха сигурност“, „По морето“, „През есента“, „Лека нощ“ и други, чиито поетичен първообраз е този на Хайне, Гайбел, Ленау. Малката варирана строфична форма е любимият свят на този композитор. Роберт Шуман и Ференц Лист високо оценявали песните на Роберт Франц, като Лист преработва една тетрадка от 30 песни, които и днес се ползват с особено внимание сред изпълнителите на „Lied,,.



Ръкопис ⁷: Роберт Франц – песента „Пред гроба на Вебер“, новооткрит ръкопис, Национален музикален архив, Берлин, MS – 17549/c

Близък до светоусещането на Роберт Шуман в своята изтънченост е **Адолф Йенсен** (1837 – 1879), композитор, пианист и изтъкнат педагог, автор на голям брой клавирни миниатюри (сред тях е и изящната

миниатюра „Възпоменание за Винченцо Белини“), както и песни, носещи интимност и неподправена искреност: „Постави твоята буза до моята” Оп.1, № 1 по стихове на Хайне е прекрасна песен, пропита от топъл лиризм представящ, как и в най-малката лирична форма на изповед, ценното идва от съпоставянето, от скритата контрапунктност, при която светлината се доказва, чрез своята противоположност.

Шуберт, Шуман, Лист и всички композитори песенници – в т.ч. и **Льове, Франц, Корнелиус, Менделсон, Йенсен** и още плеяда композитори от средата и края на 19 век въздигат жанра “Lied” в историята на музиката като нов емблематичен свят на чувства, прозрения и послания. Франция нарича този жанр „**Le Lied**”, като го дублира малко по-късно с “**Mélodies**”, Англия „**The Song Art “Lied**”; същото правят Италия и Испания. “Lied” звучи не само в немско–говорещите части на Европа, но с оригинален немски поетичен текст или преведени на други езици в Полша, Чехия, Скандинавия /композитор на прекрасни песенни опуси е шведът **Хуго Алфвен** (1872 –1960), известен композитор, диригент и художник, автор на солови песни с пиано, седем поеми, оркестрови песни за солисти, хор и оркестър, няколко симфонии.

В Русия, подобно на Франция успоредно и дихотомно се развива жанрът „Романс”. Това обяснява и такива издания като първото издание на 19 – те песни на Шопен, въпреки че това се полски песни, носещи много осезаемо народностния характер, понякога танцувален, понякога епичен, вдъхновени от поезията на Адам Мицкиевич, Стефан Витвицки, Йозеф Залески. Всички те са строфични песни, като единственото изключение прави песента “Мелодия”, композирана в зрелия творчески период на Шопен (1847) по текст на граф Зигмунт Красински/ един от големите полски поети от епохата на романтизма, приятел на Адам Мицкиевич-водачът на полските романтици/ в превод на немски, издадени

първоначално в немския им превод /издателство “E.Peters” издател М.Аbraham, L., 1839/, като тогава не е била включена песента № 17. „Химн от могилата” или “Полска надгробна песен” – 1836 г., по стихове на Винсент Пол, по повод трагичните събития след Великото полско въстание в пределите на Руската империя, по времето на император Николай I., както и две години по-ранното им издание – 1837 в Киев и по-късно през 1857 в Берлин /.



Ръкопис ⁸: Шопенов ръкопис /в Архива на Парижката национална библиотека/



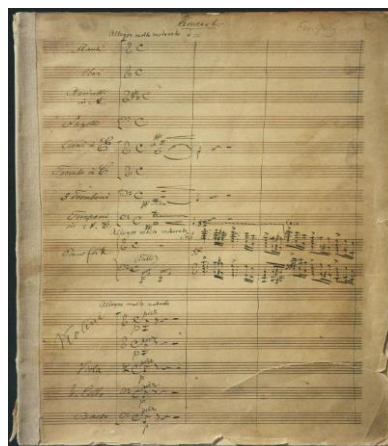
Изображение 26: Младият Шопен в парижките салони на Жорж Санд

В България първата изпълнителка на Шопеновите песни е сопраното Лиляна Барева в дуо с пианиста Петър Щабеков /едно емблематично дуо за българската камерна музика/. След Промяната дуото – Тони Шекерджиева

– Новак и пианиста Ромео Смилков изпълняват интегрално всички песенни творби на Шопен на оригиналния им полски език по първото издание на тези песни. Пищещата тези редове също е изпълнявала интегрално песните на Шопен, но на немски език в немско говорещи страни – Германия, Австрия, Швейцария, на който език те са били издадени (Edition Peters), почти по същото време, както и на полски. В България е организиран международен младежки конкурс за пианисти „Фредерик Шопен”, а в центъра на град Варна една улица носи неговото име.

Жанрът „Lied“ се приема и вплита с някои национални особености и в други по-близки или по-далечни на немско говорещите страни в Европа. По текстове от немски поети /на оригиналния им немски език, или в превод на шведски и норвежки езици/ автори са и изданията на “Lieder” на **Евдарт Григ** (1843 – 1907). Хела Брок (Hella Brock: Edvard Grieg: eine Biographie. „Schott Musik International”, Mainz etc. 1998. ISBN 978-3254083753) отбелязва в своя монографичен труд за Григ, че в края на живота си той установява творчески и приятелски контакти с композитори като Хуго Волф, чиито песни „боготвори”, Густав Малер, чиято 5 – та симфония задълбочено изучава, публикува статии за творбите на Макс Регер, Рихард Щраус и на датския композитор **Карл Нилсен** (1865 – 1931), автор на 54 песни за глас и пиано, (последната под опусен номер 402) шест симфонии, симфонични сюити, кантати, хорова музика и др./ оркестровата песен „Слепият латернаджия” оп. 42 за баритон и симфоничен оркестър, носи някаква далечна носталгичност, асоциирайки с 24 – тата песен из Шубертовия цикъл „Зимен път” – „Латернаджията”. Симфоничната поема на Карл Нилсен „Очите на нощта” е изпълнена през 1989 г. в зала „България” под палката на Алипи Найденов, а Ангел Станков на 3 май 2012 г., дирижира концерта му за флейта и оркестър.

Измежду посмъртно издадени 140 песни на Григ, песните от опус 4, по стихове на немския поет романтик Франц фон Холщайн, инспирирани от поетичната проза на Ханс Кристиан Андерсен, опусите 25, 39 и 48 са писани по оригиналните немски стихове на Хайнрих Хайне, Волфганг фон Гьоте, а песните по Хенрих Ибсен – на норвежки и на немски езици. Григ е възпитаник на Лайпцигската консерватория като ученик на композитора Карл Райнеке, от когото приема и продължава развитието в традицията на „Lied”. Григ пренася и разгъва в друг контекст „Lied“ сред средата на музикалната култура на Скандинавия, норвежкия епос и древните напеви, предавани в сагите за викингите. Независимо, че първите му песенни опуси са изцяло по стихове на немските поети – Хайне, Гьоте, Моргенщерн и Холщайн, а по-късните по датски и норвежки поети, цялото му вокално творчество, представя норвежката модификация на традициите на жанра „Lied”. /Първа изпълнителка на повечето от неговите песенни опуси е съпругата на композитора – известната за времето си камерна певица Нина Хагеруп – лиричен сопран, получила високо музикално и вокално образование в Хамбург, на която английският композитор Фредерик Делиус посвещава много песенни опуси/. Сред най-обичаните песни на Григ по немски стихове са четирите песни от оп. 2, „Обичам те” оп.5, „Лебедът” оп. 25, „Поздрав”, „Мисли някога за мене”, ”Мълчаливият славей”/по стари текстове от 11 в. на минезенгера Валтер фон дер Фогелвайде, която е своеобразна стилизация на минезенгерската песен, носталчината „По времето на розите”,



Изображение 27: Портрет на Нина Хагеруп и Григ от Педер Северин в дома на Григ в Берген

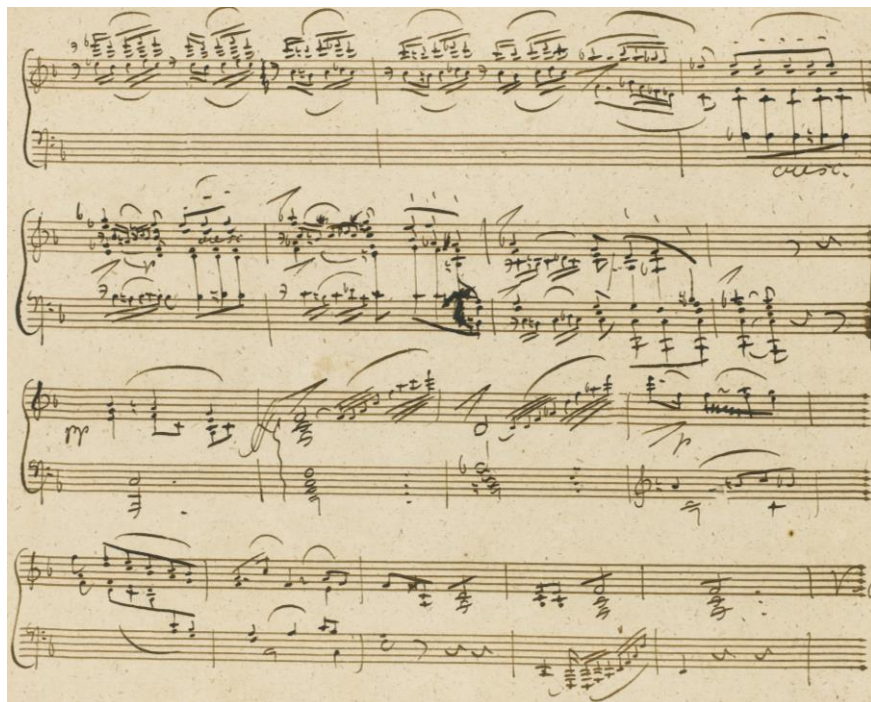
*Ръкопис*⁹ Първа страница на концерта за пиано – а-толл, ръкописът се съхранява в Кралската национална библиотека - Осло

Песента „Един сън”/, която така много кореспондира с песента на Волф по стихове на Мьорике „Er ist's”/ е свързана с настъпването на пролетта, както и огнено – страстната възхвала към възвръщането на живота в оп. 48. Не може да бъде пропусната добилата еквивалентност песен за родината, за Норвегия „Песен на Солвейг” из сюитата „Пер Гинт” оп. 23, в която образно са пресъздадени красотата на норвежката природа, меланхоличността на севера, верността на селската девойка, която очаква своя любим през целия си живот – алегорията за норвежката жена (Песните на Солвейг са общо три в цялата сюита) и сърдечната простота на народната душевност. Михаил Друскин в „История на музиката” /IV – част, стр.620, изд. „Музика”, С, 1976/ казва по повод на тази I – ва песен на Солвейг: ”Като своеобразен лайтмотив на родината през цялата партитура на Пер Гинт преминава „Песента на Солвейг” (№ 8). Тази особено чиста и целомъдрена музика спада към най-поетичните творения на Григ. По-нататък същият автор (М.Друскин) съпоставя и доказва сходството между автентичните норвежки напеви от сагите и песенните теми при Григ. Любим мелодичен ход за композитора е подчертаването на V– тата степен, чрез характерното „Григово” слизание на мелодията от VII– ма в V– та степен или от качването от III – та в V– та степен. В някои песни са доловими връзки с песенния свят на Роберт Шуман /”Есенна буря” оп.18/, в други се появява „тристановски” елементи или вокално-декламативен монолог, какъвто ще се разгърне при Волф. Но въпреки голямото многообразие, песните на Григ се групират в две основни песенни категории – куплетната народно-песенна форма (строфичната песен) и лиричната баладична форма. Като голям виртуоз и същевременно поет на

мелодиката Григ използва с ненадминато майсторство най-простата песенна форма. В други негови по-късни песни, в издателства като „Edition Peters”, съществуват и песни в немски превод: „Ти, стара майчице” оп.33, №7, публикувана 1894 г., „Лебедът” оп. 25, № 2, публикувана 1874 г., на италиански – 2006 г., на френски 2012 г., „Hör' ich das Liedchen klingen” („Когато чуя песничката да звучи”) из „Лирично интермецо” на Хайне – оп.1 № 9, която впоследствие е преведена на 17 езика, между които руски и украински и т.н.. /Към настоящия момент се превеждат и подготвят за издание осемте песни от един от най-любимите опуси на композитора - оп. 67 „Naugtussa” /”Момичето от планината”/на немски и полски езици. Така някои от песните на Григ съществуват и продължават да бъдат превеждани на различни езици: 79 песни – на френски, 63 песни – на английски, 48 песни – на немски, а общо 98 от всичките песни са на немски език, като заедно с тези са и отделни песни на руски, полски, шведски, чешки, фински, италиански, дори каталонски и романски езици, което говори за тяхната универсалност. Все пак може да се каже, че такива преводи днес остават в областта на дидактиката и отнесени към конкурсни програми, концерти или звукозаписни издания, певците държат на изданията, уповаващи се на оригиналните езици /или и по-рядко на издания, направени от издателства с утвърдена международна репутация/. /Пеенето на неоригинален език, напомня за епохата на тоталитаризма, когато в бившите страни – членки от „Варшавския договор” трябваше да се пее на езика на дадената страна. Преводите често бяха буквални, груби, касаещи някаква сюжетност, за каквато в изкуството на поезията е прагматично и неточно да се говори или друг път дори дело на изтъкнати познавачи и поети-преводачи, както в случая може да се чуе в изпълненията на великата Ирина Архипова, изпълняваща три песни („романса” според транскрипцията) от Григ на руски език: „Ich liebe dich” Op.5, № 3, “Traum” Op.48 № 6, "Reiseminder fra Fjeld og Fjord" Op.44, №5. са винаги условни/.

Дали човечеството не е загубило в лицето на **Ференц Лист** (1811 – 1886) един от най-великите си песенни композитори?! Този велик композитор на романтизма и един от най-великите пианисти на всички времена завещава не твърде големия брой – общо 77 песни, някои в няколко варианта. В своето развитие през творческия си път Лист се запознава с класическите творби на своите предшественици започвайки от Бах, Хайдн, Моцарт, Бетовен, Шуберт, както и с творбите на съвременниците си – Шопен, Менделсон, Росини, Паганини, Шуман, Берлиоз и в последния си творчески период и с творчеството на Рихард Вагнер. Паралелно с музикалните произведения, той изучава и литературни творби на Петрарка, Данте, Юго, Шилер, Гьоте, Хайне. Вдъхновява се от монументалните платна на Рафаело, Микеланджело, а също и на френските художници, от които особено обича Делакроа – водачът на революционната европейска романтична живопис. На 37 годишна възраст Лист прави равносметка на изминалия си жизнен път и се отказва от салонните изяви, свързани с празна бравурност и външност, уединявайки се в града на Гьоте – Ваймар / изпитващ огромен пиетет към делото на великия поет и философ/. Тук и в този изключително интензивен творчески период Лист създава много от своите велики опуси, поставя и дирижира 43 опери, основава “Всеобщия немски музикален съюз”, преподава /негови ученици са Бузони, Албениц и др./. Неговата огромна, всестранна култура включва и владеенето на няколко езика – немски, френски, италиански, а във времето, когато приема духовния абатски сан - и латински. Така опусите на Лист в областта на “Lied” са композирани по текстове на големи немски, френски, италиански поети и латински духовни текстове. Преди да се пристъпи към по-детайлното вглеждане в оставените „Lieder“ от Лист, е необходимо да се припомнят някои негови особености като тези, че Лист е велик импровизатор и импровизира с огнена стихия, обхванат от възхищението си към дадената литературна или

живописна творба. Именно така многобройни транскрипции на известни песни /в голям брой песни от Шуберт/ предшестват песенното му творчество, като чрез тях Лист опознава боравенето с песенната форма, която не носи излишната бравурност с която са изписани някои негови парафрази по мотиви от опери на Майербер, Росини, Белини, дори и Верди. Лист довежда клавирната транскрипция до своеобразен връх на композиционните си /и импровизаторски/ умения.



*Ръкопис:*¹⁰ Лист - транскрипция на Шубертова песен

В първите песенни опуси, измежду най-ранните му композиционни опити, Лист претоварва клавирния съпровод, и както самият той споделя в по-късни биографични бележки /Ла Мара, Писма на Лист до неговата майка – II-ри том, № 394, Лондон, преизд. 1990 – Franz Liszt ; Letters collected by La Mara and translated, както и от същия автор La Mara: Aus Franz Liszts erster Jugend. In: Die Musik V (1905/06), 13. Heft, стр. 28/ „това са песни, натъпкани със съпровод“. Освен това към това се прибавя и някои несъответствия между стихотворния и музикалния ритъм, т.н.

прозодия, вероятно поради това, че езиците, на които пише, все пак не са родни за композитора. Но това е явление, което не е пощадило и други велики композитори на „Lied“ в ранните им периоди на творчество. Бавното узряване на песенния жанр в творчеството на Лист започва отначало плахо, нямайки опита на големите песенни композитори. Но в следствие той достига нов стил в този жанр, характерен с непознатата дотогава гъвкавост на музикалния изказ, който е способен да обобщи максималното развитие на драматургичната идея и който същевременно не пропуска нито един текстов детайл. Когато текстът се определя от голямата единица в стихотворението – строфата, /а тя е съчетание от най-малко два или няколко стиха, обединени от общата логика/, Лист се обръща към миналото и творчеството на минезингерите, започвайки такава песен със „запев“, вмествайки „запев“ или формата „Бар“ и други подобни по-свободна форми във варираната куплетност. Такава неопределеност на строфичната структура дава свободата на Лист да се възползва от всички нейни варианти и да я пресъздаде по своему. Пътят на развитие довежда композитора до лайтмотивната техника и монотематизма, т.е. оформянето на няколко мотива, които се преплитат в двете партии – вокална и клавирна. /Великият Рихард Вагнер е дълбоко впечатлен от откритието на монотематизма при Лист, взаимствайки и развивайки го до пълно съвършенство/. Оттам в лайтмотивите постепенно се вплитат и декламационни елементи с нестандартна и финна ритмика, необичайни за класическата музика възклицания, мълчание, наподобяване на природни явления чрез тремоли, гъсти арпежирани акорди и др.. Изменчив, по-гъвкав, прекъсващ своя равномерен ход става и ритмичният рисунок, редуващ се с различни размери, използващи богатите възможности на асиметрията и дори полиритмията. Лист е новатор и в областта на хармонията. Той я преосмисля, като ѝ възлага нови функции като носител на темброви промени, разкрепостител на установени хармонични

разрешения, внасяйки вместо тях напълно нестандартни колористични ходове чрез успокояващи алтерации, смяна на тоналностите, хроматизми, енхармонизми и непредсказуеми заключения. Започването на някоя песен, често може да не носи тоналната утвърденост, която постепенно се избистря в етапното декламативно развитие до някаква устойчивост, като далечен предвестник на атонализма, развит по-късно от композиторите от Втората виенска школа – Шьонберг, Берг и Веберн / ”Und sprich“ , “Ad Elitam” и двете по Гьоте/. Сред другите средства, с които Лист си служи могат да бъдат посочени оргелпункта, който е носител на успокояване на напрежението с неизменно повтарящия се басов тон, „унгарски“ интонации с IV – та повишена, проходящи тонове при преходи от прости в алтеровани акорди, съпоставяне на едноименни мажорни и минорни тоналности в гъвкави ладотонални връзки. Лист е този, който поверява на ритъма, на хармонията и на оркесткрацията нови функции и в това отношение е връзка към музиката на Вагнер, Волф, Малер, Рихард Щраус, Александър Скрябин /и други руски композитори/, Ян Сибелиус.

Изменяйки класическите норми за проявата на клавирната фактура в жанра “Lied“ Лист ѝ поверява водеща роля в цялостното драматургично развитие на музикално-литературното ѝ проявление. Музикалната фактура се превръща в своеобразна звукова живопис, и тук може да се припомни връзката на Лист с водещите за времето си художници, особено от времето на неговия престой във Франция. Композиторият използва по нов начин регистрите на пианото, свързвайки ги с една по друг начин извисена органна звучност, наподобявайки мащабни катаклизми и върхови психологически състояния. Интимните преживявания поверява на средния регистър, сродявайки го с човешкия глас, а на високия регистър възлага ефирни виртуозни пасажии, като подражателни звуци от шумоленето на природата - гора и птици. Динамиката е използвана в крайните си предели

от тройно ppp до тройно fff с цялата огромна междинна скала. Нотните партитури са изпъстрени с различни /в зависимост от езика на текста / динамични указания. Други похвати са виртуозното използване на хроматизми /„Лорелай“/, или повтарящи се синкопирани акордови „каскади“ с нарастваща динамика от f до fff /“Жана д,Арк“/, поемащи огромната оркестрова звучност. Много от песните си Лист композира първоначално в оркестров оригинал. Все по-задълбоченият прочит на литературния текст и неговото вокално-инструментално превъплъщение променя композиторския почерк при жанра „Lied“, и следствие от това е изоставянето на виртуозитета в клавирната партия и модифицирането на тази партия в услуга на драматургичния образ. Това Лист често постига при вторите и дори третите редакции на някои от песните си. Извеждайки песенния акомпанимент от неговата ранна полустатична форма, той му поверява многообразни функции – ту предвестник на бъдещи събития в поетичното и психологично развитие или колоритния живописен природен фон, ту изповедно – философска статика, чрез оскъдна, но новаторска хармонична развързка. В своя труд Лина Раман „Франц Лист като творец и човек“ (Breitkopf & Härtel, 1880, стр. 78 – 12), споделя, че това, което Лист изисква от клавирния съпровод, може да се твърди, че изисква и от певческия глас – гъвкавост при боравенето с цветовете и настроения, едновременно „по шубертовски“ чиста повторемост на рефрен, или по “шумановски“ вокална декламативност. Често употребява енхармонични замени в певческата линия и това изисква от изпълнителя тънко чувство за принадлежност към хармоничната цялост и оцветяване на вокала в непредсказуема нова насока /“Über allen Gipfeln ist Ruh“/. Често Лист третира и човешкия глас повече инструментално, отколкото като преносител на словесното послание. Вибратото е подчертано романтично, но в целия си богат диапазон от минимално при проходящи тонове, до наситено в дълги и важни, носещи хармоничната притегателност тонове.

Това не е правило. Верният стил и певчески усет би могъл да определи необходимата доза за всеки случай. Това носи ансамблово-изпълнителската трудност, която се преодолява при достатъчно всушване в „другата“ партия и в смисъла на словесния текст, като един нов начин на слушане, характерен през следващи епохи. Но за да останем верни на композиторската визия, достатъчно би било вглеждането в хармоничните извивки, тяхното осветяване, както и изпълнителската привързаност към тяхната причудливост. От изпълнителска гледна позиция най-характерното е новото отношение към поетичния текст, неговата артикулация и художествено-интерпретационно съавторство, налагащо обширна изпълнителска култура. Вглеждането би следвало да обхване не само вокалното, клавирното, но и симфоничното и органовото творчество на Лист. Тогава строфичните песни биха представлявали една изтънчена звукова аура, носеща богатството на словесно-поетичната образност, закодирана в тях.

От всичко изброено дотук идва и изводът, че днес, макар и отдалечени в някакъв смисъл от времето на тези велики композитори, немислимо би било доближаването до тяхна творба, извадена от контекста ѝ, без поглед върху цялостното им творчество и стилистиката на епохата. Защото именно цялата тази съвкупност е интенцията, която е събудила образите на техните песни.

Детлеф Алтенберг, изследовател на творчеството на Лист /“List und die Weimarer Klassik“, изд.“Лабер-Лабер“, 1997/ казва: „По негово време песните на Лист оставят някак в сянката на неговите ненадминати клавирни опуси. Но днес – след повече от век и половина тези песенни опуси, надмогнали пресяването на времето, все по-често звучат на концертния подиум, говорещи за възможността да се откриват нови хоризонти чрез друг, различен от вече познатия поглед към цветовете и

смисъла на хармониите“ / стр. 214 , цит. Съч./.

Сред първите изпълнители на вокалните опуси на Лист са легендарните тенори - французинът Адолф Нури /френските песни на Лист/ и италианецът Джовани Батиста Рубини /3 сонети по стихове на Петрарка/ в съпровод на самия Лист. Една обширна статия /12.08.1964 г./ в немското списание „Der Spiegel“ по повод първия рецитал на Дитрих Фишер-Дискау в Алберт-хол сочи отново това име като първия и най-велик тълкувател и изпълнител на песенното творчество на Лист през втората половина на 20 век. Днес сопраното Диана Дамрау едновременно страстно и култивирано представя любовта си и преклонението към вокалната лирика на Лист в своите „Liederabende“, творчески съпоставяйки друга визия към тази на Барбара Боней или тази на Томас – Хемпсън.

Безспорно в пространството на „Lied“ със свое незаменимо пространство и почерк се вписва и един от най-големите симфоници на всички времена – **Йоханес Брамс** (1833 – 1897). В своята монография „Песните на Брамс. Принос към развитието на романтизма през 19 в.“ /изд. „Мюнстер-Вестфалия“, 1959 г./ авторът Конрад Гиблер изказва своята постановка с историко-стойностен ретроспективен поглед за всяка една от песните на Брамс. Много от анализите на Гиблер представляват интерес и за изпълнители – певци, пианисти и инструменталисти. За своето посвещение към творчество, принадлежащо на вокалната лирика Брамс отделял много особено внимание. „След Шуберт и Шуман само Брамс е способен да създава толкова национални по дух и стил вокални мелодии. Това не е чудно: никой от съвременните му немски и австрийски композитори не изучава така внимателно и задълбочено поетичното и музикалното творчество на своя народ.“/Михаил Друскин, История на музиката, IV – та част, стр. 92, изд. ДИ„Музика“, 1976, С./.

Някои изследователи на Брамсовото творчество етапизират наследството му в

различни периоди, които могат да се съотнесат и към вокалното му творчество – раннен период, зрели години и късен период. Така в първия – ранния период, Брамс преосмисля пиетета си към народното творчество по свой креативен път. Макар и публикувани едва през 1894 г., характерни със свежестта си и инвенцията в народно-песенна традиция са 49 – те песни от „Сборник за домашно предназначение с обработки на народни песни за глас и пиано”, състоящ се от седем тетрадки, по седем песни във всяка, като в последната тетрадка запевите започват от страна на хор, след което встъпва солиращият глас. Интересното около създаването на този сборник било и това, че за Брамс не било от голямо значение автентичността на напевите, колкото достигането още в народното творчество на художественото съвършенство, така силно и въздействащо, за да възпитава естетически бъдещите поколения. Кръгът от поети, отразен във вокалната лирика на композитора е широк. Той цени високо поезията, но запазва предпочитанието към поети, чиито текстове са близки до народните. Така той ползва и чехски, дори и руски народни текстове. Към крайния субективизъм или символиката на новата поезия от втората половина на 19 век, Брамс се отнасял крайно скептично. Наричайки своите песни „Напеви” с клавирен съпровод, Брамс се явява пряк продължител на традициите, създадени от Шуберт – вокалната партия има доминиращо значение пред клавирната, която макар в някои песни достига внушителна автономност /, има все пак съпровождаща функция. Ако се говори за много по-разпятата вокална линия при Брамс/в сравнение с повечето песни на Шуман / би трябвало да се посочат 15 – те песни от вокалния цикъл оп. 33 „Романси за хубавата Магелона”, единственият вокален цикъл, свързан с текстов първообраз по поемите на Лудвиг Тик. За този цикъл В. Тайс отбелязва „...който се явява единствената непроявена „имагинерна” опера на Брамс“ (W. Theiß, *Die »Schöne Magelona« und ihre Leser. Erzählstrategie und Publikumswechsel im 16. Jahrhundert*, Изд. „Winter“, Heidelberg 1979,

стр. 132), в която се вплитат палимсест на средновековни рицарски стихове, с текстове от предания и легенди от устната народна традиция и романтичната чувствителност. Съпоставена с вокалната линия при Роберт Шуман, а и с тази на по-късните Хуго Волф, Макс Регер, Густав Малер и други композитори от втората половина на 19 век, вокалната партия при Брамс е интонационно богато разгърната, и все пак не бива да се изключва от полезрението пробиващата си жизненост декламативно-речитативна тенденция. Тази изглеждаща нова тенденция изживява своето възраждане на средновековната „Бар” песенна форма на странстващите минезенгери, към която се обръща и Ференц Лист.



Ръкопис: ¹¹ Капричио оп. 76 № 1 от 1871, съхраняван в университетската библиотека във Виена

Така във вокалното творчество на Брамс от една страна съществуват песни, подобни на простите народно-песенни форми /освен целия сборник с обработките на немски народни песни – 14 детски народни песни и 49-те народни песни/ ”Напразна серенада” оп. 84, № 4, „Пътят към любимата” оп. 48, № 1, ”Неделя” оп. 47, № 3, „Цигански песни” оп. 103, от друга – такива песни, които принадлежат на проявяващия се

процес на създаването на по-голяма автономност на двете партии – вокална и клавирна – ”О, ако знаех пътя назад” – оп. 63, № 8, с повтарящият се секвенционен мотив в сопрановата партия на клавирната фактура, контрапунктиращ на вокалната, „Песен на дъжда” оп. 59, № 3, в която подобно на Лъове е осмислен и пресъздаден огромен по дължина поетичен текст във формата А– В– А1, а дори във видимо строфичните песни като „Горска самотност” оп. 86, № 2, или „Майска нощ” оп. 43, № 3, ”Морско пътуване” оп. 96 № 4, във вокалната партия е използвана разгъната и богата интервалика с богато хармонично отвеждане, не по подобие на народно-песенните форми, преплитаща се с усложнената клавирната фактура. Сред авторите, които потвърждават влиянието на народнопесенния дух във вокалното творчество и по-специално в творчеството на „Lied” при Брамс са: Макс Харисон, Оскар Томпсън, Хайц Бекер, Карл Гайрингер, Ерик Самс, Едвин Еванс, Роберт Паскал и други. И все пак, съществува и друга позиция, която без да елиминира неговите 380 песенни опуси – 200 от които за соло глас /без обработките на народни 49 – песни/ оценява Брамсовото кодирано симфонично мислене дори в песенната форма и нейната поетична изходност. Като автор на „Немски Реквием” (оп.45), „Алтова рапсодия за алт, мъжки хор и оркестър”(оп.53), „Песен на съдбата” за мъжки хор и симф.орк. (оп.54), Брамс продължава разширяването на песенната форма в по-мащабните вокално-симфонични пространства. И това в някои отношения се явява предвестие на „Lied – еризирането” на симфонията и нейните жанрови проявления, което ще бъде така характерно за Густав Малер.

Заб. *1): Във Фонда на Българското национално радио са вписани записи на няколко балади от Лъове/също песни от Моцарт/ в изпълнение на сопраното Илка Попова – международно ценен вокален капацитет и педагог – стожер на българската вокална школа – зам. ректор на Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров”.

**МЕТАФОРИЧНОТО ЗНАЧЕНИЕ НА „КЛЮЧОВАТА ДУМА“
В ОБРАЗНОСТТА НА ВОКАЛНАТА ФОРМА „LIED“**

Зараждането на жанра „L i e d“, както беше вече отбелязано е процес, продължил столетия и съществувал вече на определен етап от своето развитие и в периода на виенската класика в творчеството на Хайдн и Моцарт, преди Бетовен. Според някои тълкуватели „Lied“ означава „да се изпее поезията“, а това от своя страна недвусмислено говори за дълбоката обвързаност между поетична и музикална образност. Пиететът към такава словесно-музикална вплетеност, бележеща особената музикалност на поезията на поети като Волфганг фон Гьоте, Хайнрих Хайне, Йозеф фон Айхендорф, Вилхелм Мюлер, намира в песенното творчество на Франц Шуберт, („Бащата на жанра „Lied“) своя първи апогей. Всяка „Lied“ може да бъде обект на изпълнителския анализ поне откъм два умозрими хоризонта: този на нейния поетичен първоизточник – поезията и поетичната форма (когато тя не е чисто инструментална като формообразуване), и хоризонта на музикалното „оживяване“ на поетичния първообраз чрез самата музика.

Задълбоченият прочит на един поетичен текст неминуемо проектира известна йерархия в словесния изказ, както и оформянето на словесни категории и отделянето на смисъла от неговата чисто инструментална, езотерична изказност. Такава изказана категория е „ключовата дума“ /лична метафора/ в текстовете. Тя изпълнява функцията на преносител на определена закодираност към създадената ситуация или изградения музикално-поетичен образ. В този смисъл има иносказателно означаване на образността.

Като пример ще бъде анализирана от интерпретаторска позиция добре известната песен на Франц Шуберт "Der Lindenbaum" /„Липата"/ (Op. 89, Nr. 5, D. 911, 5) от цикъла "Winterreise" по стихове на Вилхелм Мюлер. Както е добре прието, приближавайки се към обекта на поетичния текст, трябва преди всичко добре да бъде разчетен целия контекст на цикъла, към който принадлежи и самата песен. Известно време преди появата на песента на Шуберт „Липата” немският композитор и изследовател на народни песни Фридрих Зилхер (1789 – 1860) я преработва, запазвайки автентичността ѝ на фолклорна песен, като се опира на предпочитанието към естетиката на времето на поетичния първоизточник – народната стихотворна строфична форма. Тази форма във всичките си варианти събира много на брой народни песни в сборника „Чудният рог на момчето”, и е особено привлекателна за композиторите от епохата на ранния романтизъм чак до Малер. Така, ако трябва да бъде изведен контекста от авторския цикъл „Зимен път” от стиховете на Мюлер като алегоричен екстракт, това е странстването на младия човек, напуснал родното място, в търсене на по-щастлив живот и препитание. Героят минава покрай къщата на любимата, несподелил чувства на любов и привързаност и поема дълъг път без цел и без друга алтернатива в настъпването на зимата. Липата, пътят, минаващ през зимно поле, цялата природа, в която има скалисти върхове е одухотворена. Цикълът е монодрама, в която лиричният герой изказва своите чувства и мисли протагонистично. Според Райнхолд Бринкман **34)** „Равномерният ход и излианието на стиха влизат в потресаващ контраст със самото му значение. В стиховете на Мюлеровата поезия някои понятия отдавна са придобили амбивалентно значение по ред социално-психологически обстоятелства като: ”Липата”, ”Странстването”, „Кладенецът”, ”Шапката”, които в немски език са от мъжки род”.

Накратко казано липата е тайната изповедница, пред която лиричният герой споделя своята несбъдната любов и вписва в кората ѝ двете скъпи имена. Интерес от интерпретаторско решение е това, че имагинерно дочутите думи на липата са предадени винаги в мажор, а състоянията на реалността в минор. Липата носи чертите на човешка мъдрост и нейното присъствие е одухотворено, за да може самата тя да изкаже думите, в които героят намира своето крайно решение. При превод тълкувателят трябва да изясни съдържащия се в контекста на думата иносказателен смисъл в немската лирика: „Липата“ е синоним на родина и родно място, на топла закрила от страна на близък приятел. Но така и други думи в немската лирика са символи, които аналогично могат да бъдат идентифицирани и в контекста на българския език/: „Der Brunnen“ – кладенецът, „Das Wandern“ – странстването/едно особено романтично състояние на духа/, „Der Hut“ – шапката. Имагинерността на такава търсена ситуация, както е в случая с липата до кладенеца, е сюжетната среда, в която се крие метафорично определената „ключова дума“ на цялата поема. Не е случайно това, че композиторият ще повтори два пъти строфата с думите: „Du fändest Ruhe dort“ /Ти би намерил покой там – личен превод/ още веднъж като ехо и крайна констатация, в динамика „pp“. Гениалната кода след тези думи, която преди това се беше явила като встъпление, рамкира цялата песенна форма и така поставена тази дума има друга символика. Това е начин на извисяване над стандарта на бинарното. И ако все пак продължим с вглеждането в тази крайна строфа с цел да открием коя точно от думите е носител на най-съкровената дълбинност, може да бъде направено и заключението, съзнавайки това, че винаги ще останат недоразгадени и недоразкриващи се лингвистичните връзки между отделните езици и придалежащите им групи. В случая нашето вътрешно мислене се провежда дълбинно на нашия „матерен език“, следователно на българския език. Представяме си, че знаем перфектно езика, на който

изпълняваме творбата – немския език. Българският и немският езици не са от една фамилна група. За да бъде изразено понятието „цъфтящо дърво с цветове на липа”, в български език се изказва думата „липа,, и тази дума е от женски род. В немския език тази дума е двойна – веднъж изразявайки – липата като цветovo дърво „Die Linde”, и тази дума е също, както в български език от женски род, и втори път като дърво – „ Der Baum,, но сега тази дума вече е от мъжки род. ”Der Lindenbaum“ като съчетание на две думи – характерно явление в немската структура е обект, който събира родовите полюси в едно цяло. В такъв случай този, който стои до кладенеца пред градските порти не е „тя“, а „той” – мъдрец, в образа на една липа. Всичко това създава представата в съзнанието на интерпретатора за значенията от столетни натрупвания, които като че ли са явили се предикат на матерния език, а от друга страна – възможността за частично освобождаване от него и пренасянето му в другоезична сфера. Разбира се, усещането за матерност на езика е богатство, което придава скрита и дълбока топлина на изпълнението. Така, както голямата музика носи само условната предистория за националност, а всъщност принадлежи на света и на човечеството, а усещането за „матерност” на езика се разтваря в полза на универсалното.

Текстът на Шубертовата песен е по стиховете на Вилхелм Мюлер. (Johann Ludwig Wilhelm Müller – 7 октомври 1794 г., в Десау † 1 октомври 1827, в същия град). Мюлер е съвременник и добър приятел с поети, по чиито стихове са писали своите песни и други композитори като Бетовен, много по-късно Густав Малер, Йозеф Маркс и още други. Вилхелм Мюлер е авторът на двата поетични цикъла, на които Франц Шуберт вдъхва вечен живот: „Хубавата мелничарка” и „Зимен път,,. Две от песните от тези два цикъла се превръщат чрез своята популярност във „Volkslieder“, което е обърнат процес и неидентично с българската народна песен. „Един пример за пълната самостоятелност и отделеност от първоизточника си на тези две

песни....“Странстването е радостта на мелничаря“ из „Хубавата мелничарка“/. 35)

Вече стана ясно, че в повечето случаи съществува изповедник - тихият безмълвен слушател на случванията, макар на пръв поглед, изглеждащ незначителен във фабулата на поетичния текст. Такъв в случая е образът на „Липата“ в анализираната песен „Der Lindenbaum“. В поезията, както беше изяснено, често конкретната образност е инносказателна. Зад нея стоят други нива и тя самата е изказност повдигната на степен безкрайност. Така поетът загатва щрихи от нещастната, несподелена любов на своя герой пред липата, в чията кора са издълбани двете имена. Понякога дребните факти имат скрит смисъл. Самият поет Мюлер, който почива твърде млад, на подобна възраст, каквато ще бъде и тази на Франц Шуберт, е изпитвал несподелени чувства към известна и почитана за времето си поетеса. В някакъв смисъл поетичният първообраз носи автобиографичност, а може би и затова е бил предпочетен от Шуберт, със своето сходно въздействие. Подобен на стара приказка, текстът е привлекателен от самото начало: „Am Brunnen vor dem Tore“, думата „Тор“ отново от друг род, съпоставимо с бълг. език, /в случая от среден род/ изразява градската врата на средновековен град, а „е“-то, /в думата „Торе“/, се е използвало в старинните форми на езика, идващо да омекоти функцията, и да придаде приказно-разказвателен, дори напевен характер. Това „е“ в края на думата, създава по детски чиста представа и въвежда към някаква особена поетична възприемчивост. Цялата събитийност на този текст има метафоричен характер.

Пример 3.:

Der Lindenbaum

Komponist: Schubert, Op. 89 No. 5
Text: Wilh. Müller
Originaltonart

Mäßig

pp

4

8

Am Brun-nen vor dem To-re, da steht ein Lin-den-baum, ich träumt in sei-nem

14

Schat-ten so man-chensü-Ben Traum. Ich schrit in sei-ne Fin-de so man-ches lie-be

ppp p

fp

(c) Notensatz S. Fischer // notendownload.com

Тактове 1 – ви до 8 – ми встъпление, което ще бъде използвано в края и за кода, като в тактове 7 – ми и 8 – ми се среща известния мажорен валдхорнов ред. Много често „ключовата дума“ се намира около края на поетичния текст, като някакво обобщение и един вид кодиран извод, ако говорим за еднотипно композиционно развитие. Думите, които са се чули на героя, може би, изказани от липата, или съществуващи в неговата представа гласят: „Du fändest Ruhe dort“/ Ти би намерил там покой.../, представят така известния и психологически сложен романтичен копнеж по смъртта, като уталожница на всяка болка и страдание. Единствен път в

цялата постройка на песента, Шуберт повтаря тази строфа два пъти, за да придаде друга значимост на казаното. А всеизвестно е как иначе той обича да повтаря строфи и интонации особено в песенната форма. Думите „fändest” и „Ruhe” – първата – глагол в особено наклонение на несвършено бъдеще време в миналото, като някаква неосъществена възможност, а втората „Ruhe”, понятие за покой, в случая, превърнат в алегория, които носят развързката на цялата драма.

Пример 4:

Дали енергията, придадена на първата или на втората дума трябва да наделява, в случай че би следвало само една от двете думи да поеме функцията на ключова дума е въпрос на избор. Още в самото начало на тази глава бе казано, че това е метафора, която така или иначе може да бъде заменена с друга, а също и това, че може да се приеме и един цял израз, мотив или фраза за „ключов връх“.

В случая не остава друго, освен да се съгласим, че и двете думи са носители на тази ключова енергия. Строфата се повтаря два пъти, като и двата пъти и двете думи имат низходящо интонационно движение, което Шуберт едва ли е осъзнавал, осланяйки се на своята гениална интуиция.

Но именно тя му подсказва такова тънко делене на ритмичните стойности при повторението в дял А1 между вокалната и клавириятата партия, когато деленето три срещу четири носи особен израз на таено напрежение. /Пример – тактовете 7 – ми, 63 – ти, 75 – ти и 76 – ти от песента „Липата“/. Първият пример изобразява неверна интерпретация за разлика от Шубертовите означения, вторият – правилната.

Разбира се, трябва да се прави разлика между тънката техника при използване на изразното средство „агогика“ /като най-финно подразделение на **Rubato**-то и идеята на автора/. Понякога именно чрез агогическо подчертаване, като удължаване на пауза, която е съществена или удължаване в микроизмерения на точкувана стойност се акцентира по-ясно авторската идея. И това е различно от неправилното ѝ разчитане, каквото е в първия случай на приложения пример:

Пример 5.:

Liedy performance:

Schubert's notation:

Беше израз на признание и внимание към пишещата (А.К.), изразена в поканата от страна на „Konzerthaus Wien“, за изнасянето на рецитал в т.н. „Шубертова зала“ през 2008 г., преминал с изключителен успех с програма: Lieder от Шуберт, Волф и Малер. Приложен е запис-клип от песента „Липата“, /Op. 89, № 5, D.911, композирана една година преди кончината на композитора, април 1827/

Закономерностите, свързани с графичното извисяване или снижаване на интонациите, които Шуберт използва по гениален емпиричен път, много по-късно друг композитор гений като Александър Скрябин ще изрече логосно, обяснявайки знаковия смисъл на тези възходящи или низходящи интонации. При Шуберт, често след като строфата, носеща ключовата енергия е предадена два пъти, единствено волята на интерпретатора е тази, която ще определи до колко е възможно единият път да се артикулира първата или втората дума, както в думите: „fändest” или „Ruhe”. В този ред на мисли може да послужи за образец и последната строфа от баладата на Шуберт, композирана през 1815 г., D.328 „Горски цар” по едноименната балада на Волфганг фон Гьоте/. Известно е, че в немския фолклор легендата за Горския цар е свързана с лоши предчувствия, това са силите на злото/. Шуберт композира музиката за тази балада на възраст, когато е бил едва 18 – годишен. Певецът има нелеката задача да намери 4 различни обертонови спектри на гласа си, за да предаде гласовете на:

1/ ПОЕТА-РАЗКАЗВАЧ,

2/ БОЛНОТО ДЕТЕ,

3/ БАЩАТА,

4/ ГЛАСА НА КОВАРНИЯ ГОРСКИ ЦАР - ИЗКУСИТЕЛ.

И след всичко това съвсем трезво да съобщи „In seinen Armen das Kind war tod“/личен превод ”В неговите обятия детето беше мъртво”/. Ако бъде приета думата “tod”, както това се чува при добри италиански певци или певци с по-южен темперамент, би следвало да се стовари и най-голямото напрежение точно върху тази дума. Към без друго крайно напрегнатата ситуация, предвещаваща такъв край се прибавя някакъв остарял аромат на патос. Това би било свърх дозирано и излишно. Не става

въпрос за никакво тържество, а за човешка трагедия. В такъв случай ключовата дума, която остава последната, може да се изпее или почти изговори в динамика „пиано”, но с пределно ясна артикулация като израз на професионална дикция. Въздействието е многократно по-силно. И не на последно място - ескалацията и подготовката към отиването в тази страшна констатация са предишните две думи “Das Kind“/детето/ и “war“/беше/. А как би изглеждало, ако певецът сугестира смисъла на третата дума още с казването на предишните две: „детето,, ...,беше....,, и слушателят някак по-постепенно ще се досети за съдържанието на третата дума, която не бива да го застрелва. Такава постановка е, може би, по-вярна психологически от първата, изпълнена с външен патос. Дали певецът е длъжен по неведоми пътища да илюстрира казаното, или трябва да поднася смисъла, който стои зад думите, е въпрос на интерпретаторска култура.

Ако се доверим на превода на думата „интерпретатор,, от английски източници, ще стигнем до по-задълбоченото познание за тази дума, носеща латински произход и означаваща „тълкувател”. В такъв случай – колкото интерпретатори по света, толкова и тълкуватели.

Говорейки дотук за „ключовата дума” като метафора в песента, читателят би останал с впечатление, сякаш става въпрос за стихотворение, а не за вокалната форма на жанра ”Lied,„. Разбира се, че песента (Lied и още по-финно детайлирано означаване днес в немскоговорещите страни “**DAS KUNSTLIED**”) е симбиотична форма на поезия и музика, на висша поезия, която сама по себе си носи музикалност и музикални стъпки и често оттам е провокирала композитора да създаде своята творба. Досега никъде не стана въпрос за музикалната кулминация на песента. По законите на формообразуването би следвало такава ключова дума да се търси точно в кулминацията на музикалната форма. Интересното е, че това не винаги е така и то поради пораждането на своеобразни музикално-

словесни контрапунктни линии. Песента като форма в музиката, освен когато тя не е само инструментална, защото ще стане дума и за такава, не е чисто музикална форма, а поетико-музикална. Взаимодействат си, при това по особен начин при различните композитори, вплетени поезия и музика и всяко от тези изкуства е ту принадлежащо на другото, ту относително самостоятелно. Нали не е чудно как в дадена Lied може да се срещне дълга инструментална интерлюдия, която подготвя или доизяснява някакво психологическо състояние. По някакъв начин двете изкуства се движат ту линейно едно до друго, ту разместват по вертикал точките на напрежение и отгук следват дума, която е така особена, „съдбоносна,“ за смисъла на цялата творба. Често такава дума се намира след музикалната кулминация, която е била замислена и като нейна подготовка. Такъв пример може да бъде и разгледаната песен „Липата“, в която музикалната кулминация се простира във втората част на II – рия дял в до-мажор в тактове 50-ти с ауфтакт до 53-ти такт в низходяща градация, с най-ниския тон в песента, удвоен в баса, в който звучи някак зловещо и тъмно до-мажорната тоналност спрямо основната тоналност ми-мажор. Словесният текст в тези тактове е: „Der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht“ /личен превод - “Шапката ми отлетя от главата ми, но аз не се обърнах,/. Дори съзнаването, че езикът е алегоричен, не би създадо усещане за нещо страшно и невъзвратимо. Гениалността на Шуберт обаче се крие именно в това, че тази кулминация подготвя това, което ще бъдат вероятните „счули се“ думи, сякаш изречени от липата в дял A 1/A-B-A1/. Там е абсолютно логично тяхното повторение. Отново се натъкваме на „...тайните в науката за златното сечение в постройката на творбата, геометризмът, симетричното разполагане на еднакви или различни по размери, но не случайно подредени единици около един център и дори само по себе си съществуването на тези тайни, създаващи аури, които винаги ще бъдат предмет на интерпретаторски анализи” **36**). А целта на настоящия труд е не

да се правят музикални анализи, добре известни в историята на музиката, още повече на песни като „Липата” или „Горският цар,,”, а имайки предвид тези анализи, да се изведат и открият нови интерпретаторски ъгли и недоосветени нисши в пространствата на така добре познатите творби. В ценния труд - книгата на немския композитор Ханс-Удо Крьоеелс 37) „Пътеводител към интерпретацията на „Зимен път“ на Вилхелм Мюлер на Франц Шуберт, са представени интересни анализи от съвременна позиция на вечните непреходни откъм красота и дълбочина вокални цикли на Шуберт. За тях авторът, между другото изказва и постановката, която би ни занимавала отгук нататък „...така Шуберт особено в „Зимен път” преди Шуман вкарва в композиторския арсенал лайтмотивната техника. Примерите са много, но особено характерни са тези от песента *Die Krähe*” оп. 89 № 15, D. 911, от песента „*Die junge Nonne*” оп. 43 №1, D. 828. А с песента „Към Безкрайният” D. 291 по стихове на Клопщок Шуберт буквално създава един образец на песен с преплетена триделна форма от декламативно-речитативен стил, разгърнат кантиленен втори дял и каденциращ трети дял с развити лайтмотивни ядра от предишните дялове. Песен, достатъчно нехарактерна за цялото му песенно творчество.” Именно лайтмотивът, явяващ се за последен път често носи така търсената „ключова дума” и това подсказва, че тази метафора има преки и косвени връзки с лайтмотивната техника.

Ако трябва да бъде обобщено анализираното дотук, от съществено значение за всеки интерпретатор е да бъде открита думата, която всъщност е носител на най-голямото напрежение, на натрупаната словесна енергия. Съществуват стихове, особено от епохата на импресионизма и символизма, които видимо не притежават такава „ключова дума“. В тях всяка дума може да бъде ключова дума и това зависи от интерпретаторската гледна позиция към стиховете. Стиховете от този период са толкова напевни и красиви сами по себе си, че в тяхната омайност и крехкост, би било

безсмислено да се рови, да се патетизира, търсейки някаква словесна развръзка. Такива са песните: „La note“, „Io sono la Madre“, „In alto mare“ по образец на жанра „Lied“ от Оторино Респиги по стихове на Ада Негри, но също и песни от по-ранни стилови епохи като напр.: песента „Anakreons Grab“ от Хуго Волф, по стихове на Гьоте, или „Du bist wie eine Blume“, по чиито последни стихове от Хайнрих Хайне са писали Шуман, Лист, Роберт Франц, Хуго Волф, много от песните на Макс Регер по стихове на Рихард Демел, Анна Ритер, Детлеф фон Лилиенкрон и други поети символисти, много от песните на Форе и особено песните на Клод Дебюси. Такова освобождаване от търсене на „ключова дума“ или ключова еманация е следващ по-висш етап в изпълнителското изкуство. Може да се мисли по-скоро за латентна такава дума или за микро-пикове, възможни при друга конфигурация. Разбира се, съществуват и прекрасни песни, в пасторална, идилична атмосфера от епохата на виенската класика, в които е безпредметно всякакво бродене. В самото начало на настоящата глава беше казано, че „ключовата дума“ е всъщност метафора. Нейното реално назоваване придава известна патетика, дори драматизъм на творбата, когато това бъде необходимо. Всъщност „Ключовата дума“ като инструмент трябва да бъде търсена в поезията на поетите романтици от средата и края на 18 в. до средата на 19 в.. По-нататък се случва тази конкретизация на думата да бъде неуловима, защото във всеки процес е възможна както една концентрация, така и деконцентрация на същия процес. Това само по себе си отново говори за взаимовръзката и парадигмения кръг на словесно-музикалната целокупност.

34) Бринкман, Райнхолд - немски писател и музиколог (1934 – 2010); Виенски лекции в Ратхаус № 107, Изд. „Пикус“, Виена, 1998 г.,

35) Бориес, Ерика фон - „Вилхелм Мюлер – поетът на „Зимен път” /Стр. 246, Изд. ”С. Н. Beck Verlag”, Мюнхен, 2007. Ерика фон Бориес окачествява поета Вилхелм Мюлер като високо талантлив човек с надпатриотични чувства, посвещавайки своите гръцки песни на борбите на гръцките патриоти с турците, а с това, Бориес счита, че той индиректно представя и своя ангажимент, вместо заместител пред репресивната политика от дипломатическата игра в сложната военно-политическа обстановка, ръководена от „Кочияшът на Европа” Княз Клеменс фон Метерних /в двора на император Франц I/. От тази политика именно толкова много е страдал и самият Франц Шуберт.

36) Онегер, Артур - ”Близнаци”, Изд. „Хубер” , Фрауенфелд, 2000, стр.39.

37) Крьоелс, Ханс-Удо – “Пътеводител към интерпретацията на „Зимен път“ на Вилхелм Мюлер и на Франц Шуберт“, Стр. 260/261, Изд. „Peter Lang”, Франкфурт/Майн, 2011

Link (<http://www.youtube.com/watch?v=INM3XOT2MXg>) запис-клип от песента „Липата“, /Ор. 89, № 5, D.911/, в изпълнение на Албена Кехлибарева – мецосопран/пиано, Виена

➤ Глава 2.3.

Естетическа приемственост по отношение на фразировка, идваща от виенския класицизъм в епохата на ранния романтизъм и проявлението ѝ през по-късни епохи

За една такава надстроечна категория в музиката не би било възможно да се говори, ако преди това не бъдат осветени други обстоятелства, довеждащи до естественото проявление на тази категория.

Великата френска буржоазна революция променя картата на Европа. Но промените в мисленето, а оттам в изкуството, още повече в най-абстрактната му форма – музиката, не настъпват изведнъж от само себе си. Още повече, когато на политическата сцена съвсем доскоро монополна роля е играла дворцовата аристокрация, която още дълго ще се бори да възвърне отнетото ѝ господство и мощта си. След Великата френска буржоазна революция историята помни Юлската революция във Франция от 1830 г. и другата голяма буржоазно-демократична революция от февруари 1848 г., довела окончателно до замяната на монархията с република. От първата революция, до революцията, установила републиката минават повече от петдесет години. Време - достатъчно променливо, достатъчно сложно и бурно, което неминуемо слага своя отпечатък в изкуството.



Изображение 28: Париж по време на революцията през 1848 г. Масло; Художник Хенри Феликс-Еманюел Филипото. Картината изобразява Ламартин в центъра пред „Отел дьо вил дьо Пари“ на 25 февруари 1848 г., провъзгласяващ знамето на републиката

Победа на революцията от февруари на 1848 г. във Франция вдъхва сили и надежди сред други нации и става начало на дълъг верижен процес. Следва Германската революция от 1848/49 година, наричана също „Мартенска революция“, протичаща между март 1848 и края на лятото на 1849 г. в пределите на Германския съюз. Чрез организирания бунтове в Австрийското Кралство и Прусия тя се пренася и извън страната. Народни въстания на угнетените народности в пределите на разрастващите се монархии избухват в почти цяла Централна Европа. Още през януари 1848 италианските революционери се обединяват срещу австрийските Хабсбурги в северната част на Италия и срещу Бурбоните в южната част на Апенинския полуостров. В германските княжества за начало на революционния процес се счита възставането във Великото херцогство

Баден, като до няколко седмици революцията се пренася и в останалите федерални провинции. От Берлин до Виена не секват лозунгите за либерално управление и провеждане на свободни избори (такива са проведени вече в църквата „Свети Паул“ във освободения Франкфурт на Майн). През есента на 1848 и началото на 1849 г. се зараждат още бунтовнически региони, взимащи участие в Гражданската война, които активират крайните стадии на революцията. До юни 1849 г. се прави първият опит за създаване на една демократически цялостна и единна германска национална държава, насилствено разпокъсана от пруски и австрийски владетели.



Изображение 29:

Картина от Адолф-Фридрих Ердман, изобразяваща поклонение пред жертвите от Мартенската революция в Германия през 1848 г.

Това е време на апокалиптично преобразуване и възставане на народните маси. Като дремещи вулкани непосредствено след

революциите във Франция и в Германия избухват Австрийската революция, тя от своя страна повежда рефлексорен верижен процес в цялата велика империя като следват Унгарската революция, Чешката революция, Хърватската революция, Революцията във Войводина, Трансилвания, Далмация, Галиция, Словашката и Словенската революции, революциите в Истрия, Ломбардия и Венеция и Голямата Италианска Революция. И всички тези революции стават през недългия период на годините 1848-1849 г. Това е политическият климат в Европа. Изкуството отново доказвайки своята велика мисия – отразявайки художествено реалния свят да бъде пътеводител, вдъхновител и вестител към нов, равноправен и по-добър свят.

Две десетилетия по-рано, в Централна Европа, в която вече се чувства натезалия оловен въздух, подготвящ огнените облаци на революциите се води неистова борба за немска национална опера. Тази борба достига кулминационната си точка през годините 1822-ра и 1823-та в много от големите немски оперни театри, но най-вече във Виена, столицата на великата Австрийска империя тогава, която през 1867 г. ще се превърне в Австро-Унгарската дуалистична монархия. Именно във Виена, както в никоя друга област на изкуството и в никоя друга немска държава не е бил така остро засяган въпроса за национално немско оперно творчество. Най-простото първо обяснение на това странно противоречие /защото още никой не поставя въпроса за австрийска национална опера или австрийска музика, неидентична с немската!/, може да се търси в обстоятелството, че от една страна по онова време австрийците се чувстват все още германци, както и във факта, че от политически съображения Метернихова Виена и

империята на Франц I. налагат и дават институционална закрила на италианската опера. От друга страна прогресивната възраждаща се буржоазия, както и интелигенцията говори и се противопоставя на „чуждестранната„ опера – т.е. за наложената отвън италианска опера. Триумфалният успех на „Вълшевиият стрелец“ на Вебер в „Кертнертортеатър“ във Виена, с който немската опера доказва още веднъж /след дългия низ от незапомнени успехи в различни германски оперни театри/, своя народностен характер. Този успех и полъх на свобода траят само три месеца. Дворът никак не е доволен от този обрат и съвсем скоро отдава под аренда своя оперен театър на един добре известен комарджия - /и най-мощен за времето си/ италианския импресарио Барбая. Той от своя страна предава двата императорски театри /“Кертнертортеатър“ и „Театър ан дер Вийн“/ в услуга на естетиката на Джоакино Росини. /Росини налага своята естетика във Виена, вследствие на което излиза нарицателното "Rossini-Taumel" – „Потреперването от Росини“/. Ситуация, в които се изострят и силите на контрареволуцията. И така цялата тази летопис продължава до разпадането на Австро-Унгарската империя, на Северогерманския съюз и на Германската империя до навлизането в дебрите на Първата и Втората световни войни.

Времето на разцвета на виенския класицизъм вече е отминало. Със своите сонати Op. 109, Op. 110 и Op.111 Бетовен – великият трети представител на виенския класицизъм, отваря пътя на романтизма. Годишите на тяхното написване са: Opus 109: (1820), Opus 110: (1821) , Opus 111: (1822). Бетовен е „почетен императорски композитор“ и жител на Виена, а успоредно с този свят, който исторически

предвещава идването на новата естетика, живее и набира сокове вече утрото на ранния романтизъм в лицето на други творци, писатели, поети, художници. Сред тях е емблематичното име на твореца Франц Шуберт.

Така характерно за изпълнението по времето на виенския класицизъм и началото на 19 век е характеристиката на **“Viennese style”**, която не е носела никакви особени знакови отбелязвания през съответстващата ѝ епоха/освен малките „дъгички“/, във фразировката **„две по две”**. Всъщност тази фразировка съвсем не е родена във Виена. Съществува още по времето на барока, след това особено много в т.н. „галантен стил“ Рококо, но при Моцарт и неговото време добива най-изтънчените си измерения. Така поредица от различни или еднакви по височина тонове, се свързват два по два с общи дъгички, като първият е по-силният, а вторият - по-слабият. Това е стъпка в танца и в поезията.

Винаги първият от тези два тона, имащи общата дъга е по-тежкият, тъй като той е на първото силно или на относително силното време. Вторият тон, който разделя силното време на първа и втора част, се пада на относително слабата част от силното или относително силното време. Биха могли да бъдат и два или три или повече тонове на това относително слабо време или част от време. Така първият тон от тоновете с обща дъгичка носи емоционалният и артикулационният акцент. А другият или останалите други тонове са по-ефирни. Такава фразировка е добре позната както на пианисти, така и на щрайхисти и инструменталисти, свирещи на дървени духови инструменти. Тя носи действително инструментален характер, но често е използвана от виенските класици и във вокалната музика. Въпреки, че някои я

наричат „Моцартова фразировка”, съществуването ѝ е много по-старо, например в сонатите за клавесин на Йохан-Кристиан Бах – „Миланският или Лондонският Бах” (1735 – 1782), съществувала е и при много композитори от бароковата епоха:

Пример 6.: откъс от ариетата на Перголези „*Se tu m'ami, se sospiri*“

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two phrases. The vocal line starts with a *cresc.* marking, followed by a *p* marking. The piano accompaniment also starts with a *cresc.* marking and ends with a *p* marking. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two phrases. The vocal line has a *poco cresc.* marking. The piano accompaniment continues with a *poco cresc.* marking.

cresc. - (p) - (p) - (p) *p*
 Fa - cil - men - te a t'in - gan - nar. Fa - cil - men - te a t'in - gan - nar. Bel - la ro - sa
 Prone thy - sens - es - to be - guile, prone thy - sens - es - to be - guile. As a fair red

cresc. *p*

poco cresc.
 por - po - ri - na Og - gi Sil - via sce - glie - rà, Con la scu - sa
 rose, a lov - er Fain might Syl - via choose to - day, Hap - ly if he

Пример 7.: откъс из „Амен“ – *Stabat Mater* на Вивалди в тактове 7-ми до 9-ти вкл., в партията на втори цигулки

7

- men.

(mf)

(mf sentito)

(mf)

(mf)

(mp)

(mf)

6 7 6 7 6 7 7 4 7

5

UE 27A 004

Ето я и при Моцарт:

Пример 8.: Рондо из соната F-Dur от Моцарт KV 494

266

Rondo
Andante

Köchel Nr. 494*

7

Степента на нюансирането ѝ при Моцарт е израз на висш аристократизъм и благородство.

Преминаването на тази фразировка в творчеството на Франц Шуберт идва естествено. Като примери могат да послужат много от неговите песни. Дори изписването при него напомня филигранността на моцартовата фразировка. Ето напр.: щекотливите тактове 18-ти във вокълната и клавирната партии и следващите ги тактове в клавирната партия от песента „Баркарола” /”Auf dem Wasser zu singen”/оп.72, D.774. Естествено най-големият смислов и динамичен акцент ще носи първата част на първо време, което подсказва и ритмичната пулсация. Но след този акцент по важност се нареждат съответно следващото относително силно време в такта, в случая това се пада на 4-тото време в размера 6/8, а след него идва и вътрешната раздробеност на всяко време на относително силната му част и на слабата му част. Така, ако се спрем на такт 18-ти, откъм словесната му изказност най-силният акцент ще притежава сричката „schim“, след нея на второ място сричката „Wel“, последвани от останалите относително силни срички на всеки един от ударите в такта. Но към това би следвало да се прибави и развитието на динамиката, която понякога би могла да бъде и антагонистична спрямо такава ритмична артикулация.

Пример 9.: Франц Шуберт – „Баркарола“ /”Auf dem Wasser zu singen“, D. 774, Op.72
Цялата песен е изградена върху тази филигранна фразировка.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line with the lyrics "schim-mern-den Wel - len glei - tet die See - le da - hin wie der Kahn;" and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with the lyrics "denn von dem Him - mel her - ab auf die Wel - len" and a piano accompaniment. Dynamics include "cresc." and "p".

Най-неправилно и грубо тълкувание е да се пренасят късноромантичните щрихи към изяществото на творби, свързани с тази фразировка, което става нерядко. Така един Шуберт може да зазвучи „огрубен“ с едрите щрихи на Брамс. В горния пример повтарящият се тон в мелодичната линия е началният за дъгичката. От една страна той е втори, като повтарящ се, от друга – първи от съчетанието, обединено под една дъгичка. Ако трябва да се обобщи казаното дотук, това е, че всеки първи тон от съчетание под една дъгичка, в случая и на една сричка е по-тежък от следващия. В песента „Пролетна вяра“, № 2, D.686, оп.20 в тактове 6-ти и 7-ми, както и по-нататък, няма повторение на двата тона, които са свързани с обща дъга. Естествено, че първият от двата ще бъде по-тежък. Това се отнася и за такт 11-ти, в който извисяването на гласа достига до най-високия тон в цялата песен. Въпреки това, по-акцентиран и реално по-звучен ще бъде първият от

двата тона – първи и в самия такт, а високият тон следва да се изпее/или изсвири/ по-леко, с достатъчно изтънченост и изящество.

Пример 10.: тактове 6-ти – 9-ти и т.н. от песента „Пролетна вяра” оп.20, № 2, D.686, „две по две“ шестнадесетините във вокалната партия се противопоставят на пулсацията в лява ръка от триоли /секстоли шестнадесетини/ в двувременния размер.

Frühlingsglaube.

Ziemlich langsam. Uhland. Op. 20. N° 2.

65.

Die lin - den Lüf - te sind er - wacht, sie

säu - seln und we - hen Tag und Nacht, sie schaf - fen an al - - len

En - - den, an al - - len En - - den. O fri - scher Duft, o

Малко позагълхнала при Шуман и Лист, ето че светлината на тази разировка се появява отново в последните две десетилетия на 19 век в не малко песни на Брамс, Хуго Волф, Макс Регер и Густав Малер.

Пример 11.: Йоханес Брамс – откъс из 1-ва песен от цикъла „Die schöne Magelone“ (15 Romanzen) op. 33

The image displays a musical score for Johannes Brahms' 'Die schöne Magelone' (15 Romanzen) op. 33. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are provided in both German and English. The first system includes the lyrics: 'was dir nur noch Stär - ke_ gibt, wenn die Einz - ge dich nicht liebt, - love that gives thee strength in - store, when the lov'd one loves no more, -'. The second system includes: 'bleibt nur bitt - rer Tod dem Kran - ken, bleibt nur bitt - rer Tod dem Kran - ken. life no long - er can a -vail thee, life no long - er can a -vail thee.' The piano accompaniment features various musical notations such as triplets, 'cresc.', 'p', 'dimin.', and 'ritard.'.

При Макс Регер – един от късните възпитаници на Брамс – в неговите песни, претворяващи народни мотиви или танцови фрагменти /а това са 40 песни из опус 76, наречен „Schlichte Lieder“/

При Густав Малер също в песни от ранния период на преработка на народни интонации.

Пример 12.: Густав Малер – откъс из песента „Кой измисли тази песничка“ из сборника „Чудният рог на момчето“

The image shows a musical score for Gustav Mahler's song "Who invented this little song" (König der Luft). It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are: "Ju - gend ver - stän - dig, macht To - te - le - ben - dig, macht". The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "Kran - ke ge - sund, macht Kran - ke ge - sund, ja ge -". The piano accompaniment includes a "cresc." marking and a "f" (forte) marking. The music is in a minor key and has a 2/4 time signature.

В такава и в други подобни песни, въпреки бързото темпо отново е необходима финната пулсация „две по две“, която прави образа погъвкав и жизнерадостен.

При Хуго Волф – в не малко песни из „ранни и изоставени песни“, както и в някои от т.н. „късни песни“ /“Слънце на безсънните“/.

Пример 13.: Хуго Волф – откъс от песента „От моите големи болки“ по стихове на Хайне

kla - gen und wol - len nicht sa - - gen, was sie im

Her - zen schau - - ten.

Разбира се, тази фразировка може и да модифицира. Ето отново пример от Волфова песен:

Пример 14.:

(langsamer Triller)

zögernd

Тази фразировка се среща в много по-късни времена, както това се вижда в цикъла „Котешки песни“ за мецосопран, кларинет и пиано на Игор Стравински или в партията на Йокаста из опера-оратория

„Едипус Рекс“, във вокалния цикъл „Листа“ на Едисон Денисов и още при други композитори от 20, дори и 21 век. В българската вокална литература - реална или модифицирана, тази фразировка може да се наблюдава при композитори от няколко поколения. Етимологията ѝ остава все още дискурсивна област.

Пример 15.: Георги Арнаудов – откъс из песента „Дъжд“ – из цикъл от Три песни „Шепот насаме“ по стихове на П.Кр. Яворов
В такт 12-ти движението на първо, второ и трето слаби полувремена е възходящо, което придава една особена меланхоличност на изказа

The image shows a musical score for the song "Rain" (Дъжд) by Georgi Arnaudov. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Дъжд - ДЕНА, ДЕНА, ВСЕ - ДЕНА". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The score is in 12/8 time and has a melancholic feel.

Тази фразировка, доказала през повече от два века своята жизненост е естествена, защото носи истинската пулсация на самото времепротичане като силно, относително силно и винаги последващо го слабо полувреме.

Във всеки случай днес, т.н. „по виенски“ класическа фразировка, предаваща едновременно въздушност и лекота на щриха, изтънченост и аристократизъм ни навежда на мисълта как точно в музиката, в тази най-абстрактна духовна област на човешката дейност, живеят в хармония едни до други параметрите на антагонистични епохи.

ГЛАВА 2.4

За пеенето на определен език и за пеенето на немски език като израз на висша поетична еманация

Пеенето на който и да е език е поетична еманация, още повече, когато този акт касае лично художествено творчество. И тъй като в настоящия труд ще бъде артикулирано преди всичко пеенето на немски език, предварително се приема условието, че за да не бъде това пеене класифицирано като любителско/в случай, че се изпълнява от певци, не владеещи езика, за който ще става въпрос/, а високо стойностно въздействащо изкуство, носещо богатата палитра на подобаващия го инструментариум, това изисква продължителна подготовка и аналитико-слухова работа.

Дългогодишните словесни натрупвания, които всеки индивид притежава към матерния си език се възприемат един вид като постулат. По-различно е отношението към друг нематерен език. Артикулационно-онетичната работа на педагога, насочена към младия певец е една от страните, необходими за предаването на верния интерпретаторски прочит и достигането до оптималната истина за изграждания художествен образ. На фонетично ниво много силен е моментът на подражанието, представящ дълъг период на рефлекторно възприятие. Не са малко певците и от немски произход, които поради дългото говорене на диалекти или небрежност, пеят и артикулират лошо своя роден език тогава, когато той трябва да бъде представен в най-висшата си литературно – сценична форма. Тук е интересна историята до достигането и определянето на един от „високите” немски

езици от град ХанOVER до град Берлин и заобикалящите ги територии от Северните части на Германия от началото на 19 в. за стандарт в литературно-сценичната си най-висша проява, за разлика от по-южните маниери на произношение, /без да бъдат причислени към тях и диалектите/. Така в частност много думи, съдържащи „ng” напр. „ginge”, „singe” или „Klang”, „Gesang” се изговарят /респ. пеят/ по-различно от изписването им. Изписаните съгласни “n” и ”g” образуват произносимо друга единна звучност, наподобяваща в някаква степен испанската „ñ”. Но само тънък и обигран слух може да дозира степента на назалност в тази нова звучност на „ñ”. Изключения има, разбира се. Например, когато в двойна дума първата завършва на “n”, а втората започва с „g”, както думата, която по-долу ще бъде разгледана още веднъж под друг ъгъл – “Morgenglanze”. В случая трябва съвсем ясно и отчетливо да се чуят и двете звучни съгласни „n” и „g”. Те не образуват новата звучност „ñ”, както в описаните по-горе случаи.

Или въпросът с ретрофлексивната **“R”** /”rollende R”, Zungenspitzen-R/, /бълг. прев. „търкалящата се „p” и „p” с края на езика/. Нека обаче първо бъде изяснен ясно терминът „Ретрофлексия” (38). Към него може още да се добави и обръщане навътре (подгъване). Така за звучната „R” има неписани, но сигурни правила, пригодена за сценичната реч, когато е първа или в началото на думата. Тогава е необходимо да бъде ярка, подобна на италианската, а в другите случаи вибрациите се предават подтиснати в посока към корена на езика. И все пак в никакъв случай не по образа на френското „R”. Но какво става с двойните /или тройни думи/, които изобилстват в немската реч? При тези думи идва именно сложността; във всеки случай не би било грешно, ако всяка съставна дума се третира поотделно, което ще рече,

че ако втората дума в сложната дума започва с “R”, то тя да бъде пак такава, както в италианската фонетика, т.е. с вибрация на езика в твърдото небце до горните зъби. Познавайки в тънкост правилата на добрата фонетика, певецът изпълнител има и своя, индивидуална свобода на тълкуване. Ето няколко примера: В песента на финския композитор Иржьо Килпинен (1892 – 1959) „Das Ende” („Краят”) по стихове на немската поетеса Берта Хубер в 5-ти такт се получава интересно струпване на звучната съгласна “R”: 4 пъти в трите тона на трето и четвърто време, разделени по средата от едно краткотрайно „e”: при тоновете eis – gis – a, при думите „starrer Ruh”. Според правилото, което гласи, че в сценичната реч „R” в случай, че бъде първият звук или в първата сричка преди гласната като звучна съгласна тази “R” е предноезична. При думата “starrer” (неподвижен, вцепеняващ) ударението, /както по принцип в немския език/, е на първата сричка, т.е. върху „starr”. Звучната съгласна „R” се явява след гласната, като втората сричка “er” не е ударена. Следователно “R” трябва да бъде ретрофлексивна. От друга страна в немския език, както и в други езици, събирането на две съгласни е вид артикулация, която носи особено психологическо послание и нейното акцентирание е необходимо, следователно и артикулирането в случая изисква повече енергия. Особено при такова струпване, което се получава понякога със звучната съгласна “R”. В случая веднага след двойната “R” следва думата ”Ruh”(покой), започваща отново с “R”. За да бъде покоят действително вцепеняващ и страшен един начин на разрешаване на струпаните “R” е, те да бъдат разделени във възможните им две групи – първите две – като предноезични, третата като ретрофлексивна, и четвъртата отново като предноезична, но с по-мека проява. Много

грубо е, ако търсейки прилика с българския език, трябва да оприличим това явление като “отглас” от вибрации в корена на езика или някакво подобие на вокала “Ъ”, но с по-голям глътъчен отвор.

Пример 16. :

The image shows a musical score for Schubert's 'Die Nacht' (Op. 57, No. 3, D. 193). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'sin - ket leis. Ich schau ihm zu in star - rer Ruh, wie es so still'. The word 'star - rer Ruh' is highlighted in a red box. The score includes performance markings such as 'rit.', 'p poco meno mosso', and 'rall.'.

Или по-долу друг пример на интерпретаторско майсторство и тълкувание: В тактовете 10–ти и 11–ти от песента на Шуберт „На луната”, оп. 57, № 3, D. 193, по стихове на Лудвиг Хьолти:

„immer vor mir vorüber fliehn!”

при появата на пет „R” в рамките само на един такт. Разглеждайки музикалната графика, се вижда, че първата и втората „R” се явяват на осминка, третата на осминка с точка, четвъртата преди “ü” и петата е на последната осминка в такта. Решението може да бъде правилно, ако бъде изключена последната „R” като предноезична, а също първата и втората, поради това, че третата „R” се пада на относително по-дълга нотна стойност/осминка с точка/, поради което би имало повече време за вибрациите на езика, и четвъртата също като предноезична, поради това, че веднага след нея следва вид гласна, и тя така естествено се

залепва към нея. Или от това може да се извлече изводът, че когато сме в бързо темпо на произнасяне на всички съгласни предпочитаме повече рефлексивната „R”, когато след нея следват други съгласни, докато когато имаме малко повече време, както в случая с третата „R”, езикът ще има време да вибрира и така тя да се произнесе и прозвучи красиво.

Пример 17. :

The image shows a musical score for Schubert's 'An den Mond'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has the lyrics 'im - mer vor mir vor - ü - ber fliehn!'. A red bracket is drawn under the words 'immer vor mir'. The piano part is marked 'pp' and has a yellow highlight under the first few measures.

Шуберт – 10 – ти такт от песента „An den Mond“, оп. 57, № 3, D. 193, по стихове на Лудвиг Хьолти:

Друг е случаят, когато една дума завършва със същата съгласна, с която започва следващата дума. Въпросът стои дали да се използва „Coup de glotte”, (удар от глотиса, за което явление вече стана въпрос в предишни глави), което може да се използва и при звучните съгласни, като наподобяване на едно „ново включване” в звучността, противоположно на “Legato” - то. И доколко този „Coup de glotte”, допринася за прозрачната артикулация, без да бъде в разрез с естетиката и стиловата принадлежност на творбата. Такъв пример могат да бъдат два такта в песента на Хуго Волф “Ganymed” по стихове на Волфганг фон Гьоте; във 2-ри такт при думите “Wie im Morgenglanze”. Тук във всеки случай трябва да се акцентира второто “M”, от една страна, защото то попада на относително силното трето

време в четиривременния такт, от друга страна и не по-малко съществена, поради това, че е съществително, а съществителните в немския език, /както е известно и това е особеност в този език се изписват с главна буква/ са важно обстоятелство! И накрая “im” е предлог за посока и място, следователно с нежно и отвеждащо „m”, докато следващата дума “Morgenglanze” е сложна поетична дума, принадлежаща само на Гьоте, /от тези възможни комбинации, които са позволени на поетите и в случая носи особената красота на „утринен блясък”/. В конкретния случай интерпретацията би била по-впечатляваща, ако си послужим с “Coup de glotte” към второто “М” „**im** Morgenglanze”

Пример 18. :

Хуго Волф – първите два такта от поемата „Ганимед“ по стихове на Гьоте

Не е аналогичен случаят в 35 – ти такт от същата песен при струпването на три “l”. “Die Nachtigall liegend” – касае се за „славоят влюбено, пеещ в утринната мараня...” Звучната „L” в немския език

често е свързана със състояния на любов, любвеобилност, нежност и в случая, дори при по-продължително артикулиране върху “L”, то трябва да бъде изключително меко и ефирно, /освен това за разлика от един вид твърдо „Л” в българския език, в немския език „L” е винаги меко, т.е. формообразуването се осъществява с върха на езика допрян в твърдото небце до горните зъби/.

Пример 19. :



Хуго Волф – 35-ти такт от същата поема по стихове на Гьоте

Интересни и нетъждествени към фонетиката на българския език са случаите с двата основни фонетични начина на произношение на „ch” = „x”/едното с издишване на въздушната струя от дълбочината на цялата трахея, другото - по-късо, сякаш от фаринксовата кухина/ или на „d”. Забележителен е начинът, по който английският тенор Ian Bostridge, (един от най-задълбочените познавачи и изпълнители на песенното творчество на Шуберт в днешни дни!), изнася от дълбочината на цялото си същество това първо “h” = „x” при думата “Нauch”(полъх,

повей) в третия куплет на песента на Шуберт D741 „Sei mir gegrüßt“ („Бъди ми поздравена“)

Колкото до завършващите думи на „d“, последвани веднага от дума, започваща със същата звучна съгласна „d“, тогава препоръчително би било първата „d“ да премине в своя беззвучен двойник „t“, а втората да остане звучна: напр.: „und dein ist mein Herz“ = „unt dein ist mein Herz“, като преминаването от „t“ в „d“ да стане много бързо и технично. При това трябва да се има предвид и това, че немското „d“ не е идентично с българското „д“.

Друга особеност според „високия“ литературно-сценичен немски език е преминаването на сричката „ig“ в думи, които завършват с нея в омекотената „ich“, което се счита за коректно.

Много интересен парадокс в немската фонетика е т.н. „отзвучаване на дифтонгите“ в следващи срички през послеследващите ги съгласни. Това наподобява звукови вълни, които се разпространяват в пространството, носещи по-голяма звукова енергия от послеследващите ги. Тук не става дума за редукция, въпреки че отново ще се говори за затъмнени или изсветлени гласни, но причинителят за това явление е от друго естество. В немския език съществуват дифтонги, но както и гласните, те са сравнително по-малко от съгласните, които пък понякога са струпани на дроздове в езиците от романската езикова група. Сякаш споменът за явилите се двойни гласни оставя дирята за особено проявление на светлина или преображение на тази светлина и тогава и явилата се следваща гласна, независимо през колко съгласни се явява тя, носи белега на първата гласна. Ако съчетанието между гласните е: „ei“ = ай, явяващата се след

съгласни гласна ще бъде също по-светла от нейните обикновени измерения, както и обратното. Ако дифтонгът е съставен от два вокала, в които преобладава тъмната честотна характеристика както “e+u” = “ой” /като в думата „Eule” бълг. прев. „кукумявка”/, този дифтонг ще даде отражение към по-тъмна степен на относително светлия вокал „e”. Интересно е и дали дифтонгът обхваща една дума или той съществува в една от сложните двойни и тройни думи. Тогава той не дава (или едва доловимо) влияние върху втората дума в състава на сложната дума. Напр.: „tausendfacher” /хилядократна/ двойна дума и във втората дума “facher” – вокалите трябва да звучат относително светло, така както всъщност заемат своята позиция в скалата на гласните в немския език.

Всичко това би било безсмислено и незначително, ако дълбоката първопричина на оцветяването, на артикулирането и изговарянето не е обосновано психологически като арсенал в изграждането на образа. Всяка дума може да има хиляди разцветки на произношение в зависимост от контекста, а също и от посланието, което верният прочит може да й придаде. Почти невъзможно е доброто фонетично изпълнение да бъде просто само една външна имитация. Това веднага проличава. Певецът трябва дълго да изговаря текста, възможно с дъховете, които ще употреби при пеенето, доближавайки се най-вярно до музикалността на поетичния текст, преди да пристъпи към чистото музикално изпълнение. Така е правил и Хуго Волф, улавяйки по гениален начин мелодиката на езика в поезията на Гьоте, Хайне, Ейхендорф, Мьорике. Такова условие при работа с немския текст култивира впоследствие едно коренно различно отношение към думата, словото и посланието на музикалната симбиоза. Дали съществуват изключения? Естествено, както във всяко нещо, но те са изключително

редки. При певци, които имат по принцип много висока езикови натрупвания и култура. Истинският съвет е – текстът, който се пее да се чувства дълбоко чрез всяка дума. Затова е нужно и владееенето на езика, на който се пее. Нима може да се пресъздадат вярно песните от циклите на Роберт Шуман „Любовта на поета” или ”Любовта и живота на жената” без познанието и отношението към този език... Любовта към един език се изгражда и създава с познанията на неговата поезия, история и култура. Естествено, това не е процес, който трае само година-две. Интересна е историята с издаването за първи път през 1898 г. на фундаменталния научен труд на Теодор Зибс (1862 – 1941) „Немският сценичен език”³⁹) който през следващите десетилетия ще има още много преиздания, като интересен е фактът, че през 50-те години на миналия век в Австрия се оспорват някои от нормите, които Зибс/също и в Швейцария – поддържаща живи алеманските диалектни форми на немския език/ установява за налагането на новия северогерманския немски като литературен, опирайки се на изследванията на друг изследовател, антагонист на Теодор Зибс, отново немски учен - германиста и филолога Вилхелм Фиьотор ⁴⁰), относно разликите с южногерманските, в т.ч. и австрийски езици. Така се стига до това трудът на Зибс да се преиздаде и тълкува в Австрия с приложение за австрийска нормативна вариантност на литературния немски език. Но така или иначе примерите на разглежданата поезия в настоящия труд касае късната романтика в музиката, която се вписва в период, през който Теодор Зибс създава и издава своя фундаментален труд „Немският сценичен език” без да има опоненти.

В тази светлина на разсъждения още веднъж бих припомнила интересната хроника за такива велики певци като Бениамино Джили,

Енрико Карузо, Аурелиано Пертиле, дори и самата Мария Калас, които пеят Вагнер в един следвоенен период в превод на италиански език. Макар и прекрасно, колко нестилно, невагнероски, невярно на образа, псевдопрекрасно – „Тристан”, „Парсифал” или „Танхойзер” на италиански! В забравата, че либретите на музикалните драми на Вагнер са от самия композитор, което в случая означава и разрушение на поетичната парадигма. Вероятно в дъното на нещата тази тенденция е носила и политически характер. Точно тук и сега е мястото да бъде отворена дума за:

Приликата и разликата между италианския и немския певчески език от позицията на българската сценична реч

Не е случайно, че в тази глава се съпоставят италианския и немския певчески езици от гледната точка на трети хоризонт – българската сценична реч, от което в случая биха могли да се възползват българските млади певци или студенти по класическо пеене. И трите споменати езици принадлежат на три различни езикови фамилии – романска, англо-саксонска и славянска. В практиката е добре известно, че всеки начинаещ певец предпочита, дори пред родния си език /особено, когато той не е италиански/ да пее именно на италиански език, дори в случаи, когато не го владее добре! И това пеене остава наистина приятно през целия живот. /Често при разговори между певци могат да се чуят някои практически констатации, при това – крайно ненаучни, неаргументиращи се на никаква научна основа за “предимствата” на този така обичан и наричан „най-певческият” език сред всички други езици, за неговото несравнимо с другите езици удобство и прелест пред всякакви останали предложения!!! /Е, биха

могли да се наредят някъде след този “императорски” език и други романски езици – испански, френски, също руски, английски, за български рядко става дума!/. А немският език – направо е нежелан, напомнящ времето на Карл-Филип Емануел Бах при основаването на Първото певческо училище в Берлин, в двора на пруския крал, когато немският език се е считал за „дребнозърнест” и безкрайно неблагозвучен и непригоден за красиво пеене. /Може би, защото през различни епохи докъм средата на ХХ в. за операта се счита, че водещата и решаваща дума има Италия!/. Фонетиката като дял от фонологията има, разбира се, и друга история. Нима пеенето от древността не е свързано с поезията?! И самата поезия нима не е повдигане на човешката емоция на степен и оттам извисяване на пеещо говорене? Нима един от най-великите поети на човешката история не е писал на родния си немски език своята гениална поезия - Волфганг фон Гьоте, или Хайнрих Хайне? А за поезията на Пушкин, Петъофи, Ботев, Яворов, Славейков може ли да се каже, че ще звучи по-добре в превод ??

Отново стигаме до “Bühnensprache“, който се изучава внимателно и дълго дори от хора, за които немският език е матерен, решили да се посветят на сцената. Защото едва ли друг европейски език има толкова големи различия между осезаемата разговорна форма и модификацията, която представя красотата на този език в неговата литературно-сценична изява. Практиката, която поддържат големите оперни театри и звукозаписни компании днес е присъствието на учител по “Bühnensprache” или т.н. “Bühnensprachlehrer”, с когото се изработват задълбочено тънкостите от фонетичен аспект във всяка немска творба Заб.:П* С течение на времето певци, навлезли в дебрите

на фонетичните тънкости намират този език за прекрасен, учещ на най-висша степен артикулационна техника и отношение към тексторазбираемостта, което по принцип може да се пренесе към всеки друг език.

По-долу ще бъдат представени някои по-основни фонетични съвети, натрупани в продължение на дългогодишната ми практика и съгласувани с колеги певци от водещи немски оперни театри, както и камерни певци с международна репутация:

За въведение в света на певческата реч сред “невидимите и видими багри” на интонирането може да послужи констатацията, че в италианския език редуването на вокали и съгласни е някак естествено и в голяма степен симетрично. Дори понякога има “сврѣх” доза гласни, които правят речта сама по себе си вокална. В немския език нещата не стоят по същия начин. Там реалните вокали са много по-малко. Една голяма певица и вокална педагожка от ХХ век – проф. Лоре Фишер – контралт (1908 – 1997) от Мюнхен, чиято нелека кариера като ораториална и камерна певица, преминава през ужасите на Хитлеристка Германия и лагерите на смъртта, оставя ценни изледвания и съвети към бъдните поколения, събрани и публикувани в нейните посмъртно издадени трудове 41). Личните ми срещи, разговори и съвместна работа, безрезервно ме убедиха в нейната голяма ерудиция и езикова култура, както и ми доказаха вокалността на немския сценичен език. Тайната на проф. Фишер по отношение на фонетиката на немския език гласеше следното: „Така, както в природата е нетърпим вакуумът и той бива запълнен като кухня, така и ролята на съгласните в немския език, изпълняват тайната служба на липсващите гласни, спрямо тези, които съществуват в италианския език, ако съпоставяме двата езика”. В

началото това е само метафора, много общо набелязваща пътя, по който ще се върви. Важно е дали звучната съгласна е първият звук от думата, вторият, третият или в група от съгласни. Такава звучна съгласна подготвя идването на гласната, тя е нейният „мост към крепостната врата”, дори в някои случаи поема част от нейната енергия, като вид „предизвучие”. И такива са т.н. “сонанти” (бълг. прев. „звучни” или звучащи съгласни).

Напр.: Rauschen, Freude, Ringlein, brausende, Schöpfungskraft = Schöpfung + s + Kraft и др.

Не е същото, когато тази звучна съгласна “R” е в средата на думата, а още по-малко в края на думата. Тогава се говори за явлението “Reflexibility”, за което вече стана въпрос, и тази звучна съгласна проявява именно тези свои рефлексивни качества. Това може да се чуе в думи като “Mutter”, “Vater”, ”Winter”, а също и в сложни думи, в които тази съгласна е в средата или съвсем накрая на сложната дума. За чужденци на помощ идват други езици – английския, дори българския или южнославянските езици. От втората половина на XX в. вече е изоставена остарялата, внасяща привкус на сладникава „красивост” естетика на прекаленото осветляване на края на думата. И в немския език, както и в българския, съществува явлението “Редукция”, което може да бъде по-слабо или по-силно изразено. Смехотворно е произношението на “къща”, когато някои чужденци произнасят ясно и светло неударената гласна “а” в края на думата. Аналогично и в немския език думи като “Mutter”, “Vater”, ”Winter”, в никакъв случай не бива да бъдат произнесени като “мутер”, “фатер”, „винтер”, а по-скоро едно затъмнено “аъ” на мястото на неудареното ”er”, което е крайна сричка от думата и преминава в рефлексивно „R”. Тук проф.

Лоре Фишер, познавайки добре изискванията в българската фонетика и „забраната“ да се вокализира на „Ъ“, казваше с много тънко чувство за хумор: “Там...при вас, на юг има един много ценен вокал. Той е подобен на змийската отрова в малко аптекарско шишенце. Ако капнем по-малко от една капка от тази отрова – болният ще оздравее. Ако му сложим повече от една капка – болният може и да умре...”

Етимологията на немския език доказва някои връзки и корени от новолатинския и романските езици през първите векове след Хр., а това обяснява и някои сонорни особености. Интересни от фонетичен аспект и съвсем различни от явленията в българската фонетика са палаталните (небни) съгласни “s”, “ʃ”, “sch”(= ш), “ch”. Допълнително е възможно и желателно палатизирането („онебняване”) на “z”, както и на “m” и “n”. Отношението, а и ролята на “m” и “n” са многостранни. Може би по-важна от назализирането е ролята на особен вид „омекотители”, смекчаващи, подтискащи силата на други звуци (гласни в различни случаи). Консонантите /съгласните/ са наричани още „Nemmlaute” (от “hemmen” – спирам, задържам, или задържащи идването на гласните). И за да бъдат правилно подредени и класифицирани тези консонанти, необходимо е да бъдат разгледани откъм три фактора, спомагащи тяхното образуване:

- 1) мястото на звуковото подтискане
- 2) начинът на звуковото подтискане
- 3) реалният контакт на съотношение с гласните гънки, неучастващи или съвибриращи в акта на произношение.

Една обща справка би дала информация за тяхното назоваване, което е по-различно от названията в италианския или в българския езици: експлозивни, назални, латериални, дентални, алвеоларни, фаринксови,

ларинксови, фрикативни. В немския език съгласните се класифицират при по-различни характеристики, отколкото в българския език. Днес с помощта на спектрографски филтри могат да се определят основните фреквенции (честота, фреквентност), както на звучните, така и на беззвучните съгласни, а и на основния ларинксов тон, който „лежи” под сформиранието на самия вокал. При всеки вид глас това е в някакви норми, а освен тези общи норми, всеки глас в тези норми има своя индивидуалност. Интересно и любопитно е да се знае, че най-високата фреквентност носи съгласната „в” (както в немския език е наричана – острата, пикантната “с”). При записи в студио или при работа и пеене с микрофони, тонрежисьорите изискват многократно от изпълнителите повторението на тази съгласна, както и на съгласните “п” и “т”, за да бъдат направени честотните корекции за даден глас на звукозаписния пулт.

Още в античността, по време на актьорската стихотворна реч в откритите амфитеатри било добре познато от акустическа гледна точка явлението на звуковата вълна, образувана от произнасянето на съгласни, както и това, че съгласните със своите несиметрични начупени криви на разпространение са именно тези, които занасят и предават в пространството ларинксовия тон. Древно правило на сценичната реч от онова време гласи: „Консонантите изричайте силни, а гласните – меки, като вдигането на утринната мъгла”. Колко много би щадяла гласа тази древна тайна, днес, в често срещаните, бързо строящи се неакустични помещения, или помещения, непригодни за натурални инструменти или пеене без микрофони!

Няколко думи за гласните в немския език. Те са всички тези вокали, които съществуват в италианския език, а и в българския, но без

вокалът „Ъ”. Към тях се прибавят още три вокала в епистоларна форма, и техните разновидности в сценичната реч:

Ä – Ö – Ü

Тези особени вокали, както е известно, се наричат „Umlaute” – подгласни, (исторически възникнала промяна на гласна под влияние на следваща гласна, срв. Bank – ед.ч., Bänke - мн. ч., или още назовими гласни с „умлаут”). Интересно е, че тези вокали съществуват още и в езици от угро-фински произход и затова в практиката при пеенето певци от тези народности много лесно и правилно се справят с пренасянето им в немската фонетика. Тук изключваме относителната височина и светлина /или тъмнина/ на тези вокали, които в тези три езици са различни и от това зависи и интонирането на самия език.

„Ä” - е равностойно (но такова равнозначие, в никакъв случай не бива да се възприема като буквална еквивалентност) на руския вокал „Э”, или в българския език – подобен на първото „е”, в думата „зеле”, или „е” от областта на Софийско – Пернишки говор.

„Ö” – различава две разновидности на правоговор, които е невъзможно да бъдат отразени по знаков път. Тъй като този вокал идва от вокала „O”, а вокалът „O” в немския език има също два вида произношение – по-честото е затворено, както в думи като „oben”, „oder”, „Ode”, „schon” и при промяната на вокала в „Ö”, произношението също запазва първичната изходност, звучаща като известна затвореност, дори превзетост, както в думи като „Ohrhörer”, „Österreich”, „Möglichkeit” за разлика от отвореното „O”, както в думите „offen”, „Ordnung”, „Loch”, който вокал ще модифицира също в отворената форма на „östlich”, или „Öffentlichkeit”.

„Ü” – е вокал, изключително удобен за пеене.

Интересна е и неговата модификация, един вид редуцията на тези вокали по продължение на тоновете от скалата на певческия диапазон. Затворените и полузатворените вокали в немския език се срещат като разновидност и в т.н. „Plattdeutsch” (долнонемски) от групата на северните скандинавски езици – датски, шведски, норвежки, исландски, в частност и в холандския и фламандски езици. Наистина, добре е да се пее, при това да се поднася текста с абсолютната чистота на произношението. С течение на времето в своята певческа практика певците фокусират своето амплоа в параметрите на един, два или три езика, навлизайки дълбоко в най-точните и финни диференциации на произношението. Защото и то, както и самият език като логостен изказ носи контекста на психологическите натрупвания върху всяка дума, събуждайки асоциативния свят на конкретния претворяван образ.

Друга тънкость, както вече беше казано е познаването на процеса на бавното отзвучаване на дифтонгите, през съгласните до следващата гласна, давайки нюансираност към по-светла или по-тъмна степен на вокала. За да проникнем в действието на дифтонгите, преди тях трябва да бъде ясна скалата на оцветеност на вокалите. Докато в италианския език всички вокали имат една обща умерено тънка „сомбрираност”, в немския език тази скала има по-големи контрасти:

„I“ - най-светлото звучене, вокал събуждащ най-високите форманти в гласа

„E,, – умерено светло:

1/от умерено до по-светло когато „e” се мисли към „i”,

2/ от умерено до по-тъмно, когато се мисли към отворено „O”)

„A” - вокал, стоящ точно по средата на вокалната скала, имащ поне три основни разновидности:

- 1/ много светъл,
- 2/ умерено затъмнен,
- 3/ значително затъмнен, за немския език, както в италианския език и съвсем близко до българския език.

„O„ - тъмен:

- 1/ отворен,
- 2/ затворен (по-тъмен от отворенито „o“)

„U“ - най-тъмния вокал, събуждащ най-ниските форманти на гласа.

Формантите – най-общо казано са области на сърезониране в различните кухинни пространства на гласовия апарат. Разбира се, положението на ларинкса, който поради специфичната емисия при правилно поставения в „класически“ стил глас е по-ниско като цяло, при всеки един от тези вокали, макар и в минимални измерения, заема различна конфигурация.

Говорейки за вокалите в немския език, не може да се пропусне да се каже, че те като особено обичани, особено очаквани са заобиколени и с особено внимание. Така преди всяка гласна по принцип има т.н. „Coup de glotte“. Има и изключения, както навсякъде. Например, ако гласната е в изключително висок регистър, ако няколко последователни думи, в т.ч. и предлози започват все с гласни, тъй като от естетическа гледна точка се получава твърде голямо разкъсване на линията, вместо желаното „Legato“. Невъзможно е при разговор за гласните в немския език да не се говори и за възвратния импеданс, /“импеданс“ най-общо казано, идва като термин от електричеството и инженерните науки/. В певчески аспект става дума за вид мускулно съпротивление, по-голямо или по-малко, което цялата мускулатура на човешкия организъм, оказва, вследствие на издишвания по време на фонация въздух. Това е

сложен процес и като начален етап при несъзнаващите и невладеещите техниката на дишането е честото допускане издишания въздух „да повлече” във възходяща посока ларинкса, нещо доста опасно. Следващите два етапа, най-общо обозначени са: овладяването на оптималния импеданс за даден глас, а вече в третия етап – израз на майсторство – играта на светлосенки, респ. на степени на импеданс при създаването на психологически верния образ. Процесът на владеене на различните степени на импеданс от един само глас с цел използването им в различните крайни граници изисква продължителни години работа. Степените на импеданса са свързани и със степените на затъмняване или изсветляване на вокалите, а и на волума на гласа като цяло. Разбира се, както затъмняването, така и изсветляването би се продиктувало от образа и в крайна степен от неговата типологизация.. Всичко това, основаващо се на новооткритата революционна неврохронаксична теория на Раул Юсон, с която вокалната педагогика и методология изживяват своя революция от 1953 г. насам е полезно да бъде в ползрението на пеещия.

Немският език е труден за българските певци, поради обстоятелството, че в неговата фонетика има гласни и съгласни, съчетания от тях, които не се съдържат в българската фонетика. Тук е мястото да се каже и една особеност – гласовете, свързани с повече или предимно главово звучене/респ. сопрани, високите мецосопрани, тенори/ имат двойно повече работа по отношение на прецизност в артикулацията, поради някои трудности при съединяването на главовите резонатори с артикулационните органи /в началния период на обучение/ от ниските гласове, свързани с повече гръден резонанс. Няколко думи трябва да се кажат и за т.н. плурицентрични 42) езици, в

чиято група спадат както немския, така и френския, английския, персийския, българския. Тези разновидности не трябва да се бъркат с традиционните диалекти, макар че в известна степен са повлияни от тях. Наличието на такива разновидности в Германия, Австрия /австрийски книжовен немски език/ и Швейцария /швейцарски книжовен немски език/, дава основание на някои автори да определят немския език именно като плурицентричен език, макар че различията между тях са по-малки, отколкото в други плурицентрични езици, като българския или днешния персийски език. В особено ценния труд на проф. д-р Мария Шубигер /"Einführung in die Phonetik"/⁴³) немският език е представен в една много широка платформа като клон на германските езици от идно-европейското семейство. Някои от по-съществените фонетичните особености на съвременния литературен немски са съпоставени в широк аспект с други европейски и азиатски езици. Така авторката казва: „Различията на всички тези езици спрямо съвременния литературен немски са толкова големи, колкото и лингвистичните прилики, доказващи дългия исторически корен. Това дава основание за надежди в потвърждаване на общото във външно безбройните фонетични разклонения, имащи дълга, хилядолетна предистория”, стр. 124 /Цит. съч./

Немската вокална литература, разглеждана не само в рамките на настоящия труд, е необятен свят на музикално-философски образци на много вокални жанрове. Така и необходимостта от задълбочени научни познания в областта на звукообразуването и лингвистиката са неделима част от цялостния художествено-творчески процес на интерпретатора. Трябва да се подчертае и това, че нашият поглед към интерпретацията на творби от отминали епохи е ретроспективен. Подобно на свиренето

на стари, автентични инструменти и интерпретацията на творби, свирени с такива инструменти. Дали е търсена една чисто музейната звучност или се артикулира структурно и аналитично особеното, специфичното за всяка епоха с наличния инструмент, /в случая с гласа/, е въпрос на интерпретаторска концепция. Всяка епоха има своята естетика, своя патос. И в нашия, неминуемо субективен поглед, защото той е и чисто човешки към дадена епоха, се крият натрупванията и наслагванията към определена епоха. Защото самият акт на прочит е вече вид индивидуализация. Мимезисът, описан и обяснен за първи път в античността от Аристотел, като акт на подражание има сложни по-късни форми на проявление. Или изказано чрез езика на метафорите: ние „мъкнем“ във всяка художествена интерпретация спомена за създаденото в миналото, дори в най-абстрактната му представа, използваме несъзнателно или съзнателно елементи на неговия инструментариум. А инструментариумът представящ епохата, не е идентичен с неговите създатели, ползватели и преносители.

В тази глава бяха разгледани някои особености от фонетично естество, но ако за такова стана въпрос, то е неминуемо поради връзката с естетическата страна на пресътворявания образ. Затова в заключение трябва да се каже отново, че в именно в пеенето поезията изживява още веднъж своята най-висша последна, но безгранична еманация и това е особено характерно, както за пеенето на вокалната лирика на всеки език, оставил свои писмени паметници, така и за немската вокална лирика, която дълбоко се свързва с жанра „Lied“.

Забележка: Обозначенията, отбелязани със знак звездичка са забележки.

П* Заб.: За постановките на Вагнеровата тетралогия „Пръстенът на Нибелунга” в Софийската национална опера акад. Пламен Карталов беше направил същото.

38) Габеров, Иван, Според „Речник на чуждите думи в българския език” Пето допълнено и преработено издание, изд. „Елпис”, В.Търново, 2002, – Мед. Прегъване назад на орган или на част от орган. /Характерен за някои индийски диалекти, съгласен звук, който се произнася с повдигане и обръщане на езика назад/.

Милев, Александър, **Братков,** Йордан, **Николов,** Божил - Според „Речник на чуждите думи в българския език”, Изд.: „Наука и изкуство”, 1958, С/, идващ от лат. „retro” = назад и “flexio”=свиване. Звук, произнесен с извърщане на езика назад.

39) Siebs, Theodor Deutsche Aussprache. Reine und gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch/Siebs. Hrsg. von Helmut de Boor u. a. 19., umgearb. Auflage. De Gruyter, Berlin 1969 (Nachdruck: VMA-Verlag, Wiesbaden 2000, ISBN 3-928127-66-7

40) Viëtor, Wilhelm - Deutsches Aussprachewörterbuch. O. R. Reisland, Leipzig 1912. (1. Lieferung 1908); 2. Auflage: O. R. Reisland, Leipzig 1915; 3. durchgesehene Auflage, besorgt von Ernst A. Meyer: O. R. Reisland, Leipzig 1921; Reprints dieser 3. Auflage: Outlook: Bremen 2011, ISBN 978-3-86403-131-1, /Основната част от немската лексика произлиза от германското разклонение на индоевропейското езиково семейство. Поради големия брой диалекти, а и близостта на някои диалекти до книжовния немски език като берлински, долносилезийски, тюрингски, през 1901 г. на международна конференция се утвърждава стандарт, обхващащ всички страни, ползващи немската литературна норма на правопис.

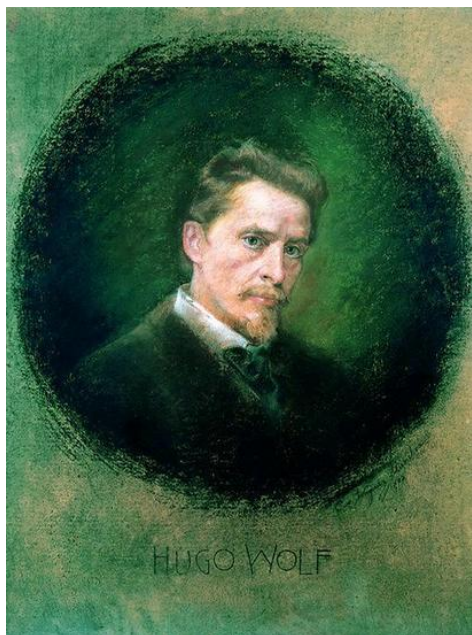
41) Fischer, Lore - 1. “Intonation, Perception und Bühnensprache“, „Allgemeine Einführung in die Phonetik für Sänger“, 3. “Grundriß einer Gesangsphonetik des Deutschen” - „Athena Verlag“, Oberhausen, 1997/1998

42) Плурицентрични езици са езиците, които имат повече от една разновидност на книжовния език; такива са езици като немски език с различни стандартни типове в Германия, Австрия, Швейцария, още английски, френски, холандски, испански, персийски и някои други езици. Подобно на тях, българският език има няколко книжовни норми - наред с основната, използвана в България, съществуват други норми като банатска и др.. За разлика от плурицентричните езици, друг тип езици притежават единен стандарт - такива са италиански, датски, полски и др.

43) Schubiger, Maria, PhD – “Einführung in die Phonetik”, изд. “Walter de Gruyter”/Samlung Göschen/, 1977, Берлин-Ню Йорк

➤ Глава 3.

ХУГО ВОЛФ и "LIED"



Изображение 30: Пастел от Козима Вагнер, 1902 г.,

Виена, Музей на изящните изкуства - „Карлсплац“

Едва ли има друг композитор, чийто живот и дело да принадлежат толкова цялостно, толкова всеотдайно и дълбоко на песента, на жанра “Lied”, както тези на Хуго Волф (13 март 1860, Виндишграц, днешна Словения, † 22 февруари, Виена 1903).

Ернест Нойман пише за него: „Хуго Волф е определен да носи венеца на един от най-значимите композитори на песента на всички времена. И това не е заради неговите на брой 370 песни и тяхното значение, колкото заради способността му „за всяко отделно място на текста да намери неговото истинско музикално превъплъщение” 44). Хуго Волф издига жанра “Lied” до неговия най – висок апогей. От тогава до днес името на Хуго Волф е станало за този жанр емблематично. Той извежда достойнията на художествената песен, създадени до негово време от неговите предшественици Шуберт, Льове, Менделсон, Шуман и Лист, и особено много от вокалното творчество на Рихард Вагнер, бидейки едновременно продължител на традициите и новатор. След откритите ръкописи и

пълното издание на творчеството на Волф в края на 80 – години от международното Волфово общество „Internationale Hugo Wolf Gesellschaft – ИНУВГ“ със седалище Виена, /подкрепено от Министерството за изкуство и преподавателска дейност на Австрия, с издатели: акад Ханс Янчик и проф. д-р Леополд Спитцер/, за първи път на бял свят излизат над 100 песни, с което общият им брой става над 370. Към песните се прибавят и изданията на инструменталната му музика – симфоничната поема „Пентезилея“ по Клайст за четворен оркестър, четиричастната Италианска серенада за струнен квартет от 1887 г., /оркестрирана за симфоничен оркестър през 1892 г./, “Christnacht” – симфонична поема в две части за солисти, хор и четворен оркестър, траурен марш по Клайст „Принцът от Хомбург“, шест духовни песни за смесен хор а-капела, песни за смесен хор и симфоничен оркестър, струнен квартет в d-moll в две редакции /I – ва 1878, II – ра – 1884 г./, интермецо за щрайх квартет в Es-Dur – 1886 г., недовършена симфония в D-Dur, Скерцо в g-moll, соната за пиано, две опери /I – вата „Корехидор“ 1895 г., по либрето на Роза Майредер-Обермайер по новелата „Тривърхата шапка“ от Педро де Алакрон, II-рата е недовършена „Мануел Венегас“ 1897 г./, сценична музика към Ибсеновата пиеса ”Празникът на Солхауг” 1890/91 г., ескизи от най-ранния творчески период, сред които концерт за цигулка и пиано, две клавирни сонати, няколко щрайх квартета, недовършени песни по стихове на Шекспир, Ибсен, Байрон, Кернер, Шефел, Хебел и други поети. Приживе Волф не получава заслуженото признание подобно на творческата съдба на Шуберт, но затова пък само една година след неговата кончина е основано първото Волфово общество във Виена и оттогава до днес неговата музика се радва на все по-голям брой почитатели от целия свят. Вж 1.) Приложение на монографични трудове за неговия творчески път и живот от осемдесетте години на миналия век до

днес, като незаменим и еталонен остава монографичният труд от 780 страници на английския музиколог Франк Валкер. 45)

Няколко факта от живота на Хуго Волф, едновременно странни и интересни могат да бъдат от решаващо значение към щрихите на неговия духовен портрет. Хронологически като първи особено интересен случай е научаването за смъртта на неговия идол Рихард Вагнер. Само година преди тази смърт (1883) Вагнер е бил във Виена по повод постановката на неговата тетралогия „Пръстенът на Нибелунга”. В дните около спектаклите се е състояла и единствената среща между Вагнер и младия Волф, който му показва свои композиции. Като цяло Вагнер ги одобрява и дава някои окуражителни напътствия, очаквайки да му бъдат представени нови при следващото му идване във Виена. Такова не се състои поради смъртта на Вагнер. Волф е така потресен, така извън контрол, че напуска града. Отива в полето, където се качва на едно дърво и заспива, желаейки да посрещне там своята смърт... Колко време е престоял така няма сведения. Някакво овчарско куче на пастир го открива, пастирът го сваля, прибира вкъщи и го връща към живот. Друг факт, свързан със започналите битки за утвърждаване на име, авторитет и влияние е от времето, когато Волф, подобно на Роберт Шуман е музикален критик във „Wiener Salonblatt”, и подобно на Шуман има много огнен, режещ и остър език, който му спечелва доста врагове. Волф пише много остро против антиподите на Вагнер и освен него защитава и Антон Брукнер, а това не е в услуга на императорската върхушка, която от политически съображения отново е силно проиталианизирана. Волф скъсва скандално тази своя дейност в края на 1887 г. и става композитор на свободна практика, нещо за онова време твърде рисковано. Впечатлявало също, че от известна зряла възраст Волф носел в джобовете на дрехите си постоянно бележници с преписани от него стихове от любимите му поети, особено от баварския

поет абат Едуард Мьорике. Тези бележчици четял, разхождайки се из града или по всяко време на деня, търсейки непрекъснато тяхната музикална еквивалентност. Творческият му път бележи зашеметяващо извисяване, но и драстични спадове и години на пълно мълчание. Например след неуспешната генерална репетиция на симфоничната му поема „Пентезилея” в новооткритата зала на „Musikverein”, построена от император Франц Йозеф, на която генерална репетиция се решава тази творба да не бъде изпълнена публично. 23-годишният Волф е толкова депресиран, че се отказва да пише симфонична музика за много дълъг период от живота си, едва до началото на последното десетилетие на XIX век, когато отново започва да оркестрира някои от своите песни /24 на брой, авторски/. Тогава пише и двете си опери и симфоничната поема „Христова нощ” за солисти, хор и оркестър. Волф не написва вокални цикли в дотогава възприемания стандарт на такива цикли, както Шуберт и Шуман. Все пак песните по стихове на един поет, а такива групи има няколко в творчеството му и те са изключително хомогенни, говорят за духовна сфера, принадлежаща на един поетичен свят. Тогава опитът за периодизация на творческия път на Волф би изглеждал по следния начин:

I/ Песни по стихове на баварския поет романтик абат Едуард фон Мьорике (1804 – 1875), с право считан за най-любимия поет на композитора. Тези песни са композирани от 16 февруари до 26 ноември на 1888 година, следователно за по-малко от година, в която понякога пише всеки ден нова песен. Волф написва петдесет и три песни по стихове на този поет /по-късно дванадесет от тях ще оркестрира/.

II/ Песни по стихове на Йозеф фон Айхендорф (1788 – 1857), композирани от 26 януари 1880 до 29 септември 1888 година с многократни прекъсвания, общо 20 песни по стихове на този поет./ Вероятно това е поет, чиято поезия носи особена изтънченост и

музикалност и не е случаен фактът, че по негови стихове има повече от 4 000 песни от композитори, принадлежащи на немскоезичната култура/.

III/ **Песни по стихове на Волфганг фон Гьоте** (1749 – 1832) , композирани от 27 октомври 1888 до 21 октомври 1889 година, или общо с ранните песни по стиховете на този поет броят им става 54 песни /10 от тях също са били оркестрирани, но впоследствие 4 са безвъзвратно изгубени/.

IV/ **„Испанска книга на песните”**, две тетрадки, от които в I-вата – 10 духовни песни, във II-рата – 34 светски песни по стихове на различни поети, всичките в превод на Хейзе, композирани от 28 октомври 1889 до 27 април 1890, или общо 44 песни. Веднага след тях от 2 юни до 16 юни, са композирани още 6 песни по стихове на Келер.

V/ **„Италианска книга на песните”** – I-ва и II-ра тетрадки / Тетрадка I-ва по стихове на Паул Хейзе, композирана от 25 септември 1890 г. до 23 декември 1891 г. – двадесет и три песни. /Тетрадка II-ра – по стихове на същия поет, композирана от 25 март 1896 до 30 април 1896 –двадесет и четири песни, или общо 47 песни от „Италианска книга на песните”.

Тук е мястото да бъде отбелязано, че така наречената „Испанска книга на песните” с много малки и едва доловими белези, не цитира интонации от испанския фолклор, което много по-късно прави Шостакович в шестте песни /опус 100; „Испански песни за мецосопран и пиано”, или още повече Мануел де Файя – в цикъла „Седем испански песни”/. По същия начин както в „Испанска книга на песните”, така и в „Италианска книга на песните” Волф не цитира фолклорни интонации. Композиторият е вдъхновен от преводната поезия и това, което го вълнува са дълбоките психологически състояния, прониквайки в душевността на народ с по-южна светочувствителност. Песните от „Испанска книга на песните” носят дълбок, мрачен и трагичен характер. Илюстративният фолклорен елемент,

ако изобщо може да се открие такъв, за кратко е по-скоро имагинерен в ритмиката на две песни като: „Klinge, klinge, mein Pandero”/”Звъни, звъни, мой Пандеро”/ – I-ва тетрадка от „Испанска книга на песните” и “Ich hab’ in Penna einen Liebsten” /”Имам в Пена един любим”/ от II-ра тетрадка на „Италианска книга на песните”.

VI/ Оркестрови песни, композирани от май 1889 до декември 1897 г. общо 29 песни, от които 4 са изгубени при инцидент с пощенския дилижанс.

VII/ Двете опери – „Корехидор” – 1895 г. и „Мануел Венегас” – 1897 г.

VIII/ Песни по различни поети в различни години:

по стихове на Роберт Райник – 9 песни – 1888, 1889, 1896

3 песенни картини/балади/ към драмата на Ибсен”Празник в Солгауг” в немски превод на Ема Клингенфелд – 1891 /едната има второ издание от 1896/

13 песни по стихове на Хайне /освен ранните 8 песни от годините 1878 – 1880/, Шекспир, Лорд Байрон /последните в немски преводи/

3 песни по стихове на Микеланджело /в превод на Валтер Роберт-Торнов/ – 18 – 28 март 1897

1897 – Продължение и прекъсване на работата върху втората опера „Мануел Венегас”

Така съзнателният и професионален творчески път на композитора обхваща не повече от 17 години, в които той създава творчество, издигащо жанра “Lied” на стъпало, което музикалната история дотогава не е познавала. Както вече беше казано, в песенното творчество

на Хуго Волф не съществуват оформените цикли по подобен образец на Шубертовата „Хубавата мелничарка“ или „Зимен път“ или Шумановите цикли „Любовта и животът на жената“ и „Любовта на поета“ по драматургически съображения. Като все пак някакви цикли с драматургическа цялост може да се считат само два: „Десет духовни песни“ из „Испанска книга на песните“ по преводни стихове на Гайбел и Хейзе и „Три песни за бас по стихове на Микеланджело“/ в България в прекрасно изпълнение и запис на проф. Павел Герджиков/. В тези песни има една явно продължаваща вътрешна линия на логиката. Докато при двадесетте песни по стихове на Йозеф Айхендорф, седемте песни (наречени от композитора стихове) из „Книга на песните“ по стихове на Хайнрих Хайне, деветте песни по стихове на Роберт Райник, видима взаимовръзка между отделните стихотворения на песните не съществува. Тези песни се изпълняват обикновено в концертната практика и отделно. Такава систематизация на песните е извършена по-късно от изследователите на творчеството на Волф. От друга страна съществуват „вътрешни цикли“ и такъв цикъл е трите песни на арфиста и трите песни на Миньон по Гьоте. Това е един скрит диалог. Характерно при Волф е неговото непознато дотогава дълбоко навлизане в музиката на стиха, на стихотворните стъпки на словесната ритмика и оттам въздигането ѝ в музикален изказ. Известно е, че всеки език има своя характерна мелодичност, извисяване и снижаване на говорната интонация, характерна само за дадения език. Именно това взема предвид Волф с дълбоко познание. Изследователите отново се връщат към фактите от живота на композитора с носенето на бележчиците и тяхното денонощно повторение и изследване – в психологически и във фонетичен аспект. До негово време това не е било практикувано. Примерите могат да бъдат много, в които е видно как от словесната интонация чрез нейното разширяване до крайните ѝ точки на въздигане и снижаване се стига до певческата интонация. В

някои от песните на Волф по стихове на Гьоте или на Мьорике това е лесно доловимо. Такава мелодична графика, проилизаща директно от говорната интонация, и самата тя като определяща хармоничното движение, е по същество новаторска и несъществуваща при нито един от предшествениците на Волф. Същевременно обаче всички тези на пръв поглед външни белези, са белязани от дълбоко психологическо пресътворяване на поетичния образ в музикален еквивалент.

Пример 20.:

The image shows a page of a musical score for Hugo Wolf's song "Im Frühling" (No. 41). The score is written in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in German, with English translations provided below. The score includes dynamic markings such as *pp*, *a tempo*, and *sol*. Measure numbers 23, 25, 27, and 31 are indicated in boxes. The piano part consists of arpeggiated chords and moving lines in both hands.

23 Doch du und die Lüf - te, Ihr Lüf - te
 Doch du und die Lüf - te, Ihr Lüf - te
 25 Heut' Der Son - nen - blu - me
 Heut' Der Son - nen - blu - me
 27 gleich steht mein Ge - mü - te of - fen; sch - nend,
 gleich steht mein Ge - mü - te of - fen; sch - nend,
 31 sich ach - nend in Lie - ben und
 sich ach - nend in Lie - ben und

Хуго Волф - от 23-ти до 32-ри тактове в песента „Im Frühling“ по Мьорике (№ 41)

С типично Волфовския музикален език, с неговата вокална декламативност, вокалната линия е неразривна част от хармонията и

нейните модуляции. Често изолирана, сама по себе си, мелодичната графика оприличава назъбена скалиста местност, далеч от красотата на ранно романтичната Шубертова линия. Тук би трябвало да се изброят поне няколко от ранните песни на Волф, които са написани в естетическата изказност на времето си, без да изпитват влияние нито от Шуберт, нито от Шуман, които са по чисто Волфовски изляти „мелодични бисери”, както по отношение на вокалната им прелест, така и във формално отношение/”Sehensucht”/Копнеж/, “Andenken”/Възпоминание/, “Sterne mit den goldnen Füßchen”Звездички със златни крачета/, “Liebesfrühling” /Любовна пролет/, “Nachtsgruß”/Нощен поздрав/. Но дори и в тези ранни творби на Волф се забелязва, че той никога и никъде не повтаря дори една дума или строфа, така както е характерно за Шуберт, Менделсон, Льове, Брамс – изобщо за композиторите песенници дотогава. Ернст Декси казва: „Съществена е една особеност, така забележителна при Волф: радостта от все новото откриване и преоткриване на контрапунктни гласове...”/.46) Към по-съществените характеристики, бележещи неговата вокална музика, се вписва неизразимо високият пиетет към поезията на немската лирика. В ранния си творчески период Волф действително композира песни по текстове на различни големи немски поети – 7 по Ленау, 3 по Матесон, 3 по Хебел, 2 по Шамисо, 9 по Райник, 13 по Хайне, докато постепенно творческата му натура се пристрастява към поетите на „неговия живот” – Волфганг фон Гьоте, Йозеф фон Айхендорф и Едуард Мьорике. И от тези трима поети по сложни психологически сходни душевни светоусещания, подобно както при Шуберт поезията на Вилхелм Мюлер, най-близка става за Волф поезията на Едуард Мьорике. Така Михаел Хаберландт твърди, че „само песните написани от Волф по стихове на Мьорике, са достатъчни, за да обезсмъртят неговото име и го поставят сред най-великите създатели на този жанр”/.47) Имайки предвид всичко това можем да пристъпим с един особен изпълнителски поглед към

неговите песни, ценен именно от изпълнителски ракурс, приемайки вътрешната противоположност на неговите песни от различните творчески периоди, по стихове на различни поети. Както вече беше отбелязано песните по стихове на най-любимия Волфов поет – баварския абат Едуард Мьорике, наброяват общо 53, написани през зимата на годината 1888 г. и отделно от тях още една по стихове на същия поет от същата година, но в тетрадка с песни по стихове на различни поети. От само себе си е разбираемо, от изпълнителска гледна позиция, че тяхното изпълнение не е възможно да бъде осъществено в един рецитал – затова са нужни най-малко два, дори три рецитала /напр.: в два рецитала по 18 песни и един със 17 песни/. Сред песните по Мьорике се срещат такива, които имат строфична стихотворна форма като „Барабанчикът” /от 16 февруари/, „Ловджийска песен”/от 22 февруари/, „Градинарят”/от 7 март/, „Песен на един влюбен”/от 14 март/, „Пътуване пешком”/от 21 март/, подходящи за мъжки гласове, а съответно за женски гласове биха били повече: ”Съвет на една старица”/от 22 март/, „В полунощ” /от 20 април/, „За Новата година”/от 5 октомври/. И при тях Волф третира строфичната форма още по-свободно от своите предшественици, внасяйки при всяко куплетно повторение някаква промяна. Интересна откъм структурна страна е формата на песните: някои са в проста форма, близка до народната песен, други в триделна А–В–А¹, а по-голямата част от песните по Мьорике, са в нетрадиционна, несрещана до това време разгърната голяма вокална форма. Такива са песните „На едно странстване”/от 11 март/, „На една еолова арфа”/от 15 април/, „През пролетта”/ от 8 май / и „Щъркелово послание”/ от 27 март/. В тези песни певческата линия е широка и свободно разгърната, по подобие на песенната форма “Var”, но примесена и с други принципи, за които ще стане въпрос по-нататък.

Песента „През пролетта“ /№ 41-ва от тома „Песни по Едуард Мьорике“/ съдържа твърде голямо число тактове за такава песенна форма – общо 98 такта на брой. Би могла да бъде оприличена като поема или ода. В структурно отношение музикалният материал може да се раздели в три дяла, без това да бъде класическата форма А–В–А¹. Първият дял се простира от 1-ви до 42-ри тактове вкл. /като 41-ви и 42-ри тактове са своеобразен преход към II-рия дял/. Още 30-ти до 34-ти тактове се явява своеобразната кулминация откъм драматургически и музикален аспект за цялата песен – изключителна рядкост за такава форма. Словесно психологическата кулминация бележат обаче значително по-рано тактовете 17-ти до 21-ви „Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus“ /личен превод: ”Но все така ти и уханията, вие нямате дом...“/. Вторият дял свършва съвсем определено с такт 65-ти, а от 66-ти до края на 98-ми е разположен третият дял, започващ с инструментална интерлюдия от 6 такта, която довежда до своеобразна реприза само в клавирната партия в 17-те оставащи такта до края на песента. В тях вокалната партия чертае контрапунктни линии на тематичния репризен материал. Като цялост тази песен е израз на Волфовото майсторство в областта на контрапунктното изкуство. Интересното преплитане на мелодичните графики, които вървят в противоположни посоки се противопоставя от своя страна като една „безкрайна мелодия“ с хармоничните акорди и остинатната ритмична фигурация от четири четвъртини, разделени срещу две половини с точки в ниските гласове. Клавирната партия взета отделно от вокалната, би представлявала сама по себе си завършена творба със свои тематични ядра, които в хода на творбата се развиват модулативно. Франк Валкер отново заключава: „Такава форма на „Lied“ е особено свързана с името на Хуго Волф, при която клавирната партия /вече изобщо не се говори за клавирен съпровод/ развива в симфоничен мащаб своя тематичен материал“. /Цит.съч./. По-нататък от същия автор се среща определението: „Това

специфично изкуство на Волфовата „Lied” не е нищо друго освен една симфонична поема **en miniature** за глас и пиано. /Цит.съч./. Това определя и изпълнителската визия, подобна както в една полифонична творба, където всеки глас е важен, където няма второстепенни гласове. Хронологически не бива обаче да се забравя, че Волф идва след Вагнер, като при това е и дълбок естетически приемник на Вагнеровата безкрайна мелодия. Много са примерите, които могат да се дадат за песни, писани след 1888 г., подобни на неоркестрирани симфонични поеми. Така и в тази малка за грандиозното си послание песен /”През пролетта”/, макар и с малкото на брой тактове ако се придържаме към постановката, че тази творба е все пак потенциална симфонична поема, мелодиите са безкрайни със своите извивки ту в певческата партия, ту в гласовете на клавиричната фактура. Интересни са авторските обозначения, подобно на Шуман, които Волф дава вече на немски език, към темпата и динамиките в песента: основното темпо е “*Gemächlich*” /бавно, спокойно, удобно и уютно/, но скоро следват обозначения за „много страстно”/на два пъти/, „спокойно”, „по-спокойно”, ”тихо” и „много тихо”, „много изразително” и накрая „много широко” и “*gedächtnisvoll*” /с памет към отминалото/. Подобна форма на полифонична романтична поема се среща особено в песните по стихове на Гьоте. Сякаш този поет с неговата ненадмината философска дълбочина предивиква дълбинната композиционна полифонична рефлексия от страна на Волф.

Пример 21.:

...от „Ганимед“

финно степенуване е и изискването в друга песен по текст на Мьорике „Спящият младенец“, в чието последно представяне на тематичния мотив, композиторът поставя обозначението ”като потънал в дълбок унес”. В тези песни, а и в други, които Волф развива на принципа на симфоничната поема, към типичната Волфова декламативност, певецът трябва да има предвид, и големия гласов диапазон, който се използва и щриха на „големия лък” и доброто “Legato”. За отбелязване е фактът, че Волф създава едва 23-годишен своята голяма симфонична творба – поемата „Пентезилея”, която тогава не стига до публично изпълнение/Днес съществуват прекрасни нейни записи на Orchestre de Paris с Баренбойм, Чикагска филхармония с Лорин Маазел и други/. Но този факт е някак външен спрямо развитието на композиторската изказност като начин на многопластово мислене. Дори песни като „Zur Ruh, zur Ruh”/тази песен, числяща се към ранните творби на композитора по стихове на Юстинус Кернер (1786 – 1862) е издялана като епитаф на гроба на Волф в почетното гробище на музикантите във Виена/, чието изпълнение изисква пределни низини, както и височини и я прави еднакво неудобна за сопрани или мецосопрани, /а за мъжки гласове, като че ли тя изобщо не би могла да се вмести нито в нито една от теситурите – тенорова, баритонална или басова, при все, че е по-подходяща като изказност за мъжките гласове/. Същата разгърнатост се среща и в някои други песни-поема като “Traurige Wege”, и „Abendbilder“ по Ленау. Писани още в ранни години, тези песни-поеми носят заряда на симфоничното мислене, което така или иначе ще се проявява с различните си параметри във цялото Волфово творчество.

Лаймотивната техника при Волф достига своето изкристализиране, концентрация и многоцветна поливалентност, като за разлика от Вагнер, Волф е съвсем по нов начин лаконичен. Ярък пример за такава лаконичност може да бъде трансфигурациите на малкия лайтмотив в

песента „На една коледна звезда – II.”/№ 21-ва по стихове на Мъорике/. Подет от солиращия глас в клавирната партия този лайтмотив извира буквално във всеки такт отново и отново /ако цялото произведение се разгледа като полифонико-хармонична фактура, каквато съставлява, то тогава, този глас ще бъде алтовият/, докато певческият глас, като носител на поетичния текст, гъвкаво се вплита между лайтмотивните повторения от V-та и I-ва степен и след модулация в тоналност на субдоминанта на II-ра, отново се завръща в изходната тоналност. Този път самият лайтмотив тръгва от II-ра степен, за да модулира краткотрайно в тоналност на VI-та понижена степен, което създава едно особено усещане за светлина и топлина, сякаш криещ се в листата на цветчето под снежната завивка. Певческият глас, изгражда своята линия, в която няма следи от лайтмотивното ядро, повтарящо се в цялата клавирна партия.

Пример 22.:

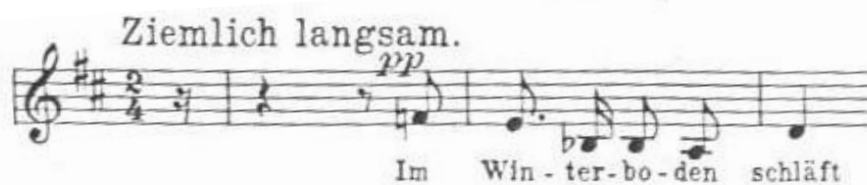


1-ви такт/ауфтакт/ до първо време на 3-ти такт – лайтмотив, който се вплита и повтаря 32 пъти в общо 20-тактовата песен)

Или една песен, изградена от непрекъснатата тонално-хармонична модулация на този кратък мотив, като още в първия отговор на вокалната линия, носеща първата поетична строфа, се загатва за светлината и крехкостта на цветето „Димитровче” (Хризантема). Указанията на автора/подобно, както при Шуман/, са отново на немски език, дообрисувачи звуковия спектър, като напр.: „много нежно, изцяло отдадени на pp”. От интерпретационна позиция безспорно е, че разбирането на специфичната трудност изисква и целенасочено

активизиране на подходящото психическо състояние или още по-точно казано, на съответни когнитивни процеси във въображението на изпълнителя, които от своя страна предизвикват и подобни рефлекторни възприятия в слушателската аудитория. Така или иначе песента би следвало според поетичното откровение да се изпее със светъл и сърдечен тембър, възможно леко, с малък инпеданс, по-скоро задушевно и интимно, отколкото със сгъстен и богат на цветове волум, който би разрушил крехкостта на образа.

Пример 23.:



Волф така дълбоко преосмисля и претворява в звуци поетичния текст, като във всяка негова песен има нещо, което е неповторимо. Затова и арсеналът на певица и пианиста, които се захващат в изпълнение на неговите песни трябва да бъде огромен.

Песента „На една стара картина” № 32-ра от тома по стихове на Мьорике/ от 14 април 1888 г./, е своеобразен, грегориански хорал, пренесен в епохата на късния романтизъм. Твърде интересно съчетание. Не случайно по-късно, когато Волф оркестрира някои от своите песни, се отнася изключително възискателно към психологическите характеристики на инструментите. Тази песен, напомняща мрака на църковните подземия и догми е оркестрирана посредством шест дървени духови инструмента – 2 флейти, 2 обоя и 2 фагота. Естествено в основната си част певецът трябва да се стреми към една грегорианска звучност не в буквалния смисъл на

звукоизвличане. Едно по-право, по-открито, по-архаично /в съвременния смисъл натези понятия!/ звучене би било по-вярното. Проникнат от дълбочината на поетичния текст „там, някъде в гората, расте и дървото, на което Той ще бъде разпнат” е достатъчен повод, за да бъдат намерени тези обертонове в гласа, които не са ежедневните или разкрасяващи звука. Напротив – гласът тук е просто безпристрастния инструмент – предавател на истината, заложен в поетичния текст. Той трябва да бъде верен на епохата, за която разказва, динамично равен /непознаващ цветовете на следващите историко-естетически епохи/ и това изискване е може би най-същественото. По-друг е изпълнителският подход към песента „На съня” № 44-та по текст на Мьорике/ от 4 октомври 1888 г./, всъщност Едуард Мьорике от своя страна е вдъхновен от немския бароков поет и професор по медицина Хайнрих Майбом, на когото посвещава своите стихове, писани на латински език като послание към жадуваната вечна свобода при отделянето от реалния свят, на смъртта, равна и еднозначна с приказността на съня, която води към досега с Бог. Песента отново има лайтмотив, състоящ се от един такт с два акорда. Човешкият глас е контрапунктната линия, чиято поява носи едновременно част от лайтмотивната статика, но с няколкото скока на много големи интервали, като че ли ѝ се противопоставя, достигайки чрез познанието за Божията любов своята собствена парадигма: /„Ach, wie stirbt es sich so leicht!”, личен превод „Ах, колко лесно се умира, тогава!”/. Пристрастието на Волф към поезията на Едуард Мьорике остава скрито за света. За композитора то по-скоро е катализаторът, който ще го отведе в най-висшето поетично измерение – света на Гьоте. А Волфганг фон Гьоте, както вече е известно, е синоним за родина, за мъдрост и универсалност, за Германия, в т.ч. и всички немско-говорещи територии в Австро-Унгарската империя и нейната култура. С още по-голяма страст Волф се хвърля в „озвучаването на текстовете на Гьоте” от есента на 1888 до пролетта на 1889, след като в предишната зима

се занимава 53 пъти с поезията на Мьорике. Волф композира същото число от 53 песни по стихове на Гьоте, като успоредно с това оркестрира някои от тях и някои по стихове на Мьорике. Покъртително величава са трилогията песни–поеми „Прометей”, „Граници на човечеството” и „Ганимед”, /композирани на 2, 9 и 11 януари, 1889 и оркестрирани, заедно с още много други, една година по-късно – 1890, Wien-Döbling/, трите песни на Арфиста /от 27-30 октомври, 1888/, които влизат в иноказателен диалог с трите песни на Миньон /от 17–22 декекември, 1888/. ”В този скрит и несподелен цикъл Волф съзнателно подчертава ирационалното, почти патологичното в трагичната фигура на бездомната Миньон и загадъчния едновременно мъдър и почти налудничав арфист”⁴⁸).Имайки предвид това друг изследовател на Волфовото творчество Ернест Валтер окачествява следното: „Всичко в песните на Волф, показва, че този композитор, сред всички посегнали към тази най-висша поезия, стои най-близо до силата на Гьотевото слово”⁴⁹).

Трилогията „Прометей”, „Граници на човечеството” и „Ганимед, са последните три грандиозни монологични сцени из тома с песните по Гьоте. Докато подобна трилогия съществува и при Шуберт и като цяло може да се отбележи, че и Шуберт излиза от любимата си строфична форма. Но при Шуберт все още красотата на вокалната линия е заслепяващо красива, затова пък, нейният автор, едва 19–годишен едва ли е осъзнавал дълбочината и трагиката на тези образи. При Волф те са с много по-дълбок драматизъм, разгърнати, отъждествени на симфонични поеми за глас и пиано в рамките на вокалната форма “Lied”. Гьотевият текстос първообраз осветява в различни аспекти човешкото съзнание за Божественото. ”Докато Шуберт тръгва от страхопочитанието и величието пред Бог, Волф се въздига от недрата на родения в прах човек”. /Тази мисъл на Франк Валкер може да се разпростре върху цялото творчество на Хуго Волф. За

голямо съжаление и загуба за музикалната култура остават няколкото партитури, между които и тези на „Граници на човечеството” и „Ганимед” освен другите в пощенския димижанс, които при едно пътуване на Волф с нововъведените за времето градски трамваи при неблагоприятни обстоятелства изгубва четири от тях, като после спешно възстановява само две/. Една особеност в хармоничния език при Волф, която по неповторим, новаторски начин кореспондира с дълбоките психологически пластове в „повдигането” в музикален изказ на поетичния текст, са любимите Волфови медиантни модуляции. В 24-та песен по Мьорике “In der Frühe” /”На разсъмване” бълг. прев./, разположена само в пространството от 22 такта в размер 4/4 се вписват състоянията на една безсънна кошмарна нощ, изпълнена със страшни демонични видения и – във втората част – зазоряването. Изгревът, настъпва съпровождан от далечен звън на камбани, а това носи и просветлението в душата на самотника. Така от ми-мажор се преминава в сол-мажор, после в си-бемол мажор и съвсем неочаквано се установява като финална тоналността ре-мажор. Особен похват, с който Волф музикално пресъздава смяната на космичните светлини – от мрак към светлина. Друга особеност във вертикално-линейно измерение при Волф е полиритмико-хармоничните промени. Такова струпване може да се чуе в песен № 21-ва от III-тата тетрадка на „Испанска книга на песните” – „Alle gingen, Herz, zur Ruh” (из общо 44 песни от същата книга по стихове в превод на Гайбел и Хейзе) в тактовете подготвящи кулминацията от 7-ми до 12-ти тактове. Остинатната ритмична фигурация, започнала от 1-вия такт в басы, преминава в теноровата и вече в 7-ми такт в сопрановата партия на клавира в „anschwellend”/увеличаващ, прииждащ като река – бълг. прев./ се противопоставя на все по-забързания ход на движението на контрапунктните гласове. Музикално-смиловата кулминация, достигайки във върховия момент в 13-ти и 14-ти тактове е едно от двете изключения за

цялото творчество на Волф, когато строфата „seiner Liebe zu” /отдаден на любовта си към... – бълг. прев./поради смисловото и текстово акцентирание за цялата творба, отзвучаването в „subito pp” налага повторението на тази фраза.

Пример 24.:

etwas gesteigert

- - - nem Bett den Schlummer, und dein Sin - nen schweift -
 - - - soul - eas - ing slumber, harrow - ing fears thy joys

in stum - mer Sor - - ge sei - - ner Lie - -
 - - out num - ber, wan - - der towards thy love

wieder nachlassend

- - be zu - sei - ner Lie - - - be
 - - so deep - towards thy love - - - so

zu.
 deep.

pausdrucksvoll

f p dim. pp

Edition Peters. 9465

Хуго Волф – такова 11-ти до края на песента „Alle gingen, Herz, zur Ruh”, № 21-ва из III-та тетрадка на „Испанска книга на песните”

Другото такова повторение на строфа се намира в песен № 46-та по текст на Мъорике „Към Новата година”, /композирана на 5 октомври, 1888/,

която чрез повтарянията със забързване носи самата развръзка от натрупаната хармонична и ритмична енергия. Събирания и оттегляния на динамичните и ритмични енергии в такива малки пространства, могат да се проследят в две духовни песни из „Испанска книга на песните”. В песента „Господи, какво носи земята тука” /от 24 ноември 1889 по анонимен текст в превод на Хейзе/, в чиито минимални размери /песента е само 18 такта/ се осъществява диалог на Христос и Мария-Магдалина или също в диалогичната форма на другата песен: „Рани носиш, любими мой” /композирана на 16 декември 1889 по стихове на ‘де Валдививиелзо в превод на Гайбел/, където има отново диалог между Христос и Мария-Магдалина. И в двете диалогични песни се чувства статиката и изказаната мъдрост в гласа на Божия Син и страстта и вълнението в линията на Мария-Магдалина. Интересно е как втората от тези две песни чрез трагиката на последователните низходящи интонации асоциативно напомня такива низходящи интонации от Първа част на Шеста симфония на Чайковски и все пак в традициите на католическата кода завършва в мажор. /В последните години Микеле Тренти – италиански диригент, композитор и аранжьор оркестрира за филхармонията в Генуа две духовни песни из I-тетрадка на „Испанската книга на песните“ на Волф – № 7 „Müh'voll komm' ich und beladen“ – „Обременен и ранен слизам при вас“ и № 10 „Wunden trägst du mein Geliebter“ – „Рани носиш, любими мой” /.

Пример 25.:

34 39

„Härt - res noch mit treu - em Mut trüg' ich froh, dich - zu ge - win - nen
denn mir der weiß - recht zu min - nen, der da stirbt vor Lie - bes - glut.“

47 *Erstes Zeitmaß*

Wun - den trägt du, mein Ge - lieb - ter,
und sie schmer - zen dich, trüg' ich sie statt dei - ner, ich!

55 50

D. 18:790

Хуго Волф – тактове 39 – ти до края от песента „Рани носиш, любими мой“

Песента „Dereinst, dereinst, Gedanke mein“ спада сред записите, които бяха окачествени като „българският принос за първата световна регистрация на CD на оркестрови Волфови песни” Mitiel, Ltd., Wien, 1994/ Относно песните „Tief im Herzen trag' ich Pein”, или „Komm, o Tod, von Nacht umgeben”⁴⁹⁾ /Цит. съч. /също из „Испанска книга на песните”/ Цит. съч./ Франк Валкер твърде субективно определя тези песни като „лишени от типичната Волфова топлина”, както и създадената през 1883 г. по стихове на Кернер песен с подобна тематика „Zur Ruh, zur Ruh”. По същия

начин авторът /Франк Валкер, Цит. съч./ оприличава и като „малко значими” песните из Гьотевия „Вилхелм - Майсторът”: „Присмехулна песен” и ”Песен на Филина”, като ги нарича, „въпреки искрящите пламъци на гения – повърхностни”. Тук трябва да се признае огромният фундаментален за времето си труд на един от първите биографи на Волф, какъвто е Франк Валкер, през първата половина на 20 век. В този труд са разгледани подробно и задълбочено всяка от създадените 370 песни на Волф.



Изображение 31: Волфов интеграл от 18 концертни програми /изп.: Албена Кехлибарева, мецосопран и пиано/

Единственото, с което като Волфова изпълнителка не бих се съгласила е /както в случая с тези три песни от „Испанска книга на песните” и другите от огромната Гьотева поредица/, констатацията на Валкер направена, разглеждайки въпросните песни извън контекста на целия поетичен цикъл. Макар голямото число „Lieder” да не позволява физически те да бъдат изпълнявани в рамките на един вокален рецитал, тези „Lieder” всякак принадлежат на един поетичен свят и следват

психосензорната сфера на единен цикъл. По никакъв начин не е възможно, а и кой от предшестващите велики композитори песеници е успявал само в една единствена песен от 20 или 30 такта да представи цялата вселена на своя вътрешен мир? Волф е композирал всеки ден по една нова песен, а в някои дни и по две песни, подобно и на Шуберт. Съотнесени към поетичния им контекст те оживяват поетичния първообраз. Събрани една до друга, както хронологически са били създавани, те влизат обаче в друг, по-богат и по-дълбок контекст на взаимно проникващи се образи. /Това става и с посочените от Франк Валкер песни от „Испанска книга на песните“, когато се проследят чрез своите сродни преди и след тях творби/. Изпълнителите на Волфовото творчество и времето все пак прощават на такива големи биографи като Франк Валкер някои двусмислени изводи. В друга глава ще бъдат разгледани от изпълнителска позиция съществуването на т.н. „самостоятелни“ и други „взаимозависими“ песни в оформянето на изпълнителския цикъл. Такава неравнозначна тяга имат, разбира се, и много от иначе прекрасните песни, създадени още от Шуберт, Шуман, Менделсон, Вебер, Лист, Брамс и други композитори песеници от 19 век. Противопоставяйки становището на Франк Валкер с това на Леополд Спитцер, който твърди, че „в отношения на достигане на дълбинност и съкровенност, песните на Волф и особено духовните му песни от „Испанска книга на песните“ са най-високото достижение, което немската „Lied“ е създала в отношение на соловата песен в пространството на сакралността.”⁵⁰).

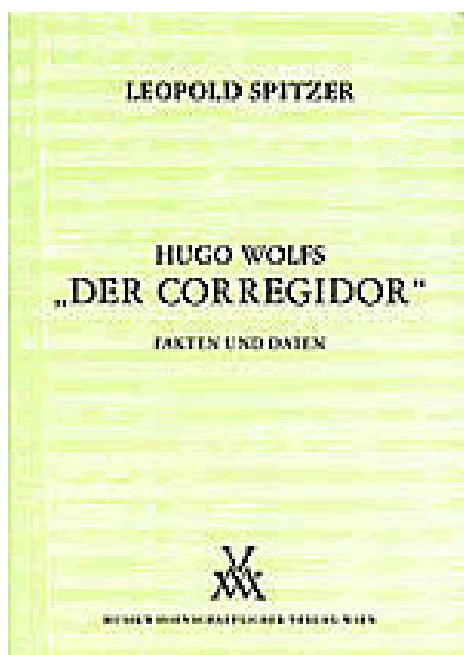
Такава е спецификата на жанра и тя остава водеща дори в творби, създавани през XX и XXI столетие. Световно известният пианист и камерен изпълнител проф. Ерик Верба, акомпанирал много певци от международен ранг, изпълнители на Волф/ при когото съм имала щастието да следвам известно време във Виена в последните години от живота на

проф. Верба/, подробно е изследвал всяко място, където е битувал и композирал Волф, като свързва факти, дати и случвания в неговия живот, споменати в писмата на самия Волф и съотнесени към композирането на различните песни в своята книга „Хуго Волф и неговите песни“. Анализирани от педагогико-изпълнителска позиция всяка една от дотогава издадените Волфови песни, които първоначално се наричат „клавирни песни“ поради факта, че те така или иначе са създадени в авторския ръкопис във вариант глас и пиано, авторът дава изключително ценни, съвети по отношение на неописаната от композитора ритмико-агогична страна в интерпретацията, вероятно осланяйки се на добрата изпълнителска интуиция. Проф. Верба казва: „Един съвсем бегъл поглед към Волфовите песни би бил достатъчен, за да бъде направена констатацията, че техният съпровод /или клавирна партия, по-точно изразено/ е само условен. В по-голямата си част тези песни са мислени оркестрово и точно оркестровото богатство на гласовете е типично Волфовското” 51).

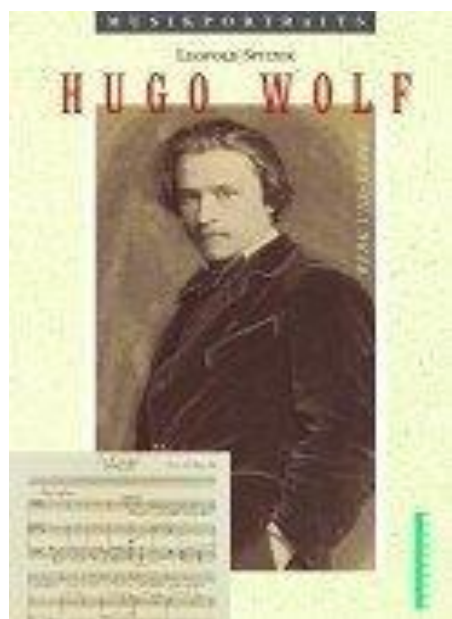
Други песни, поради особената си полифонична фактура и сакралност на текстовете си са много подходящи за органична транскрипция. В това отношение съвсем накратко може да бъде припомнена историческата среда, която съществува по Волфово време. В католическата Австро-Унгарска империя, за разлика от Германия, органът не се позиционира като отделен концертен инструмент, а бива свързван единствено с функцията си на съпровод при католическата меса и богослужене. XX–ти и XXI–ви век дават постепенно други възможности на този инструмент. /Пищещата тези редове е направила транскрипции на 65 песни за глас и орган от Волф, които е изпълнявала в големи катедрали на Европа с известни органисти в рамките на духовни концерти в Германия,

Нидерландия, Италия, Финландия, Франция и др., както и оркестрирала 6 песни за глас, щрайх и орган/.

Изображения 32-36: Издания на проф. Леополд Спицер по тематиката „ХУГО ВОЛФ“



*Пълното издание на
Хуго Волфовите критики в списанието „Виенски салонен подлистник“ в годините 1882 - 1887*



Изключително ценен труд и ръководство към младите певци и пианисти, както и към всички интересувачи се от изкуството на „Lied” от 560 стр. е издадената през 2003 година, по повод 100 години от смъртта на композитора книга от един от най-емблематичните изпълнители на този жанр и един от най-вдъхновените интерпретатори на Волфовото песенно творчество – Дитрих Фишер-Дискау. 52)

Дитрих Фишер-Дискау е автор на девет книги за музиката, изкуството на пеене, изкуството на сцената и артиста зад кулисите. Този практически особено ценен труд, за който става въпрос, е посветен на другата велика Волфова изпълнителка „Камерзенгерин” Елизабет Шварцкопф. Благодарение на многото писма, съхранени в архива ѝ от нейния вече покоен съпруг /големият благодетел за Хуго Волф – англичанинът Валтер Лег (1906 – 1979), легендарна личност, чието име се свързва с Радио ВВС, фондатор; неговият почетен гроб се намира във Виенското гробище, недалеч от този на Хуго Волф/. Дитрих Фишер-Дискау конфигурира един портрет на композитора, по-малко познат, обречен на трагичните обстоятелства в житейския си път, непознати до днес от предишните негови големи биографи – Едуард Ханслик и Франк

Валкер и дискретно подсказва индивидуалното и неповторимото Волфовско достижение при въздигането на поетичния стих в музика. В статията си Валтер Добнер казва: „Там, където се срещат песните на Волф по текстове, превърнати в песни от предишни композитори, поезията в музиката на Волф изживява своя най-голям музикален връх”. 53).

Все пак не бихме могли да си съставим пълната представа за композитора Хуго Волф, ако не погледнем и в неговите оркестрови песни. До нас достигат двадесет и четири от него оркестрирани песни, но към това число трябва да се прибавят още и пет недовършени и три изгубени. Действително, времето, в което живее Хуго Волф отдавна е изместило от концертния подиум оперната ария за сметка на по-завършената поетично и по-съдържателна песен със съпровод на оркестър. Така след 1860 се появяват оркестровите песни на Берлиоз, Фердинанд Хилер, Лист, Брамс, Шуман, Менделсон, Роберт Франц, по-късно тези на Густав Малер, Рихард Щраус, Ханс Пфитцнер, Макс Регер, Густав Рафаел, а през 20-те век тези на Шостакович, Брлитън, Стравински, Берио и още други композитори. Също и Хуго Волф се вписва в тази поредица. Но според акад. Ханс Янчик, който цитира Декси, един от биографите на Волф, акад. Янчик казва „Декси греша, като твърди, че обикновено две седмици са дележали написването на песента във версия за глас и пиано от нейната оркестрация“./Цит. съч./ В противоречие с това акад. Ханс Янчик твърди, че импулсът за оркестриране при Волф отново се появява, изживявайки тежката депресия по повод неуспеха на симфоничната поема „Пентезилея”, след един концерт в „Minoritenkirche” във Виена, състоял се на 18 април 1889 г. На този концерт били изпълнени пет песни от Волф в състав – глас, орган, цигулка. Вероятно органът, притежаващ богатата оркестрова палитра събужда отново мотивацията Волф да оркестрира някои свои песни. Така той оркестрира в продължение на един месец пет големи песни – до 28 май 1889 г., сред които е обичаната „Rattenfaenger”

/34 партитурни страници/, „Prometheus”/38 партитурни страници/, I-вата оркестрация на „Миньон” /25 партитурни страници, открита по-късно, след загубване във Волфовото общество/, безвъзвратно изгубените „Ganymed” по стихове на Гьоте, „Auf eine Christblume I” и още няколко от „Испанска книга на песните”. От една страна такъв факт в живота на един творец говори за изключителна продуктивност, за гениална интуиция, тъй като Волф, /както и Шуберт/ не е разполагал, подобно на Менделсон и Лист със свой собствен оркестър. Дълго таените дълбоки процеси на натрупване и тяхното изкрystalизиране излизат на повърхността. От друга страна видима е несистемността, която по различни съображения, и особено имайки предвид заболяването и страданието на Волф, остро накъсва творческия му процес. Волфовите партитури и днес са особено щекотливи. Отново акад. Ханс Янчик твърди“ „...щекотливите особености на партитурата, която в своята цялост говори, че Волф е бил на висотата на майсторството на инструментацията и оркестрацията за своето време”/ Цит. съч./ В предговора към пълното издание на оркестровите песни на Волф, акад. Янчик прави сравнения с Шуберт и Бизе, изтъквайки, че Волф изпитва някаква детинска радост от прибавянето на все нови и нови контрапунктни линии, правейки оркестъра едновременно и много богат и сложен, без да накърнява това линията на певческата партия. Такива нововъведения са флейтовата мелодия от такт 7-ми във втората версия на „Миньон”, по-нататък мелодията, дадена в I-ви и II-ри обой тактовете 67-ми до 71-ви в „Прометей”, вълнообразните вълни в дървените и щрайха от такт 17-ти до края на песента „Арфистът III”. За по-малък състав Волф оркестрира „Молитва”, „На съня”, „Спящият Младенец”, „На една стара картина” „Когато отивам сред цветята”, „Арфистът I”, „Арфистът II”, „Нова любов”/за четворен състав с туба, и до нея „Песен на Вейла” – кларинет в B, Корна в Es и две арфи (Песни като „Миньон” – I-ва и II-ра. редакции, са две напълно различни песни, с различен тематичен материал

и разработки. Две от оркестровите песни на Волф – „В сянката на моите къдри” и „Сърце, не отказвай плахо” се числят към партитурата на комичната опера „Корехидор”, издадена през 1896 във Виена и поставена за първи път на 07 юни 1896 г., в град Манхайм в Германия. След този успех Волф я предлага на своя добър приятел и състудент от годините на следване във Виена – Густав Малер. Тогава Малер не ѝ отдава особено значение, /което вече най-новите биографи са доказали/. Това докарва поредната и вече последна фатална депресия при Волф.

Оркестровите песни на Волф, за разлика от клавиричните не виждат бял свят до неговата смърт. /Вж „Приложение –II-рата редакция на оркестровата песен „Миньон“ в изп.: на А. Кехлибарева и симфоничния орк. на БНР с диригент Румен Байраков „Златен фонд“ на БНР „Българският принос към записите на оркестровите песни на Хуго Волф“ както и други негови оркестрови песни/. Но затова пък още на следващата година след кончината на Волф, през 1904 г. основаното общество на негово име публикува 15 от тях. Тяхното пълно издание осъществява отново това Волфово международно общество, където издателите са акад. Ханс Янчик и проф. Леополд Спитцер, д.н. през 1985 година.

Забележителен е един факт, който едва ли е продиктуван от някакво състрадание към недооценен гений и който недвусмислено говори за оркестровия заряд, който носят клавиричните песни на Волф. Така след смъртта на Волф различни композитори оркестрират негови песни: Гюнтер Рафаел (1903 – 1960) оркестрира 8 песни: „Носталгия по родината”, „Приятелят”, „На път пешком”, „Песента на горския елф”, „Градинарят”, „Съкровена тайна”, „Към Новата година”, като за две песни предлага друга оркестрация, различна от авторската – за песните „Молитва” и „Той е!”. Йозеф Маркс (1882 – 1964), който е сред близките приятели на Волф оркестрира 5 песни: „Носталгия по родината”, „Въжделението от твоята

любов”, „Аз имам в Пенна мой любим”, „Всъпете, вие, доблестни войни”, „Съкровенна тайна”. Макс Регер (1873 – 1916) оркестрира 8 песни: „Приятелят”, „Серенада”, „Градинаряг”, „На път пешком”, „Молитва”, „Ако искаш да видиш твоят любим умиращ”, „Ако умра, тогава ме посипете с цветя”, „Барабанчикът”. По две песни оркестрират Франц Шрекер (1878 – 1934) – „Приятелят”, и „Нespoделена любов” и Игор Стравински (1882 – 1971) – „Господи, какво носи земята тук” и „Рани носиш, любими мой”. Тази статистиката показва, че освен оригиналните 24 оркестрирани от Волф песни/Изд. „Musikwissenschaftlicher Verlag”, Виена, 1983 – 1985 /Том – I-ви – 8 песни по стихове на Гьоте: „Мишеловът”, „Прометей”, „Миньон – I-ва инструментация”, „Арфистът-I”, „Арфистът II”, „Арфистът III”, „Миньон – II-ра инструментация”, „Гробът на Анакреон”; Том – II-ри – 16 песни, от които 12 по стихове на Мьорике – „Разпнатият”, „Пред една стара картина”, „Спящият младенец”, „Страстна седмица”, „Той е”, „Песен на Вейла”, „На зазоряване”, „Молитва”, „На съня”, „Нова любов”, „Къде да намеря утешение?”, „Помни това, о, душа!” и четири песни из „Испанска книга на песните”: „В сянката на моите къдри”, „Сърце, не унивай!”, „Който, своята свидна любов изгуби”, „Когато отиваш сред цветята”/в оркестров вариант съществуват още двадесет песни, оркестрирани от композитори, които са намирали във Волфовата фактура непроявения оркестров звук. Песента „Приятелят” има три оркестрации, а „Съкровенна тайна”, „На път пешком”, „Носталгия по родината” и „Молитва” имат по две различни оркестрации от различни композитори. Всичко това говори, че действително песните на Волф носят една потенциална оркестровост /но, поради ред социални причини не са записани в такъв вид/, но които по-добре се изразяват чрез оркестровия апарат, отколкото като клавирни песни. Като дълбоко повлиян в ранното си творчество, особено в клавирния си стил един от най-големите органисти на своето време Макс Регер транскрибира десетте духовни

песни из I-ва тетрадка на „Испанска книга на песните” и още 4 песни със сакрална тематика по Мьорике за глас и орган. От тогава до днес тези транскрипции се множат. Издателство „Беренрайтер” публикува през 2006 още други 18 песни от Волф за глас и орган, в транскрипция на различни автори.

В дискографията на Волфовото творчество са вписани със златни букви имената на Елизабет Шварцкопф, Рита Щрайх, Ирмгард Зеефрид, Дитрих Фишер-Дискау, Ерик Верба, Херман Прай, Жерер Сузи, Криста Лудвиг, Бригите Фасбендер. Но след тях идват и по-нови поколения отдали своя ценен труд и вдъхновение и това са имена като Ан Софи фон Отер, Даниел Баренбойм, Томас Квастхоф, Вернер Гюра, Матиас Гьорне и други. Всяка четвърта година във Виена и в Щутгарт се провежда международия конкурс на името на Хуго Волф за вокално – инструментални дуа – глас и пиано. На тези конкурси се явяват млади таланти от цял свят, включително и от Япония, Корея, Африка, Латинска Америка. Световната музикална общественост дължи внимание и на дългогодишния пропагандатор, бас, педагог, дългогодишен декан, публицист и писател проф. Леополд Спитцер, д.н. – настоящ президент на международното общество на Хуго Волф с център Виена. Благодарение на изключителната активност и енергия на този високо ерудиран музикант и общественик, беше издадена докрай кореспонденцията на Волф, както и негови непубликувани песни и фрагменти. Това става основно през средата на осемдесетте и деветдесетте години на миналия век, като последната книга за Волф проф. Спитцер продължава пише и днес върху тематиката „Хуго Волф”. Последното му издание е от март 2013 г. Днес едва ли има личност и човек, който да владее в по-големи тънкости цялата фактология и литература, публикувана за Волф.

Световната музикална общественост отдава своята признателност, подобно както към Шуберт към недооценения приживе гений на Хуго Волф, наричайки улици на името на Волф /такива има в много градове – Париж, Щутгарт, Берлин, Виена, Марибор, Словеницградец/Музикално училище, парк във Виена – Доблинг/ и особено международната музикална певческа академия в Щутгарт – цяла институция, профилирана в жанра „Lied” и с принадлежащата ѝ йерархична листа от спонсори, фондации и обществени проекции, носеща името на Хуго Волф, при това не в неговата „родна“ Виена. Там наистина се полагат големи грижи за съхранението на неговото творчество, но по един особен начин: напр.: департамент, изучаващ класическо пеене, в държавния Университет по музика във Виена, не носи името нито на Моцарт, нито на Шуберт, нито на Волф – нима има по-големи измерения в немско говорещите страни в областта на класическото пеене от тези имена..., а името на Антонио Салиери!!! За чужденците това звучи просто като парадокс, който вероятно има своя по-дълбока и скрита аргументация!!!

Заедно с основаното във Виена още пре 1904 година общество на Хуго Волф, прекъсващо периодически своята дейност по времето на Първата и Втората световни войни, от средата на миналия век съществуват и други такива общества на негово име в Щутгарт, Франкфурт/Майн, Лондон, Стокхолм, Токио, Ню Йорк. Всичко, разгледано и бегло споменато дотук говори за непреходността на неговата музика, издигнала и завещала на идни поколения най-високото място сред изкуствата за изкуството на песента, на жанра „Lied”.

Имащи предвид целия свят на парадигми, свързани с името Хуго Волф пред изпълнителите – певци и пианисти стои въпросът откъде да се пристъпи, когато се застане пред една Волфова творба. Дали тя е една сложна музикална партитура с всичките ѝ подводни рифове като

хармонични модуляции, енхармонични замени и прехвърляния, трудности от полиритмичен аспект и вторично и третично развитие на страничен тематичен материал или като предверието на всякаква музикантска подготовка да се потърсят в изконните литературни първоизточници. Може би успоредно – и двете. Необходимостта от дълбинно проникване в поезията, превърната впоследствие в музика, е алфа и омега за това изкуство. И във всеки случай едно реминисцентно преминаване по пътя на композитора, сътворил някога творбата си би било от полза. В изпълнителската практика се случва често певци, не владеещи език, на който представят творбата, да я представят по някакъв интуитивен, чисто фонетичен път много сполучливо. И тези стъпки, във всеки случай заслужават похвала! Но с течение на времето, все повече и повече са факторите, които биха накарали тези ентузиастични или по-задълбочено да вникнат в красотата на поетичния текст или да потърсят някакъв еквивалент на друг добре познат език.

Изображение 37: Проф. Леополд Спитцер, PhD – председател на международното Волфово общество с център - Виена



Собственост на
Архивния Отдел на
Изд. "Musikwissenschaftlicher Verlag"

Проф. Леопалд Спитцер е концертен певец и вокален педагог, основател и ръководител на Австрийския

Симпозиум за певческо професионално обучение (1978-1996); Декан на Вокалния Факултет на Висшето у-ще за музика Виена (1980 - 1986, 1990 - 1994), председател и член на многобройни международни певчески конкурси, фондатор на конкурса "Хуго Волф", съорганизатор на международното общество на името на Хуго Волф, издателски съветник на пълното издание на Волфовото наследство о

Чрез Хуго Волф и след него светът на песента е станал друг – почувствителен към музикалната модификация на словото и по-прецизиран към неговата психологическа сила. Хуго Волф е еталон за висша поезия в музиката и за най-тънката и финна единност на музика и слово. Неговото име става емблематично за жанра „Lied“. Достиженията на Хуго Волф в областта на „Lied“, го нареждат исторически след тези на Шуберт, но във вертикален аспект – го поставят на такава висота, която частично понякога достигат други майстори на художествената песен, още повече що се отнася до корелативното отношение поезия – музикален изказ и психологизация на музикалния образ, Волф остава и до днес ненадминатият гений на песента, на жанра „Lied“.

1.) Приложение: Монографичните трудове за Хуго Волф от края на осемдесетте години до днес

- 1) **Dorschel**, Andreas: *Hugo Wolf. Mit Bildern und Selbstzeugnissen*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1998,
- 2) **Honolka**, Kurt: *Hugo Wolf. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Droemer Knauer, 1996, ISBN 978-3-42602-418-8.,
- 3) **Wolf**, Hugo: *Vom Sinn der Töne. Briefe und Kritiken*, hrsg. v. Dietmar Langberg, Reclam, Leipzig 1991, ISBN 3-379-00612-2,
- 4) **Poos**, Heinrich: *Hugo Wolf. Edition Text+Kritik, Musik-Konzepte Band 75*, München 1992, ISBN 3-88377-411-1,
- 5) **Jestremski**, Margret: *Hugo Wolf, Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*. Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2002, ISBN 978-3-48711-633-4,
- 6) **Jestremski**, Margret: *Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW)*. Bärenreiter, Juni 2010, ISBN 978-3-76181-989-0,
- 7) **Spitzer**, Leopold: *Hugo Wolf. Sein Werk - Sein Leben*. Holzhausen, Wien 2003, ISBN 978-3-85493-081-5,
- 8) **Hilmar**, Ernst: *Hugo Wolf Enzyklopädie*. Schneider, Tutzing 2007, ISBN 978-3-79521-241-4,
- 9) **Stübler**, Klaus & **Wolf**, Christine: *Harenberg Komponistenlexikon*. MAYERS Lexikonverlag, Mannheim 2004, ISBN 3-411-76117-2, S. 147,561,609,1025,1026.,
- 10) **Werba**, Erik: *Hugo Wolf und seine Lieder*. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1984, ISBN 978-3-21505-536-2.,

- 11) **Metzger**, Heinz-Klaus & **Riehn** Rainer: *Hugo Wolf (Musik-Konzepte 75)*. edition text + kritik, München 1992, ISBN 978-3-88377-411-4,
- 12) **Hellmer**, Edmund: *Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann*. S. Fischer Vlg., Berlin 1993.,
- 13) **Eulenberg**, Herbert: *Hugo Wolf in Schattenbilder - 20 Musikerporträts* ECON-Verlag Düsseldorf 1965/1996, 14/Dietrich Fischer-Dieskau: *Hugo Wolf. Leben und Werk*. Henschel, Berlin 2003

- 2) **Приложения на звукозаписи – 6 броя CD – със записи на клавирни песни от Хуго Волф, 1 бр. – органи и оркестрови песни /на разположение в Библиотеката на НБУ/ от същия композитор**

Изображения 28-31.:





Приложение 3): Тридесет и шест песни от Хуго Волф в изпълнение на
 Албена Кехлибарева, качени като клипове в YouTube.com:

I/ Оркестрови песни:

1. „Страстна седмица” - <http://www.youtube.com/watch?v=AE2efnYj-aQ>
2. „Спящият младенец” - http://www.youtube.com/watch?v=yZxFh_qNQoM
3. „Миньон”/II. оркестрация/ - <http://www.youtube.com/watch?v=JvcVktTtHMe8>
4. „Съкровенна тайна” - <http://www.youtube.com/watch?v=kQVRnTql3vQ>
5. „Песен на Вейла” - <http://www.youtube.com/watch?v=lLuqiTGoATY>
6. „На зазоряване” - <http://www.youtube.com/watch?v=Oq66Nm-uhDs>
7. „Нова любов” - <http://www.youtube.com/watch?v=2J2ZcAMUrvQ>

II/ Органови песни:

- 8/ „Към покоя” - <http://www.youtube.com/watch?v=b1SoBqN2zyk>,

9/ „Всички отиват, сърце към вечността” - <http://www.youtube.com/watch?v=IHLqOtYO-qI>

10/ „Поздравът на цветето” - <http://www.youtube.com/watch?v=9Vg4rIYw7us>

11/ „Ти си като едно цвете” - http://www.youtube.com/watch?v=M_6CY_zDSXI

12/ „Пред една стара картина” - <http://www.youtube.com/watch?v=GGKZoUe4FvM>

13./ „Молитва” - <http://www.youtube.com/watch?v=HxE2NqyRjo>

14/ „Към покоя” - <http://www.youtube.com/watch?v=QTBbI3lFKFE>

15/ „Съкровена тайна” - <http://www.youtube.com/watch?v=Jcclz3HmUIM>

III/ Клавирни песни:

A/ Песни по Волфганг фон Гьоте:

16/ „Един за друг” - <http://www.youtube.com/watch?v=IdDqVFeA5ag>

17/ „Копнеж” - <http://www.youtube.com/watch?v=gzxdfxIiNM>

18/ „Заради пиянството” - <http://www.youtube.com/watch?v=E7HtiV9BuQA>

19/ „Когато плувах по реката Ефрат” - с дигитални еквилайзери
http://www.youtube.com/watch?v=U42vW_eLpZ8

20/ „Раздвоената” - <http://www.youtube.com/watch?v=LtAwOReKFiE>

21/ „Трета песен на арфиста” - <http://www.youtube.com/watch?v=XgpZKVsw3rI>

22/ „Дали Коранът е от вечни времена”
<http://www.youtube.com/watch?v=2RmYCe2ECUo>

23/ „Как да остана предишен” <http://www.youtube.com/watch?v=pE6vxOoT198>

B/ Песни по Едуард Мьорике:

24/ „Градинарят” - <http://www.youtube.com/watch?v=1GyP9LXmzIQ>

25/ „Перегрина II.” - <http://www.youtube.com/watch?v=KGqCq-fpRJo>

II-вариант

<http://www.youtube.com/watch?v=Y2cw16XuJyw&list=PLB9F33A8BDAD8D48A>

26/ „На едно Димитровче II.” - <http://www.youtube.com/watch?v=2WJYFRg8Rxo>

27/ „Един час преди зазоряване” - <http://www.youtube.com/watch?v=KCMcjUO-SCs>

B/ Песни по Хайнрих Хайне:

28/ „Звездички със златни крачета” http://www.youtube.com/watch?v=3VIgORKA_WE

29/„Любима, ние бяхме в лодката двама” http://www.youtube.com/watch?v=58_lo5D6T5g

Г/ Песни по други поети:

30/„Повик” – по Айхендорф - <http://www.youtube.com/watch?v=IdDqVFeA5ag>

31/„Помни, помни, помни ме” из „Испанска книга на песните”
<http://www.youtube.com/watch?v=ROaXrQKURT4>

32-35/ Четири ранни песни: „Нощен поздрав”, „Когато лястовичките се връщат”, „Не питай”, „Възпоменание” - по различни поети <http://www.youtube.com/watch?v=ABuzgdoY76Y>

36/„Една серенада да ви попея” – из „Италианска книга на песните”
<http://www.youtube.com/watch?v=SuMWChF3sKE>

44). Нойман, Ернест - „The Musical Times”, Стр.124-125, Лондон 1907, преиздадена 1919

45) Валкер, Франк – „Hugo Wolf”, превод на немски език, Изд. „Styria Verlag”, Грац-Виена-Колн, 1953 Стр.275, 438, 473

46) Decsey, Ernst - Том II-ри „Хуго Волф”, Изд. „Петерс”, Лайпциг, 1904, Стр. 42, Стр. 67

47) Хаберландт, Михаел - ”Хуго Волф – личността на твореца” Стр. 58-59, Изд.”Лаутербах & Кун”, Лайпциг, 1903

48) Валтер, Ернест - „Goethe and some Composers”, Изд. „The Musical Times”, Лондон, 1932

49) Валкер, Франк - “Хуго Волф” – ревизирано издание, Стр. 301, Изд.”Universal”, Wien, 1923 Стр.301, 352

50) Spitzer, Leopold - ”Hugo Wolf-Geistliche und weltliche Lieder” Label “Mitiel“, двоен CD’s, Wien 1995

също и в „**Hugo Wolfs - Der Corregidor**”. „Fakten und Daten”, Изд. “Musikwissenschaftlicher Verlag “Ludwig Doblinger”, Wien, 2000

51) Werba, Erik - „Hugo Wolf und seine Lieder”, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1984

52) Fischer-Dieskau, Dietrich - ”Hugo Wolf – Leben und Werk” Изд.”Henschel Verlag”, Берлин, 2003

53) Dobner, Walter – статия в сп.“Die Presse”, Австрия, 2003, от 2013 същият автор поема високо престижното ръководство на Виенската „Hofmusikkapelle”, основана през 1498 г.

➤ ГЛАВА 3. 1.

ЛАЙТМОТИВНАТА ТЕХНИКА В КОНТЕКСТА НА ХУГО ВОЛФОВАТА РЕЧИТАТИВНОСТ И КАНТИЛЕНА

Многократно е изтъквано на различни форуми, че авторската художествена песен или придобилото за нея общественост понятие „Lied“ /още по-точно в най-новата терминология „Kunstlied“/ достига своя най-висок апогей в творчеството на Хуго Волф. По-конкретно това става в последните две десетилетия на 19-ти и първото десетилетие на 20-ти век. Хуго Волф приема вокалността на Моцарт и Шуберт, на ранните романтици като Менделсон, Вебер, Карл Лъве (автор на над 400 балади, от които голям брой по стихове на Гьоте, наричан от някои изследователи „Баща на баладата“) и други композитори, днес позабравени или наново преоткривани като: Петър Корнелиус, Адолф Йенсен (и двамата силно повлияни в творчеството си от Шуман), Роберт Франц, Феликс Дресеке. Използването на лайтмотивна техника не е ново, а твърде добре познато и във висока степен развито както в симфоничната, така и в оперната музика /Рихард Вагнер/. Ако конкретно бъде артикулиран жанра „Lied“, лайтмотивна техника съществува и при Шуберт още в ранните му песни – балади „Горски цар“, „Маргарита на чекръка“, и многократно в песни от цикъла „Лебедова песен“. След това при Шуман, при Лист, естетиката на тази техника се издига в нови измерения. За да бъде проследено как точно се проявява лайтмотивният стил при Хуго Волф, могат да бъдат разгледани от една страна песни с изявена кантиленност, от друга – песни с преобладаваща речитативност. Разглеждайки цялостно вокалното наследство на Волф днес е трудно да се сложи разделителна черта в периодизацията на кантиленния от речитативно-декламационния му

стил, може да се каже по-скоро, че характеристики и от двата стила започват проявленията си от ранните му песни и продължават до края на творческите му години, но модифицирани по особен начин. Така в двата тома съдържащи петдесет и три песни от т.н. „Ранни и изоставени песни“, които действително датират от 17-тата до към 20-тата годишнина на композитора са проектирани вече чрез тези две основни линии, които ще бъдат в бъдеще все по-дълбинно моделирани. В песните поеми „Вечерни картини“ от 1877 по три лирични поеми на Ленау и в други две – също по Ленау /„Нощно странстване“ и „Тъжни пътища“/ от следващата 1878 години¹, впечатляващи със своята разгърнатост и величие са в пленети както кантиленния, така и речитативно-декламационния и в някаква степен/все още не най-висшата волфова степен/ лайтмотиви, за които по-късно ще бъде изтъквано тяхната „свързваща триединност“.² Но сега бих си позволила да категоризирам всеки един от тези белези-линии поотделно към принадлежащата им категория. Така към чисто кантиленните песни с много изявена мелодична линия могат да се впишат: „Стоях сам сред тежки сънища“, „От големите ми болки“, „Любима, в лодката бяхме двама сами“, „Сериозно нещо е пролетта“ по стихове на Хайне, и „Сред нощ“ по стихове на Щурм, от първия том на „Изоставени песни“, а от втория том: „Възпоминание“ по Матисон, „Любовна пролет“ по Фалерслебен, „След раздялата“ /с особена ариозна форма след въвеждащия речитатив/, „Връщането на лястовичките“ по Айхендорф, „Дъщерята на блатния цар“ по Мьорике. В тези ранни години на творчество, когато Волф композира по стихове на различни поети, преди неговата рядка

¹ Из пълното издание на творчеството на Хуго Волф – Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, Band 7/1, & 7/2, 1969-1980, Hrgb. Prof. Dr. Hans Jancik

² Leopold Spitzer: Hugo Wolf – Leben und Werk, Holzhausen Verlag, Wien, 2003, S. 235, 316

концентрация върху поезията на любимите му трима поети / Едуард Мьорике, Волфганг фон Гьоте и Йозеф Айхендорф/ ще се срещнат неназовани цикли, продиктувани от психологическа единност, в чието търсене по-късно Волф ще достигне най-финни измерения. Така Волф се свързва и с Хайнрих Хайне, на когото посвещава 15 песни, преди голямото „пристрастяване“. Какво може да се каже като някаква първа обща характеристика за тези ранни песни с разгърнатата кантиленност: ако вземем пример с песента „Ти си като едно цвете“ по Хайне и я съпоставим с тази на Шуман и Лист, композирани по същата поезия. При Хуго Волф, ще се забележат три чисто по волфовски характерни особености:

- 1) Интонационно следване в ходовете на мелодичната линия на графика на гласа, идваща от художествената рецитация на словото или един вид „аугментиран словесен образ“.
- 2) Контрапунктни гласове, които на този етап още нямат доминантно отношение, но се отделят от чисто хармоничния съпровод.
- 3) Пълно следване на текста при неповторяемост на нито една строфа дори неповторяемост на ключово важната дума, подобно както при художествената рецитация.

Именно в този ранен композиторски етап се промъкват и първите елементи на лайтмотивната естетика като нейни ядра и една особена контрапунктна ритмика. Все още това е период, в който на композитора е нужно голямо пространство, за да прояви тези лайтмотивни връзки. Някакъв далечен модел за това вероятно взима от Шуман, а след това от Вагнер, но в никакъв случай не от своя велик учител – Йоханес Брамс, при когото, както е добре известно

се задържа не повече от две години, поради някакъв вид естетически дискомфорт. За кратко време Волф прави резкия завой в полза на една концентрирана, къса по обем лайтмотивна стилистика, която все повече ще клони към речитативност и лаконичност. /пример: “Всичко върви, сърце, към вечността“, из „Испанска книга на песните“, „На една коледна звезда“ I, но особено и вторият ѝ вариант „На една коледна звезда“ II. и “На съня“ по Мьорике/. В този период на навлизане във висшите нива на лайтмотивната техника забележителна е песента „Слънце на безсънните“ по Шекспир, която интонационно и драматургически се свързва с песента „Изоставеното девойче“ от големия брой песни по стихове на Мьорике /, както беше вече изтъкната годината на най-активна композиторска зрялост – 1888³. Проследявайки повече песни от Волф може да се забележи как мелодичният материал се съгъства и скъсява в своето представяне, давайки преднина на едно по-голямо хармонично движение. А продължавайки пътя на лаконизиране, мелодията ограничава все повече своята графика, достигайки според един от най-големите изследователи на Волфовото творчество – проф.Леополд Спитцер, д.н. до т.н. „кодово интонационно движение“⁴. В не малко песни от „Италианска книга на песни“ и „Испанска книга на песни“, Волф рецитира вече текста върху един тон. Преди да се стигне до това сложно майсторство на такава имагинерна повторемост, вокалната партия е поела вече особената двойствена функция в йерархията на гласоводенето като вид сопранов съпровод към по-вокално представен друг глас от

³ Jancik, Hans – Register von den Wolfschen Lieder Werke, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 1983

⁴ Spitzer, Leopold – Analyse zu den Lieder aus dem Spanischen Liederbuch, II Teil, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 1990

клавирната партия. /напр. в песента из „Италианска книга на песните“ – „Моят любим пее в градината при лунната светлина“

Пример 25.:

Mässig. ♩ = 126.

Mein Lieb - ster singt am Haus im Mon - - den -
 My lo - ver sings and bright the moon is

schei - ne, und ich muss lau - schend hier im Bet - - te
 gleam - ing, while I list' - ning here must in bed - - be

lie - gen. Weg von der Mut - ter wend' ich mich und
 ly - ing. Down my hot cheeks the scalding tears are

wei - ne, Blut sind die Trä - nen, die mir nicht ver - sie - gen.
 stream - ing, I hide my face lest mo - ther see me cry - ing.

Edition Peters. 8995

В случая чрез гласа вокалната партия разказва, а сопрановият глас в клавирната партия илюстрира сякаш свиренето на флейтата при лунна светлина и линията на този сопранов глас от клавира е мелодично и ритмично доминиращата. Или докато вокалната партия

е концентрирана върху значимостта на словесната мисъл, дясната ръка, изпълняваща сопрановия глас от клавирната партия доразвива тази мисъл чрез повторение на лайтмотивната кодова интонация. Подобно е и явлението в песента „Перегринна II.“ по Едуард Мьорике /тактове 38-ми – 40-ти/

Пример 26.:

The image shows a page of a musical score for the song "Peregrina II." by Eduard Mörike. The score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The lyrics are in German and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 33, 36, 39, and 42. The tempo and performance instructions are "Erstes Zeitmass." and "immer ein wenig zurückhaltend". The dynamic markings include *mf*, *p*, *cresc.*, *f*, *ritard.*, *piu f*, and *pp*. The lyrics are: fremd an - sen wir mit stumm - ver - halt - nen Schmer - zen; zuletzt brach ich in lau - tes Schluchzen aus. und Hand in Hand ver - lie - ssen wir das Haus.

Друг път повторенията във вокалната партия на един тон могат да се случват по 7 до 12 пъти, преди да бъде осъществен интервалов ход и тогава този ход е много забелязан и значещ в цялостната словесно-интонационна драматургия. Естествено, не става въпрос за никаква монотонност, и такова повторение на тоновете не се възприема като монотонност, поради това, че Волф натоварва другите гласове от клавирната партия с хармонично движение в медиантни и преходни тоналности и с това развива цялата звукова картина. Франк Валкер⁵, един от най-ранните анализатори на волфовата музика казва:, /цитат: „лайтмотивната техника при Волф е така тънка, така многопластова и сложна, че видимо сякаш от точките на всеки нейн елемент може да бъде съставена нова мелодична линия“/. Така двете партии – клавирна и вокална участват уединени в единна хомогенна съвкупност, която не би било възможно да бъде разчленена. Един сред многостотни примери за това може да бъде песента „На една коледна звезда II“ – песен от 20 такта, в която лайтмотивчето на цветето се предава 32 пъти непрекъснато от глас в глас – вокалният глас е просто един от тези гласове на полифоничната тъкан.

В други случаи, и те са характерни за зрелия и късния Волф, типично е явлението, при което гласът предава логосно кулминацията на поетичния текст, а същинската кулминация е поверена на вътрешните гласове в клавира /респ. в оркестровите гласове на оркестровата партитура/. Всъщност годината 1888 бележи поврат в творчеството на Хуго Волф. Без малкото строфични песни, създадени дотогава, може да се каже, че във всяка песен оттам насетне Волф използва по различен модел лайтмотивна

⁵ Walker, Frank – Hugo Wolf, Verlag Styria – Granz, Wien, 1953, S.361,

техника. В една от последните песни от творческия живот на Волф – „Утринно настроение“ по Райнике от 1896 г. е видимо как сопрановият глас в клавира, кореспондиращ като част от вече много усложнената хармонична тъкан, като е натоварен да предаде прикриваното вътрешно напрежение, въздържайки се от резки скокове. Извисяващите се върхове, внушаващи величието на техния Създател са поверени на медната група в оркестровата партитура.

Могат да се изброяват още много характеристики на Волфовата лайтмотивна техника. Цялото творчество на този композитор е свързано с нея. Обобщавайки обаче най-същественото в този ѝ вид използваемост този вид техника, е именно тази, която събира и обединява в себе си успоредените пространства на Волфовата речитативна декламационност и на Волфовата кантиленност. И накрая – една странна препоръка към занимаващите се певци с тези прекрасни песни: познването в най-финни детайли на собствената партия е безспорно задължително, но също така необходимо е и познаването на отделните гласове в клавираната партия, техните причудливи извивки, взаимното проникване и вплитане на отделните гласове. Волф е майстор, както в сложните хармонични модуляции, така и в късноромантичната полифония!

Глава 3.2.

Модификация на поетичния текст в музикален образ в песните на Хуго Волф

Модификация или в случая може да се говори и за „сублимация“ на даден поетичен текст в асоциативен музикален еквивалент довежда до нови съотношения в баланса между поезия и музикална изказност. Вече може открито този процес да бъде назован „омузиковяване“ на поетичния текст, което от своя страна означава най-дълбинното му психологизиране чрез превод на език, в който интонации и хармонии имат най-финната сигнификационна връзка – езикът на музиката. Хуго Волф, /веднага след него Макс Регер, силно повлиян в песенния си стил от Волфовия,/ е колос в тези измерения. Съществена роля имат още и двата други пътя, по които се развива жанра „Lied“ още от средата на 18 век и особено вече в средата на 19 век – единият – пътя на духовната или „органовата песен“, както и другия – пътя на „оркестровата песен“, създават пространство в продължение на повече от век, благодарение на които Волф тръгва подготвен. Тук още веднъж ще се припомнят имената на композитори от немско-австрийски произход, които са създали контекстуалната среда на съпоставимост в творчеството на „Lied“ във времето на Хуго Волф, както в пространството на песента, така и в това на симфонията, оттам и на т.н. „симфонични песни“. Съвсем не става дума за великите композитори на песента като Шуберт, Вебер, Шуман, Менделсон, Лист, Брамс, дори Карл Льове и Петер Корнелиус от десетилетията, предхождащи появата на композитора Волф. А за композитори, макар и по-рядко изпълнявани днес, продължили традицията на немско-австрийския стил на „Lied“ и внасящи еволюционно стъпка по стъпка натрупванията, без които всякакъв фундамент би бил немислим. Ето една малка част от техните имена (*1):

Карл-Фридрих Целтер (1758 – 1832), от чиито балади се е учил също и Франц Шуберт, сред песните му е баладата „Горският цар” по Гьоте, ползваща се с уважение и днес

Максимилян-Фридрих Хюлсхоф (1764 – 1840), автор на първата поема за баритон и оркестър, песни със съпровод на пиано и др.

Франц-Ксавер Волфганг Моцарт (1791 – 1844), най-малкият син на Волфганг Амадеус Моцарт, днес някои от неговите песни сопраното Барбара Боней записва за звукозаписната компания “Deutsche Gramophon”

Луис (Лудвиг) Шпор (1784 – 1859), един от най-големите цигулари на неговото време, огромно творчество, сред което по 6 песни за глас, цигулка и пиано и 6 песни за кларинет и пиано, над 90 песни. Съпругата на Дитрих Фишер-Дискау – Джулия Варади е изпълнявала и записала 6 песни с кларинет и пиано

Петер-Йозеф фон Линдпайнтнер (1791 – 1856), е сред композиторите на първите оркестрови песни, автор на голям брой опери, оратории, на концерт за фагот и оркестър

Карл-Вилхелм Блум (1786 – 1844), брой песни, между които също балада „Горският цар” по Гьоте

Фридрих Зилхер (1789 – 1860), автор на огромен брой хорови, солови песни и обработки на народни песни. Той преди Шуберт обработва народната песен “Am Brunnen vor dem Tore“, /която Шуберт ще претвори като „Липата“ из цикъла „Зимен път“/. Значителен брой песни на Зилхер и днес се изпълняват в програмите на хорови концерти. А песента „Лорелай“ по стихове на Хайнрих Хайне е обичана от много камерни изпълнители до днес

Анселм Хютенбренаер (1794 – 1868), един от най-близките приятели на Шуберт, автор на 2 тома песни със съпровод на пиано, издадени за първи път през 2008 г., „Accolade Musikverlag“. Днес има общество на неговото име за подпомагане на млади творци: 4 песни носят посвещение на приятеля му Франц Шуберт

Фердинанд Рис (1784 – 1838), автор на огромен брой духовни творби и повече от 70 песни за глас и пиано

Бенедикт Рандхартингер (1802 – 1893), ученик на Антонио Салиери във Виена, както и Шуберт, автор на над 800 хорови и солови песни

Хайнрих Прох (1809 – 1878), композитор, автор на над 200 песни, повечето на италиански език в модния във Виенския двор италиански стил, вокален педагог

Роберт Франц (1815 – 1892), автор на обичани и днес песни и много духовни творби

Франц Абт (1819 – 1885), съдружник на Роберт Шуман и на Феликс Менделсон-Бартолди в Лайпциг, основател на „Singakademie” в Брауншвайг. Сред обемистото му творчество от над 3 000 опуса се числят голям брой кантати и клавирни песни

Фридрих Кил (1821 – 1885), автор на духовни хорови и светски солови песни

Петър Корнелиус (1824 – 1874), поет и композитор, подобно на Роберт Шуман, чието благотворно влияние оказва въздействие и на творчеството му. Към неговото вокално творчество днес е проявила интерес звукозаписната компания „Naxos“

Карл Райнеке (1824 – 1910), неговото име се свързва със значително по обем творчество, както и с участието му на международната конференция по стилова естетика във Виена, на която се взима окончателното решение за единната камертонна система на ла¹ = 432 трептения, валидна до идването на фашизма на власт – 1933 г., Райнеке е автор на победна песен на Мириям по библейски текст. Карл Райнеке преди Шуберт обработва народната песен „Пъстървичката“ в солова художествена песен. В края на 19 в. е издател на сборници с оркестрови песни и оркестрови песенни цикли на голям брой композитори между които Берлиоз, Лист, обработки на Шуберт от Берлиоз, Вагнер, Дресеке, Брамс, Дворжак, Цумпе и много други автори на оркестрови песни през 19 век.

Феликс Дресеке (1835 – 1913), значителен композитор със значимо симфонично, камерно и оперно творчество, представител на т.н. „Нова немска школа“, неговата трета симфония е посветена на Козима Вагнер, към която е хранил дълбоки чувства. Симфониите му, както и концертът му за пиано и оркестър влизат в списъка на творби, изпълнявани от оркестъра на ВВС, запазените 96 песни за глас и пиано, глас и оркестър, говорят за осъществяване на рефлексии от поствагнерианство, барок и виенски класицизъм; днес в град Кобург има общество, носещо неговото име

Макс-Кристиан-Фридрих Брух (1838 – 1920), около 70 песни, рапсодия за алт и оркестър, ораториална поема „Песен за камбаната“ за соло сопран, хор и оркестър, много общочовешки днес от цигуларите композитор

Адолф Йенсен (1837 – 1879), прекрасни клавирни миниатюри, художествени клавирни етюди, 176 вокални опуса със съпровод на пиано, между които много песни по стихове на Хайне

Венделин Вайсхаймер (1838 – 1910), композитор и виден музикален публицист, автор на голям брой нетрадиционни жанрове – концертни балади за сопран или други гласове, вкл. и мецосопран, оркестър и хор

Хайнрих фон Херцогенберг (1843 – 1900), автор на голям брой песни за глас и пиано

Роберт Фукс (1847 – 1927), композитор и професор по теория на музиката във Виена, сред неговите студенти са: Хуго Волф, Густав Малер, Рихард Щраус, Ян Сибелиус, Ерих Корнголд, Франц Шмид, Александър фон Цемлински и много други

Рихард Хойбергер (1850 – 1914), автор на много песни и нашумели за времето си обичани оперети: Джон Съдерленд изпълнява с голям успех неговата оперетна ария „Im „chamber séparée““

Херман Цумпе (1850 – 1903), диригент и композитор, автор на оркестрови песни

Сър Джордж Хеншел (1850 – 1934), самият той забележителен баритон, сред първите записи на компания „Колумбия“ са и песни от Шуберт и Шуман в негово изпълнение, когато е бил на 64 и на 78 годишна възраст. Автор на значителен брой песни за глас и пиано

Густав Йенер (1865 – 1920), изтъкнат Брамсов ученик и последовател, на когото Брамс изпраща до края на живота си материални помощи, автор на голям брой песенни опуси, между които в том 3-ти “Fünf Liebeslieder - Das arme Mägdelein”, песни и вокални

ансамбли със съпровод на пиано, хорови песни със съпровод на орган и оркестър, автор на монографичен труд, посветен на Йоханес Брамс „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse“, I-во изд. 1905 г. „Elwert“, Марбург в Хесен, II-ро Изд. „W. Wollenweber“, Марбург, 1930 - 78 страници. За съжаление в този дисертационен труд, поради известна ограниченост, не биха могли да бъдат изброени имената на още много талантиливи композитори, допринесли чрез творчеството си за развитието на жанра „Lied“, все пак съвсем бегло, може би тука е мястото да се споменат съвсем бегло имената и на няколко композиторки-жени, което през 19 век е скандализирило достатъчно много обществеността, а оттам и техния прием, издания и равнозначното им вписване до мъжете композитори в музикалния живот на века. Ето няколко имена, които са били авторки на „Lieder“:

Ела Адайевска (1846 – 1926),

Етел Смит (1858 – 1944),

Фани Хензел, сестрата на самия Менделсон (1805 – 1847),

Елене Либман, по баща Риизе (1795 – 1859),

Жозефина Ланг, високопродуктивна авторка на повече от 220 песни (1815 – 1880),

Мелани-Елена Бонис (1858 – 1937),

Луиз Фаренк (1804 – 1875),

Сесилия Шаминад (1857 – 1944),

Клара Шуман (1819 – 1896), чието творчество тепърва още се преоткрива.

С други думи това са параметри към пространството на жанра „Lied“ в навечерието и по времето на появата на личността Хуго Волф. Въпреки общността на езика, говорен в немските и австро-унгарските владения в централна Европа, всяко княжество е създавало своя донякъде самобитна местна културна традиция. Сумарно погледнато жанрът „Kunstlied“ е наброявал в средата на 19 век вече повече от петдесет хиляди песенни опуса – среда не лека за осмисляне или още повече и за оцеляване

сред нея. В многообразността ѝ още при разновидностите на песни, балади, самостоятелни концертни арии и други песенни форми личат етапите на историко-естетическите представи за оркестрацията на дадената епоха, процесите на усложняване на фактурата, рефлексията към влиянието на словото и типологизирането му чрез висока и стойностна поезия. Интересно е и влиянието на Шуман, Менделсон, Лист, особено на Вагнер, или Брукнер, в противоборство с Брамс, дори и на композитори от по-далечни пространства, какъвто е Берлиоз и много френски композитори след него. Това е историческият контекст на самата епоха, в която процъфтява „Lied”. От една страна „Lied“ е минимизиран оперен прототип, /както вече стана дума за минимизирана симфонична поема/, от друга страна е самото отрицание на операта с нейната често пъти повърхностна сюжетност, неравностойна с еталоните на високата поезия и тежката „бутафория“, заради която немалко стойностни откъм музикално достижение оперни творби са претърпявали провал.

Хуго Волф не само оцелява и преосмисля, но и довежда жанра „Lied” до своя апогей и това не е случайност в развитието на този жанр. Този композитор, бидейки известно време студент по композиция на Брамс, онаследява изграденото от предшествениците си. Особено се възхищава на Шуман, от когото приема речитативния стил и певческата декламативност, от Лист – хармоничното новаторство и богатство, от Вагнер и Брукнер – лайтмотивната естетика и нейната многообразност. Точно при Хуго Волф обаче всички тези напластявания създават нов стил на хармонична изказност, достигаща най-висшата романтична еманация. Поради това, че неговото песенно творчество обхваща огромно тематично разнообразие, породената във всеки различен опус образност рефлектира различно във взаимоотношенията между вокалната и клавишната партия. Нека си припомним по шубертовски прекрасните му ранни песни от една страна,

от друга – дълбоко психологизираните монолози за бас по Микеланджело. В някои от ранните Волфови творби могат да се срещнат строфични песни, при които клавирната партия донякъде напомня песенния прототип на някои куплетни песни от Шубертовата „Хубавата мелничарка“ /напр. „Копнеж“, оп.3, № 2 по стихове на Гьоте/. В този първи ранен етап, може да се намери дори близост с някои Моцартови песни. Волф рано ще се откаже от опусното номериране на творбите си, като ще ги нарича стихове или напеви по стиховете на Мьорике, Гьоте, Айхендорф. Въпреки, и точно поради това, че песенният Шуберт, ще бъде винаги еталон, Волф се отказва от тези свои първи творби и дълго време те са т.н „Изоставени песни“, към които според автора им не си заслужавало отделянето на внимание/издадени са много години след смъртта на композитора през 1985 г., „Doblinger Verlag“, Wien, изд.на акад. Ханс Янчик и проф.Леополд Спитцер, д.н./ (7). Но все пак и при тях се долавя появата на нов почерк и композиционно решение, даващо значителна автономност на клавирната партия спрямо вокалната, противоположни движения между гласовете на клавирната партия, септимови акорди с необичайни разрешения, и една вокална линия, която се развива, артикулирайки различни тонове, измежду проявилите се, заедно с нови и чужди тонове в клавирната партия. Така се получава относително отделената вокална партия, хармонически единна към тъканта, като един вид съвсем условно „пеещ глас“ сред другите не по-малко вокални гласове в клавирната партия. Такова явление, постигнато вероятно съвсем не по умозрителен, а по чисто естетически път, започва да се случва и в много от песните на композитора, писани в началото на 80-те години като например в „Не питай“, „Нощен поздрав“, „Тъжни пътища“, „Сериозно нещо е пролетта“ и особено в тричастната вокална творба, неоприличена на песен, а по-скоро на разгърната „вокална“ фантазия с Листовска дължина и сложност в клавирната фактура, обединяваща в единна цялост линиите на три отделни оди от

Николаус Ленау – „Вечерни картини”. По-долу е представен пример, на песен, онаследила органични принципи на строеж на фактура от средата на 19 век. Интерес при нея представлява и вокалната партия, включваща „скритите” тонове, явяващи се в някаква по-голяма или по-малка отдалеченост по различни времена и в другите гласове. Получава се особен ефект, подобен на трио-сонатата, взимствана от бароковите форми и това трябва да се има предвид винаги при търсенето на стилова чистота и изящество в изпълнението, както е в този случай. При все тук не става въпрос за чисто инструментална, а за вокално-инструментална форма. Въпреки всички инструментални характеристики, гласът остава незаменимият носител на логосното послание чрез молитвата и в тактове 23-ти до 28-ми вкл. представя „ключовата сентенция” на песента /„все пак, отреди ми (Боже!) святото скромно място по средата...“/. Не случайно Волф композира тази песен именно за среден глас /мецосопран или баритон/, като сам споделя в кореспонденция до свой приятел, че за него тези гласове именно носят неотразимата топлина и човешко присъствие, а извисяването на молитвата, ако това би наложило и илюстративно тембрално извисяване, композиторът поверява на соло I-ва цигулка /или замествана в някои издания от флейта/. Тази тембрална хармония именно внушава имплицитно смисъла на поезията, носеща дълбокото човешко откровение пред Бог. Освен в оригиналната ѝ оркестрова версия, песента съществува в други две различни късноромантични оркестрации - една на Макс Регер и една на Йозеф Маркс от по-късно, следволфовско време, което недвусмислено сочи отворената възможност за темброво решение. Съвместно със Словашката Филхармония/Братислава/, а в България – с Пловдивска, с Варненска филхармония, и с Оркестъра на националното Радио съм представяла само оригиналната от Волф оркестрация на песента, както и още пет други от Волф оркестрирани песни /Златен Фонд на БНР; това бе отразено като първия запис от международните медии на

няколко оркестрови песни на Волф. Отделно от това, многократно в органични концерти в Регеровата адаптация за глас и орган в Германия, Нидерландия, Франция и в други страни съм включвала тази и други сакрални песни на Волф/. В песен 28-ма по текст на абат Едуард фон Мьорике „Gebet“/ „Молитва“/, за която неколкократно става въпрос в настоящия труд, солото в клавирната партия, /а в оркестровата партитура съответно в солото на I-ва цигулка/, от тактове 23-ти до 30-ти вкл. започва една чудно красива секвенционно изградена мелодия във възходяща линия. В това време гласът с неговите вопли и накъсани малки интонации не е водещ и тембрално остава в средата на тоновата теситура. Заедно с ниския щрайх той има запълваща функция, довършваща хармоничния спектър на цялата фраза.

54. *etwas langsamer und sehr ruhig*
 In del-nes Bu-sens gold-ner Fül-le grün-det ein Wohl-ge-ruch, der
 With-in thy bosom's gold-en full-ness hid-ing a Ya-int and fra-grant

57.
 sich nur kaum verkün-det; so duf-te-te, be-rührt von En-ge-lis-hand,
 per-fume is a hid-ing; thus frag-rant were, with an-ge-l's breath of yore,

60.
 der be-ne-del-ten Mut-ter Braut-ge-wand. Dich wür-den,
 the bri-dal robes the bles-sed Mo-ther wore. As. sym-bol

63.
 mah-nen an das heil'-ge Lel-len,
 of that suf-f'ring great and ho-ly

Edition Peters. 8904

Пример 27.: Хуго Волф

Тактове 54-ти до 65-ти от песента „На една коледна звезда – I“. Видима е полифонико-хармоничната фактура и т.н. “скрити общи тонове“ в провеждането на гласоводенето

Подобна изначална връзка поезия – музикален изказ съществува и в песента „Спящият младенец“

/„Schlafendes Jesuskind“/ отново по стихове на Мьорике. Вглеждането в оркестровата версия разкрива много възможности не само за пианиста в дуото глас и пиано, но и за певеца. Така в оркестровата партитура въведението от четири такта, е поверено на щрайха с широки нотни стойности в спокойно движение. Единствено в третия такт една хроматична модулативност от VII-ма до VI-та понижена степен, внася някакъв полъх на движението. Същите четири такта ще се явят и в края на песента като 23-ти до 26-ти тактове, но не като рамка, а пренесени в друго измерение. Авторът е написал въпреки вътрешните крешенди и декрешенди, динамика от двойно до четворно „pppp“ с изискването „wie in tiefes Sinne verloren“ /сякаш потънал, изгубен в дълбинния смисъл/ и същевременно отворени към огромния звезден небосклон, съзнаващ божествената красота на спящия Младенец. След най-съкровения стих „Sohn der Jungfrau, Himmelskind“/ „Син на Девата, небесно дете“/ следват двата заключителни акорда от доминанта и тоника, поверени отново на щрайха.

Пример 28.:

The image shows a musical score for Example 28, covering measures 26 to 30. The score is arranged in a system with six staves: Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vla.), Singing voice (Singst.), Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.).

- Viol. 1 and Viol. 2:** Both staves start with a *dim.* marking and transition to *ppp* by measure 27. In measure 29, they reach *pppp*, which is highlighted in green.
- Vla.:** Follows a similar dynamic path, reaching *pppp* in measure 29, also highlighted in green.
- Singst.:** The singing voice part begins in measure 27 with the lyrics "Sohn der Jung-frau, Him - mels - kind." It features a dynamic marking of *pp* with the instruction "<wie in tiefes Sinnen verloren>" and then *pppp* in measure 29, both highlighted in green.
- Vc. and Kb.:** Both staves start with *dim.* and reach *ppp* by measure 27. In measure 29, they reach *pppp*, which is highlighted in green. The Kb. staff has a *(pppp)* marking in measure 30.

Measure numbers 26, 27, and 30 are indicated at the top of the score. The final measure (30) shows a double bar line and a *pppp* marking.

Хуго Волф партитура на тактове 22-ри до 30-ти на песента „Спящият Младенец, изд. „Doblinger Verlag“, Виена

Добрите диригенти изискват от членовете на щрайховата група, продължение на вибраторото, дори след свършването на лъка, за да вибрира дълго още въздухът в залата, сякаш кристализиран спомен за вечната красота, спряла движението на времето в настоящия миг. Всеки певец би могъл да взимства този прием, при свършването на тона, с мисъл сякаш би трябвало за няколко мига да продължава да отзвучава и вибрира с най-тънките измерения. Тогава тонът никога няма да бъде прерязан – нещо, което често се наблюдава при неопитни тенори. Или изказано с езика на акустиката – от пеене с по-висок импеданс, гъвкаво да се премине при излизането от тона към отзвучаване, което вече е на по-слаб импеданс.

Друг пример на духовна песен, но изписана за глас и пиано е песента "Selig ihr Blinden" /Благословени да сте, вие, слепи/ из Първа тетрадка на „Италианска книга на песните“ представя едно остинатно движение в ниските гласове на клавирната партия, докато вокалната партия има представя текста в хоралообразни интонации. Тази песен е само условно записана като песен за глас и пиано, всъщност клавирната партия, дори само графично погледната е така типична за органично изложение.

Пример 29.:

Selig ihr Blinden.

Ziemlich getragen, jedoch nicht schleppend. $\text{♩} = 56.$

Se - lig ihr Blin - den, die ihr nicht zu

schau - en ver - mögt — die Pei - ze, die uns Glut ent - fa - ßen:

Хуго Волф — Песен V-та из Първа тетрадка на „Италианска книга на песните“ – тактове 1-ви до 10-ти

В някои песни на Волф поетичната асоциативност е толкова богата, че озвучаването на стиха чрез една раздвижена интервалика сякаш би усложнила още повече нейната образност. Тогава Волф предпочита минимално интервалово движение или дори пълна интервалова статика, след което и най-малкото интервалово отклонение говори многозначително. Оттам тръгва и един скрит феномен при Волф, „осемте еднакви тона” /лична метафора/, т.е. осем, понякога и много повече различни ритмични стойности върху един и същ тон, върху който гласът рецитира пеейки или пее, рецитирайки поетичната строфа при смяната на хармоничната принадлежност на тези еднакви тонове. Хармонията е тази, която оцветява и придава различния смисъл на поетичната дума, а интонацията остава върху една точка. Много често след осемте еднакви тона следва възходяща или низходяща интонация от голяма секунда. Така тези групи от тонове, заобиколени в началото и в края от секунда или друг неголям интервал напомнят и отвеждат

мисълта към псалмодиите, които както византийски, така и грегориански са построени точно по такъв начин. Друга характеристика на „осемте тона“ е съдържаното откъм емоции звукообразуване, продължаващо дълго върху един и същ тон. По всяка вероятност Волф е имал предвид именно такова равно и обективно звучене, помествайки върху него без повторение и без разпяване поетичния текст, като изконна субстанция. По-долу ще бъдат приведени примери от такива еднакви тонове, на многократно повторение, различаващото се при всеки един от тези случаи: в песен II-ра от Първа тетрадка на „Италианска книга на песните” – „Mir ward gesagt, du reisesst in die Ferne“/“Беше ми предадено, че ти ще отпътуваш надалече“/ в тактовете 13-ти и 14-ти dis^2 се повтара осем пъти, и след кратък низходящ ход се установява на h , което също се повтаря осем пъти. Първото повторение се явява заобиколено преди началото и след края му от интервала голяма секунда. Това повторение се явява във втората част на песента, малко преди края ѝ, като интересна е постепенната низходяща басова линия.

Пример 30.:

10. Mit Trä - nen will ich dei - nen Weg be - feuch - ten -

13. etwas zunehmend 8 *neulich - dis* nachlassend
ge - denk' an mich, und Hoff - nung wird mir leuch - - - ten!

Съвсем същото явяване на такъв дрозд от еднакви тонове, при това и в същите тактове, започвайки от 13-ти такт, се среща в следващата IV-та песен при строфата „Er schuf die Schönheit und dein Angesicht” /Той създаде красотата и твоя лик/ тактове 13-ти до 15-ти на IV-та песен от Първа тетрадка на „Италианска книга на песните“/. В този случай – песента е в C-Dur или в Ut – първият тон от звукореда според средновековната западно-европейска сакрална традиция. Гласът пее строфата „Той създаде...” като при думата „Той” /става въпрос за Бог Създател на света/, интонацията остава на основния изходен тон „Ut” и при думата „твоя”, а при думата „лик” се издига голяма секунда възходящо, създавайки впечатление за огромно извисяване чрез крешендо, което певецът трябва да направи, след което отново се връща в изходната интонация и динамика. В случая интерпретаторската интуиция би подсказала, че повторението, още повече, когато се касае за повторение от осем срички върху един тон, би изисквало дихателна опора, която да осигури максимално спокоен, дори до крайност лишен от вибрато тон, за да проличи и да бъде един вид уголемен в съзнанието на слушателя интерваловият скок, след който гъстотата на естественото вибрато се възстановява. Или с други думи казано, при Волф се вплитат непрекъснато гъвкаво декламационният стил с „ариозния” певчески стил.

Пример 31.:



Gesegnet sei, durch den die Welt entstand.

Breit und majestätisch. $\text{♩} = 58$.

Ge - seg - net

f

2. 2

4.

sei, durch den die Welt ent - stand; wie 'treff - lich schuf er sie nach al - len

dim. - - - - *p* *f*

7.

Sei - ten! Er schuf das Meer mit end - los tie - fem Grund, er schuf die

p *ff* *pp*

10. Schif-fe, die hin-ü-ber-glei-ten, er schuf das Pa-ra-dies mit ew'-gem

13. Licht, er schuf die Schön-heit und dein An-ge-sicht.

16.

D. 16. 106

Хуго Волф – песента „ Бъди благословен“ из „Италианска книга на песните“ – цялата песен се състои от 18 такта

В този случай вече става въпрос и за изключение от „осемте тона” – последователността е от седем повторения върху остовния тон, а осмото, /дори има и девето/ са „скрити”, т.е. след проявяване на секундовия ход. Певческата партия завършва на основния тон, след което следва тритактова кода с хармоническа насоченост, отвеждаща до

основната тоническа функция като заключителен акорд. Не е случаен и изборът на тоналността до-мажор.

В песен XVII-та песен от същата „Италианска книга на песните“ в тактове 7-ми и 8-ми гласът слиза низходящо на интервал голяма секста – „а“ – „с“, следват „осемте тона“, след което отново се изкачва на същия интервал от голяма секста /изходният тон на мотива/ при осъществени четири хармонични смени.

Пример 32.:

Хуго Волф – XVII-та песен от „Италианска книга на песните“, тактове 6-ти до 8-ми

В XVIII-та песен от същата „Италианска книга на песните“ /”Heb’ auf dein blondes Haupt”/, бълг. прев. “Повдигни твоята златна главица”, в тактове 2-ри и 3-ти след „осемте тона“ във 2-ри и 3-ти тактове, следва низходяща голяма секунда, а в тактове 6-ти и 7-ми и 10-ти и 11-ти – възходяща секунда. След дългата статика – задържането на гласа върху една интонация, дори движение на секунда създава напрежение и се отчита като голямо движение.

Пример 33.:

Heb' auf dein blondes Haupt.

Mäßig bewegt. $\text{♩} = 60.$ 8 нрѣчи - в

Heb' auf dein blon-des Haupt und schla-fe nicht,

und laß dich ja vom Schlum - - - mer - nicht be - tö - ren.

Ich sa - ge dir vier - Wor - te - von Ge - wicht, von

Das er - ste: daß um dich mein Her - ze bricht.

Хуго Волф – песента "Heb' auf dein blondes Haupt" из „Италианска книга на песните“ тактове 1-ви -11-ти

В XIX-та песен от същата песенна книга повторенията започват още в първия такт – този път са 10 и в тактове 3-ти и 4-ти са седем, като и след двете поредици следват интервали от малка секунда.

Пример 34.:

Wir haben beide lange Zeit geschwiegen.

Sehr gehalten. ♩ = 40.

10 ноти

Wir ha - ben bei - de lan - - - ge Zeit ge - schwie - gen,

3.

7 ноти

auf ein-mal kam uns nun die Spra-che wie - der.

Хуго Волф – песента „Wir haben beide lange Zeit geschwiegen“ тактове 1-ви до 5-ти

В XXII-ра песен/”Ein Ständchen Euch zu bringen” /българ. прев. „Да ви попея една серенада”/ при тактове 59-ти до 63-ти, и 65-ти до 69-ти повторенията псалмодично са осем пъти, като първото завършва с възходяща голяма секунда, а второто – с низходяща голяма секунда.

Пример 35.:

57. *Etwas belebter.*
daß ihr Ge - treu - er hier vor - bei - ge -

64.
kom - men, der Tag und Nacht sie in den Sinn ge - nom - men,
p poco a poco cresc.

Хуго Волф - XXII-ра песен/"Ein Ständchen Euch zu bringen" тактове 57-ми до 70-ми

Дотук всеки наблюдател би могъл да остане с впечатлението, че тази тънка интервалова „размяна” трябва да е някаква особена кодова характеристика за песните от „Италианска книга на песните”. Но такова явление се случва и в „Испанска книга на песните”, като напр. при XIX-та песен от Втора тетрадка на „Испанска книга на песните”. Там осемкратното повторение се осъществява върху основния тон „as”, последвано от голяма възходяща секунда, като в клавирната партия се разменят по два пъти две хармонични функции при определена танцова ритмика. Както е добре известно Волф не цитира никакви фолклорни интонации, с малки изключения, подхождайки към някои ритмични фигури, които не са взимствани нито от италианския или испанския фолклор в действителност, а просто са плод на композиторско въображение.

Пример 36.:

31

51. Wo schweifest du nur hin? Laß Rat dir er-

56. 8 нѣти - ас' 22
tei - len: das Kind mit den Pfei - len hat Possen im Sinn. Die

Хуго Волф – XIX-та песен из Втора тетрадка на „Испанска книга на песните“ – тактове 51-ви до 60-ти

В тактове 32-ри и 33-ти от песента Karwoche /“Страстна седмица”/ по стихове на Мьорике след дългото повторение и възходящ скок от голяма секста, гласът ще се върне отново върху дълго повтаряния тон, което създава усещането за тонален център, различен от основната тоналност.

Пример 37.:

32.

1. Gr. Fl.

2. Gr. Fl.

Ob. 1

Klar. 1. 2. in B

Fag. 1. 2.

1. 2. in Es Hr.

3. 4. in Es Hr.

Becken Gr. Tr.

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Singst.

Es hal - len rings die dump - fen Glök - ken - klän - ge, die En -

Vc.

Kb.

Или в песента „Denk’ es, o, Seele” /”Помни го, о, душо”/ отново по стихове на Мъорике - тактове 47-ми, ако се изключат другите две повторения като край на предишната фраза, определено създават усещане за привличане към доминиращия тон.

Пример38.:

78

40

Ob. 1. 2. *cresc.*

Klar. 1. 2. in B *cresc.* a2

Fag. 1. 2. *cresc.*

Hr. 1. 2. in B *cresc.*

Viol. 1 *cresc.*

Viol. 2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Singst. Sprün - gen. Sie

Vc. *cresc.*

40 etwas gemessener 45 47

Klar. 1 in B *pp cresc.*

Fag. 1. 2. *pp cresc.*

Hr. 1. 2. in B *pp cresc.*

Trpt. 1. 2. in B *p <schwer>* *pp cresc.*

A. T. *p <schwer>* *pp cresc.*

Pos. *p <schwer>* *pp cresc.*

B. *p <schwer>* (B nach A) *pp cresc.*

Pk. *p* *pp*

Viol. 1 *<Bg.>* *pp cresc.*

Viol. 2 *<Bg.>* *pp cresc.*

Vla. *<Bg.>* *pp cresc. (im Vortrag gesteigert)*

Singst. wer - den schritt - weis gehn mit dei - ner Lei - che, *<Bg.>* viel - leicht,

Vc. *pp cresc.*

Kb. *pp cresc.*

45

50 zurückhaltend

Ob. 1. 2.

Klar. 1. 2.
in B

Fag. 1. 2.

Hr. 1. 2.
in B

Trpt. 1. 2.
in B

A. T.
Pos.
B.

Pk.

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Singst.

Vc.

Kb.

50

12 нбшч

— viel-leicht — noch eh' an ih-ren Hu-fen das Ei-sen los wird, das ich

Продължение в тактове 48-ми до 51-ви:

В голям брой песни на Волф, графичната вокална линия, погледната сама за себе си, не оформя красивата интервалика на Шуберт или тази на други композитори от ранния романтизъм, или дори на самия Волф при други конфигурации от някои строфични песни или песни в стил „кантанто“. В характерните му песни често докато гласът провежда словесния изказ, хармониите в клавирната партия се менят интензивно така, че именно хармонията поема в композиционно отношение креативната функция на съпартньорство с поетичния текст. Така при осем пъти повторение на тона в певческата линия, хармониите се сменят от пет до седем-осем пъти, което създава впечатление за движение, светлосенки и за различна хармоническа тяга. Много автори, между които и Стефан Вилхелм /*8, Stefan Wilhelm, Musik und Poesie von Reinhard bis Mahler, стр. 6, унив. Изд. Дортмунд 2005-2006/, говорят за пълната автономност на клавирната партия от вокалната, за две нива на развитие, често стоящи диаметрално различни едно към друго, при които Волф е подготвял предварително една непроявяваща се сценичност във вокалното ниво. От друга страна двете нива така или иначе участват равнозначно в целостта на творбата, създавайки обединено трето сложно ниво. Както хармонията принадлежи към словесното оцветяване, така и думата сякаш извира от самата хармония. Такава особеност не може да се нормира. При всеки случай тя е различна. Като особена двойствена зависимост това явление се наблюдава още в десетки песни на Волф и само един линеарен прочит върху всяка отделна партия би го открил. Но както добре е известно, музиката се възприема в цялост – както линеарно, така и вертикално. При вертикалния прочит, повтарящите се тонове на вокалната партия влизат в различен хармонико-ритмичен контекст. Остава удобството за певците – тонообразуването на тази особена певческа декламативност, носеща многопластието на сложна

психологизирана дълбочина, съвсем различна от речитативността в оперите от епохата на барока и класицизма.

Приложение с линкове на музикални примери 1):

Карл-Фридрих Целтер - „Горският цар” по Гьоте (<http://www.youtube.com/watch?v=ErLnhriZlkk>),

Карл-Вилхелм Блум - също автор на балада „Горски цар“ по стихове на Волфганг фон Гьоте http://www.youtube.com/watch?v=ht_IuI0w0WQ,

Франц - Ксавер Волфганг Моцарт (1791 – 1844) <http://www.youtube.com/watch?v=6Z20zdp3Vnc>
<http://www.youtube.com/watch?v=TdTKR7RyMtU>, <http://www.youtube.com/watch?v=pg4cGhfZeYo>

Венделин Вайсхаймер (1838 – 1910), композитор и виден музикален публицист, автор на голям брой нетрадиционни жанрове – концертни балади за сопран или други гласове, вкл. и мецосопран, оркестър и хор),

Сър Джордж Хеншел (1850-1934, записи за „Колумбия Рекърдс“ когато е бил на 64 и на 78 годишна възраст <http://www.youtube.com/watch?v=uXfuSACOQXw>),

Франц Абт <http://www.youtube.com/watch?v=ODNeri6vaSM>, „Кукувичката“ - http://www.youtube.com/watch?v=D_bwM2FWpMI,

Рихард Хойбергер (1850-1914, автор на много песни и на шумели за времето си обичани оперети: Джон Съдерленд изпълнява „Im chamber séparée” <http://www.youtube.com/watch?v=w9iZo5-u2Os>),

Хайнрих фон Херцогенберг (1843-1900, автор на голям брой песни за глас и пиано, <http://www.youtube.com/watch?v=hSwjhhBBVLM>),

<http://www.youtube.com/watch?v=yiqoAdhpooQ>, <http://www.youtube.com/watch?v=HuliVblcxqI>,

Бенедикт Рандхартингер - <http://www.youtube.com/watch?v=cauVtEw6Vi4>,

Фридрих Зилхер <http://www.youtube.com/watch?v=TOaJZY49-LM> – „Лорелай“ по стихове на Хайне)

Луис (Лудвиг) Шпор <http://www.youtube.com/watch?v=MPIxtYuUay8> – Джулия Варади изпълнява 6 песни с кларинет и пиано)

Анселм Хютенбренер <http://www.youtube.com/watch?v=iqRZs3CY8gs->

Карл Райнеке - <http://www.youtube.com/watch?v=MwKPkRziPVA>),

„Пъстървичката“
http://www.youtube.com/watch?v=uKeN6m7CqkE&list=ALGLx1orRGw4XBdkA4zgUtFycMn_DJJmi2

Феликс Дресек - <http://www.youtube.com/watch?v=AJHQbtRBz-A> – Балада по стихове на Хайне)

Адолф Йенсен - <http://www.youtube.com/watch?v=PISBq6W0cjM> – песни по Хайне

Петър Корнелиус <http://www.youtube.com/watch?v=xyE116QjkuY> – събрани песни на Петер Корнелиус, изд. „NaXos“)

Роберт Франц (1815-1892)
<http://www.youtube.com/watch?v=0GWqvW6O2DQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=Na4j8crd7w>

Links към YouTube.com XXII-ра песен из „Италианска книга на песните“ ”Ein Ständchen Euch zu bringen”
бълг. прев. „Да ви попея една серенада” (<http://www.youtube.com/watch?v=SuMWChF3sKE>) /изп.
Албена Кехлибарева/

Karwoche /“Страстна седмица”/по стихове на Мьорике, (<http://www.youtube.com/watch?v=AE2efnYj-aQ>) /изп. Албена Кехлибарева/

➤ Глава 3.3.

Възможности от позиция на изпълнителския прочит към някои особености във вокално-клавирния стил при зрелия Хуго Волф

За да бъде изследван дълбочинно процеса на съотношенията между вокалната и клавирната партия в „Lied“ през нейния късно романтичен стадий, за който ще става въпрос, отнасяйки целия процес към творчеството на Хуго Волф, би следвало да бъде припомнено ретроспективно цялостното развитие на този жанр, започвайки от времето на Карл-Филип Емануел Бах. В най-общи щрихи, процесите на съзряване и промени се движат както в музикалната тъкан - певческия глас и другите гласове и хармонии в клавирната партия, така и между певческия глас и инструменталната партия в цялост като вид „омузиковяване“ на поетичния текст.

Песента като художествен жанр в средата на 18 в. идва с твърде малкото индивидуално наследство „в зародиш“, и много повече с богатата вековна устна традиция на народната песен. Останалите десет духовни песни на Йохан Себастиан Бах /в песенната книга на Шемелих/ представят малки песенни форми със строфичен строеж. Сопрановият глас в съпровода на клавира дублира вокалната линия. Моцарт и Хайдн творят, макар и ограничено в този все още „домашен жанр“, пренадзначен за интимни вечери сред приятели. Съществува всеобщото мнение, че интимността и лиричната изповедност на песента не са пригодни за голямата концертна зала. Според Erich O.

Deutsch¹ в труда „Schubert. „Die Dokumente seines Lebens““ в годините от преди Френската буржоазна революция първенство взема моделът на строфичната песен, въпреки отдавна познатото съществуване на свободната импровизационно-декламативна бар-форма, идваща от времето на минезенгерите от 12-13 в., позабравена за дълъг период от време. Поне две трети от всички песни от онова време са в строфичен строеж – от два до пет и повече куплета, които се изреждат върху една красива мелодия, някак общо пригодена към целия поетичен текст. Съпроводът е най-обикновено хармоничен от арпежи или акорди с украшения. Песента се бори за своята автономност и за отделянето си от концертната ария, която изобилства с виртуозни пасажи, показвайки повече външен блясък и техническо съвършенство на гласа, но за сметка на това твърде повърхностно отношение към поетичния текст. В епохата на ранния романтизъм, при много от композиторите, нещата не се различават много в отношение на постройка и съотношения от епохата на класицизма. Гласът се идентифицира със сопрановия глас в хармоничния строеж. Новото е по-скоро в това, че песента сега се изписва като авторска собственост, макар и в близост с анонимната народна песен, и това, че мелодията може да бъде по-разгърната, т.е. да използва възможностите на школуван глас. Хармоничният строеж постепенно се обогатява с нови хармонични функции, но водеща при песента е вокалната партия. Първият титаничен връх и революционно надхвърляне на представите за жанра „Lied“ изгражда Франц Шуберт,

¹ **Deutsch**, Erich O. „Schubert. „Die Dokumente seines Lebens““, /Ново Шубертово издание, том 5, 1964, Касел, стр. 430/

наричан метафорично ”Баща на жанра „Lied”. Според Арнолд Файл ² Шуберт не е имал какво да учи съществено в областта на писането на песен от виенските класици. Известно време от годините на престой във Виенския конвикт Шуберт е ученик на властващия по негово време и най-издигнат капацитет с всички императорски почести – Антонио Салиери. Но всъщност още тогава юношата Шуберт е открил песенните балади на Карл-Фридрих Целтер от които тайно се учи на друг вид композиционен и песенен строеж. Той трансформира по-скоро инструменталния образец на квартета, пренасяйки го във формата на „Lied”. Ако говорим за трите основни вида песен при Шуберт, то това са песните с:

а/ **„буквална строфичност”**, при която вторият, третият/и ако има още куплети/ буквално се повтарят, както в мелодичния рисунок, хармоничния пълнеж и цялостното движение на първия куплет.

б/ а/ **„буквална строфичност”**, при която размяната на гласовете има само ограничено въздействие върху фактурното развитие или замяната на мажор с минор. Във всеки случай в тази форма може да бъде добавен и малък вътрешен нов дял.

в/ **„durchkomponiertes Lied”**, което може да бъде преведено като „песен, преминала, пробива си път, „изкомпозирана наново”. Всъщност това е ранно романтичното започнало развитие на „Bar-Form”. Във тази форма на „Lied“ всеки нов стих от текста се озвучава с нова мелодика, съответно и нов хармоничен клавирен съпровод. Повторяемостта на основни мотиви обаче създава предпоставка към

² Feil, Arnold, prof.: “Franz Schubert: Die Schöne Müllerin * Winterreise (the Lovely Miller Maiden * Winter Journey)” 2003, Amadeus Press

една закръгленост и завършеност на формата, близка до естетиката на виенските класици. Такива песни са: „Градът” (D. 957 №11) и „Двойникът“ (D. 957 № 13) и двете из „Лебедова песен”. При тази група песни могат да се открият мотивни ядра, напр.: в песента „Враната“ (оп. 89 № 15, D. 911) из „Зимен път” или в „Младата монахиня“ (оп. 43 №1, D. 828). С песента „Към Безкрайния” (D. 291) по текст на Клопщок Шуберт буквално създава образец на песен с преплетена триделна форма от декламативно-речитативен характер, разгърнат кантиленен втори дял и каденциращ трети дял с развити лайтмотивни ядра от предишните дялове. Песен, достатъчно нехарактерна за цялото му вокално творчество, служеща като симптоматичен връх към по-следващите периоди на развитието на жанра „Lied“ при Шуман, Лист и Волф. Така немалко изследователи на този жанр /между тях Дитрих Фишер-Дискау в труда си „Auf den Spuren der Schubert - Lieder“³, доказват още при Шуберт наличието на лайтмотивна техника, която ще бъде водещата при Вагнер и особено след него при зрелия и късния Хуго Волф. Заслужаващо голямо внимание от изпълнителска гледна позиция, е развоят на тези форми, преплитането им и разрастването им от една фаза на романтизма в друга. Следващият композитор след Шуберт, издигнал „Lied” на ново стъпало по отношение на симетриите в баланса между вокалната и клавирната партия е **Роберт Шуман**. Връзката „поезия – глас – пиано“ е вече усложнена в сравнение с модела на Шуберт и този процес може да бъде оприличен като трихотомен. При Шуман клавирната партия освен чисто съпровождащата, онаследена функция, придобива нов

³ Фишер-Дискау, Дитрих : „Auf den Spuren der Schubert -Lieder“, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1976, стр. 227

статус в цялостния концептуално - драматургичен план. Не остават без значение избраните тоналности за всяка една от песните във вокалния цикъл, метриката на стиха, интерваловите съотношения, които придобиват символен характер, а с осветяването на нареченото от Карл Далхаус „субтематично ниво“ и разработването на мотивите ⁴клавирната партия се натоварва с по-нови функционални отговорности. /Други изследователи, между които Хелмут Лос⁵ отбелязват богатото развитие на хармониите върху микро - движение на певческия глас, напр. при 8-ма песен от цикъла „Любовта и живота на жената“/. Вече е добре известно, че за развитието на лайтмотива няма значение дали той се проектира във вокалната или в някой от гласовете в клавирната партия. От Шуман нататък „Lied“ установено се счита като жанр на триединството – поезия, озвучена или доизказана във вокалната и клавирната партии. Композиторите около и след Шуман не променят качествено това тризначие. Някои са по-изявени мелодици, а други като Петър Корнелиус засилват връзките с поезията, докато Лист развива и трите начала, разширявайки до крайни граници песента като форма, /много често и в сложна триделна форма: ”Жана д’Арк на клада”, „Миньон”, „Лорелей“/. Историко-музикалният контекст на епохата, в която процъфтява и самия жанр „Lied“ изисква споменаването на имена като: Карл Льове, Блум, Линдпайнер, Вайсхаймер, Круг, Рандегер, Хеншел, Арлберг, Ценгер, Херберт, Граман, Райнеке, Цумпе, Йенсен, Роберт Франц, Густав Йенер

⁴ Dalhaus, Carl: *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Bd. 29, H. 3, 1972, [ISSN 0003-9292](https://doi.org/10.1017/S0003929200000000), S. 167–181. Също и „*Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*“ (*Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele*. Bd. 5). Bosse, Regensburg 1971, [ISBN 3-7649-2061-0](https://doi.org/10.1017/S0003929200000000)

⁵ Loos, Helmut: “Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke” Sondereinband by Amazon.de

/изтъкнат Брамсов ученик, ценен и днес/, като всеки от тях допринася своя еволюираща стъпка към обогатяването на традициите на „Lied”. При Хуго Волф средата на този процъфтяващ жанр е подготвена, но именно на него е отредена мисията да доведе „Lied” до нейния апогей. Като студент на Брамс, той особено цени Шуман, от когото приема речитативния стил на декламативност, от Лист /и особено от Вагнер/ новия хармоничен език и лайтмотивната техника. Според Леополд Спитцер при Волф всички тези фактори ще се вплетат в симбиозата на най-висшата романтична изказност.⁶ Поради това, че неговото песенно творчество обхваща огромно тематично разнообразие, само по себе си то рефлектира по различен начин във взаимоотношенията поезия – вокална - клавирна партии. В някои от ранните му творби могат да се срещнат строфични песни, при които клавирната партия донякъде напомня модела, оставен от Шуберт. /Напр.: песента „Sehensucht“ оп. 3, № 2 е така близка по характер до някои песни из цикъла „Хубавата мелничарка“ на Шуберт или песента „Liebesfrühling“ из ранните песни по стихове на Хайне/. По-късно Волф забравя тези си творби и до смъртта му те представляват два тома от т.н „Изоставени песни”, издадени за пръв път през 1985 г.⁷ Все пак и при тях се среща една една автономност на клавирната партия спрямо вокалната. Многообразни са примерите дори в ранното творчество, които не могат да бъдат причислени към никакъв стереотипен модел. Сякаш във фактурата на всяка песен има неповторимо композиционно предизвикателство на триединството – поезия – глас – инструмент/или инструментариум, защото всяка клавирна партия е потенциално и

⁶ Spitzer, Leopold, Univ. Prof.: „Hugo Wolf. Werk und Leben”, Wien, 2003, Holzhausen

⁷ Hugo Wolf – Gesamtausgabe, Band 7/1 & 7/2, Hrgb. Univ. Prof. Hans Jancik, Wien, „Doblinger Verlag”, 1985

оркестрова/.⁸ Може да се каже, че гласоводенето в песни като „Гробът на Анакреон” по Гьоте, „Благослов към Божията Майка” из „Италианска книга на песните”, и в немалко други, напомня пропорциите на Баховите хорали, пренесени модулативно в жанра „Lied“ през епохата на романтизма. Песента „През пролетта” /№ 13-та по стихове на Мьорике/ е образец на романтично-полифоничното гласоводене. Отделена от вокалната партия, самата клавирна партия би могла да бъде считана за напълно завършено музикално произведение с драматургическа концепция. От друга страна вокалната партия е изградена с красиви мелодични линии от редуване на секундови движения и големи интервалови отстояния, които придават особен носталгичен характер. По принципа за непрекъснатото мелодично развитието/ревностно защитено при Вагнер, а оттам поето и от Волф/, линията се предава от глас в глас, до такт 86-ти, когато вокалната партия се фокусира монотонно като вид „Sprechstimme”/защото този вид няма общо със „Sprechstimme” при композиторите додекафоници/, върху два тона, а лайтмотивът в сопрановия глас на клавирната партия продължава движението. Волф дълбоко познава възможностите на човешкия глас и често му поверява дълги стойности в секундово движение, докато големите интервалови скокове, изразяващи дълбоката експресия на поетичния контекст, поверява на инструменталните гласове. Пример може да бъде песента ”Всички пътуват, сърце, към вечния покой” из „Испанска книга на песните”, за която стана вече въпрос в глава VII-ма.⁹ Типично Волфовско е полифонико-хармоничното преплитане между вокалната партия и

⁹ **Wolf, Hugo** – Alle gingen, Herz, zur Ruh - performed by Albena Kechlibareva
<https://www.youtube.com/watch?v=IHLqOtYO-qI>

гласовете в клавира. Едва ли може да се каже кой глас е доминиращ в чисто музикално отношение; това, което се налага при певческия глас е от чисто логостен характер. След Шуман, Лист и Вагнер, Волф представя в ново измерение разслояването на пластове между слово и принадлежащите му гласове. В предговор към изданието на „Испанска книга на песните” проф. Леополд Спитцер, д.н., който беше по-горе цитиран като настоятел на международното Волфово общество, изказва твърдението, че този тонов поет достига връхната точка във вече десетилетия разработваната романтико-полифонична изказност. Тази контрапунктност се явява именно като една от най-характерните черти на Волфовия песенен стил. „Ганимед”/по стихове на Гьоте/, „Никога не искам да те загубя“. Може да се каже, че с навлизането в зрелите години на творчество и особено в песните по стихове на Гьоте, полифоничността при Волф е в своя апогей. Това се песни като „Граници на човечеството“, Три Песни на арфиста и три песни на Миньон, всичките по стихове на Гьоте, а и още огромна поредица от песни са много ярък пример за най-висша форма на полифонична сложност, при която и двете партии – вокална и клавирна създават свои собствени вътрешно-устойчиви полифонични сфери, едновременно автономни и по по-сложен път принадлежащи една към друга. Уникалните кулминации в гласа се кръстосват с инструменталните, като често са в някаква дихотомност, или друг път диаметрално противостоящи. В други песни /“Десет Духовни песни“ из „Испанска книга на песните“ ясно се долавя как докато гласът пренася словесното послание, разчленяването в инструменталната партия на вътрешни подгласове при втора дори трета мелодична партия, създава една хармонична среда с органово-оркестрова идентичност, стояща в

непрекъснато движение. Изключително често кулминациите се доизказват чрез вътрешните гласове и една сгъстената ритмична среда. И в такъв смисъл „Lied”, още веднъж става повдигната в музика, озвучена поезия. Волф често споделя в кореспонденция със свои приятели за озвучаването на нови и нови стихове. Метриката на стиха, словесната мелодика го вълнуват до последните години на съзнателния му живот. Интересно е, че Волф повече от всички свои предшественици в пространството на „Lied“ долавя най-тънките характеристики на човешкия глас, поверявайки му различните стихове на любимите си поети. Това винаги трябва да се има предвид, посягайки към неговите песни. Въпреки възможностите за транспорт, като че ли оригиналната тоналност на всяка песен тук става авторски закон, поради толкова яркото присъствие на омузиковения дух на стиха.

Всичко това разтваря възможности към неизчерпаеми изпълнителски ракурси, но и трудности в интерпретаторския прочит на една вокално-инструментална творба от Волф. Изпълнителят стои пред една потенциална или реална партитура/имайки предвид 24-те оркестрирани от Волф песни, по-късно вписвайки се в голямата група „оркестрови песни” от края на 19 век/. Подобно на диригент, изпълнителят /певец или пианист/ разчита в най-големи тънкости пластове на музикалната тъкан. Психологизирането на инструменталната партия и инструментализирането на вокалната партия са неминуеми. Сякаш съществува размяна на ролите. И все пак многозначещото вникване в посланието на текста, отразено в движението на гласовете, би подсказало и най-верните отсенки на гласообразуването за певците и звукоизвличането при пианистите,

както и траекторията на тембралното преобразуване. Образци на Волфови интерпретатори са създадени от незабравимите Елизабет Шварцкопф, не малко благодарение на съпруга ѝ легендарния Валтер Лег и Радио ББС, Криста Лудвиг, Херман Прай, Дитрих Фишер-Дискау, и като че ли и точно затова не може да се говори за конвенционалност. Всяко време носи своя патетика. Интерпретаторският прочит може да бъде ретроспективен и в известен смисъл той винаги остава поне в някаква своя част такъв, в друг смисъл може да бъде и съвременен, актуален, изчистен от музейна стерилност. Много ценни със своите аналитични позиции са книгите за интерпретаторския прочит на Джералд Мур/“Певец и акомпанятор”, тези на Дитрих Фишер-Дискау /за Хуго Волф, за Шуберт, за Карл Льове/ на /Леополд Спитцер/ повече от 12 книги върху творчеството и интерпретацията на Волфовото песенно творчество/.

Австрийският в-к „Der Standart” от 26 февруари 2013 г., съобщава, че известната берлинчанка –мецосопранистката Бригите Фасбендер, дългогодишна изпълнителка на песенното творчество на Волф, на Рихард Щраус и Малер, 13-години интендантка на оперния театър на Тирол, станала носителка на специалния орден „Хуго Волф”, връчен ѝ от президента на федералната република. /Предишният такъв орден е връчен през 2008 г. на легендарния Дитрих Фишер-Дискау/. Всяка втора година от 1990 до днес Щутгарт и висшата песенна академия „Хуго Волф“ стават домакини на международния конкурс за два – глас и пиано, посветен и носещ името на Хуго Волф. Музиката на Хуго Волф е еталон за висше майсторство, както вокално, така и клавирно и неговата вселена все още не до край позната, разчетена и изучена. /Имайки щастието да работя с проф. Ерик Верба, в последните

години от жизнения си път този голям Волфов тъкувател – интерпретатор и публицист във Виена, аз бях представила в България, Германия, Австрия, Нидерландия и други европейски страни, записала голям брой за CD, цялото Волфово вокално творчество, наброяващо 367 песни/. Радостното е, че днес, подобно на съдбата на Шуберовото творчество, Волфовото се ползва с много по-голяма популярност, в сравнение с тази приживе на тези двама композитори. В България, в програмите по камерна музика и съпровод в НМА „Проф. Панчо Владигеров“, всички пианисти имат през целия курс на образование по дисциплините свързани със съпровод на песен и камерна музика задължителни за изучаване творби от Хуго Волф. На негово име се проведе и Международен конкурс за дуа - глас и пиано „*Хуго Волф*” – *София* през 2013 година.

Отдадеността към творчеството на даден композитор/както беше в моя случай с интегралното изпълнение на Волфовото вокално творчество/ има и други измерения – откриването, популяризирането и творческата принадлежност от страна на изпълнителя към творчество, създаващо и доизграждащо облика на конкретния автор, но внасящо и нов прочит в оставената в наследство огромна общочовешка ценностна литература. Съотнесени към българската и по-специално към съвременната българска композиторска школа в това отношение се вписвам определено с оптимизъм.

➤ Глава 4.

МАКС РЕГЕР И “LIED”

Смъртта на Хуго Волф през февруари на 1903 година събужда в ангажираните към културното наследство кръгове на музикалния елит в Австро-Унгарската империя съзнанието за загуба на недооценен приживе гений. Настъпилият вакуум асоциира с явления като ранната кончина на Шуберт и на Моцарт. Много композитори започват да оркестрират песни на Волф – сред тях са Йозеф Маркс, Франц Шрекер, малко по-късно Гюнтер Рафаел и Игор Стравински. Но този, който реално най-дълбоко чувства загубата на Волф е немският композитор Макс Регер. Бидейки тринадесет години по-млад от Волф, той му посвещава своя песенен цикъл опус 51 “An Hugo Wolf”, изпитвайки благоговейното влияние на любимия композитор в оформянето на собствения си песенен стил.



Изображение 38:

Фотография на Макс Регер: BSB. 1914

Йохан-Батист-Йозеф-Максимилиан Регер /19 март 1873 † 11 май 1916 /

За немско говорещия свят и за европейската култура, свързана неразделно със сакралния инструмент орган – името на Макс Регер е емблематично. С право много от неговите изследователи го считат за най-великия наследник на Йохан Себастиан Бах.⁷¹⁾ Някои сред неговите най-подробни биографи като Хелмут Вирт предават мнението на Паул

Хиндемит: „Регер – един от последните титани в музиката от началото на ХХ в. Не бих могъл да си представя изобщо светът без него...”⁷²)

Причините да се изпълняват така рядко творби на Макс Регер в България са различни и от различно социо-естетическо естество:

1/. Липсата на органи, /в духовния и чисто религиозен аспект – в Източно-православната литургия мъжките хорове изпълняват тълкуванието на Божието Писание, като още с разделянето на Свещената Римска империя на Източна и Западна, в източната литургия органът, идващ някога от Византия се изхвърля като земен елемент и дело на тъмните сили/.

2/. Органите, на които музиката на Регер звучи в пълното си великолепие са от романтичната органостроителна школа в Германия, при това големи – три-четири-пет мануални романтични органи – един такъв орган е този в „Berliner Dom” със 104 регистри, където тази музика звучи с пълния си блясък. /А най-големият български орган е с 54 регистри от типа на необароковите органи от втората половина на ХХ столетие, пригодени за изпълнение общо на всякаква литература, но преди всичко барокова и съвременна, т.е. регистрите и звученето са по-остри и ярки/. Така двата романтични органи в България са с твърде ограничени възможности – този в Пазарджик, който се явява всъщност единствен романтичен орган и има значителни проблеми, налагащи спешна реставрация, а другият – този в католическата катедрала в Русе, който е и първият романтичен орган в страната, отдавна не се използва за концертни цели, и едва ли би се справил с такива, свързани с творчеството на Макс Регер.

3/. Що се отнася до кантатно-ораториалното творчество на този композитор, спъващите фактори са тези, свързани със сложния късно-романтичен музикален език, оттам това, което касае „Kunstlied” от една страна като сложна хармонико-полифонична фактура, от друга – владенето на немската поезия от по-късните епохи, респ. след Хайнрих

Хайне, Волфганг Гьоте, Едуард Мьорике. Поетите, чиято поезия е вдъхновявала композиторската инвенция като Ото Бирбаум 73) Лудвиг Уланд (бълг. прев. - Пенчо Славейков, Димитър Гундов), 74) Анна Ритер/вж. „Немски поети” – превод на Пенчо П. Славейков, 1911/, 75) Франц Еверс, Густав Фалке/бълг. прев. Ал. Балабанов/, 76) Роза Герхойзер, Дора Хартвиг, Клара Мюлер, Рихард Демел /един от най-видните представители на символизма, определено въздействал с поезията си на Арнорд Шьонберг в търсенето на нови звукови пространства/, Лудвиг Якобовски, Рихард Браунгарт, Мария Стона, Детлеф фон Лилиенкрон, Аста фон Вегерер, Алберт Трегер, Мартин Бьолитц, Бернхард Флеменс, някои сред тях от еврейски произход, само частично са познати в тесни литературни кръгове на почитателите на немската поезия в България” 77) тъй като много малка част от тези имена са превеждани /П. Славейков, Ал. Балабанов, В. Константинов, Цит. съч/. Разбира се, Регер композира някои песни по стихове на Хайне, Рюкерт, Айхендорф, Кристиан Моргенщерн, Стефан Цвайг, но не в такова мяра, както това прави Волф, привързвайки се за дълго към избран поетичен свят. По-скоро в обратния смисъл, Макс Регер включва стиховете на млади за времето си, малко утвърдени поети. Рядкост са опуси от по няколко песни, като този от три песни по стихове на Елза Арсениеф или по Анна Ритер – двадесет и шест песни.

Регеровото творчество на „Lieder” е най-подробно изследвано и обхваща 334 солови песни/като между тях има 14 дуети/, композирани в различни периоди на творческата му дейност от годините 1891 до предпоследната година от живота му - 1915. Редът на песенните опуси, броят на песните и годината на написването им, според изданията на Щайн /Fritz Wilhelm Stein/78), са събрани в том 31-ви до том 35–ти /от пълното издание на творчеството му в 38 тома, с проследения хронологичен ред на творбите по ред и година на композирането им/:

Том 31-ви обхваща опусите от 4-ти до 55-ти, като съдържанието им е следното: оп.4 - шест песни – 1891, оп.8 - пет песни – 1892, оп.12 - пет песни - 1893, оп.14/б "Аз се въздигам високо над морето" за бас – 1894, оп.15 – десет песни за среден глас – 1894, оп.19 - две духовни песни за среден глас и орган - 1898, оп.23 - четири песни – 1898, оп.31 - шест поеми за среден глас – 1898, оп.35 - шест песни за среден глас – 1899, оп.37 –пет песни – 1899, оп.43 - осем песни – 1900, оп.48 - седем песни за среден глас – 1900, оп.51 “An Hugo Wolf“ дванадесет песни - 1900, Три духовни песни за мецосопран/баритон и орган - 1900-03, оп.55 - петнадесет песни – 1901.

Том 32-ри съдържа опусите от 62-ри до 75-ти: оп.62 - шестнадесет песни – 1901, оп.66 - дванадесет песни – 1902, оп.68 две песни: „Носещата сини сънища“ и „Ето, че пак идва нощта отминала“ (Приспивна песен), оп.75 - осемнадесет песни – 1904.

Том 33-ти съдържа шестдесет авторски и обработки на народни песни в оп.76 ”Шестдесет загладени и отпъдени песни”, т.н. „Schlichte Weisen” 1903 – 1912.

Том 34-ти съдържа: оп.79 /осем песни - 1900-04, оп.88 - осем песни 1905, оп.97 – четири песни 1906, оп.98 –пет песни – 1906, оп.104 - шест песни 1907, оп.105 –две духовни песни за мецосопран/баритон и орган, хармониум или пиано - 1907, една песен без опус „Добре живеят само онези, които укор не познават” 1910, оп. 137 – дванадесет духовни песни със съпровод на пиано, хармониум или орган – 1914, оп.142 - пет нови детски песни – 1915.

Том 35-ти принадлежи на друг издател /Отмар Шрайбер/ и в него са събрани оркестровите песни от: оп. 31, №5, оп. 35, №4, оп. 37, №3, оп. 43, №5, оп. 62, №11, оп. 75, №11 оп. 76, №16, 22, 35, 52, оп. 97, №1, 98, №1,

Op.124, „На надеждата”/An die Hoffnung/, Op.136 „Химн на любовта”/ Hymnus der Liebe/.

Песенните опуси на Регер се вписват до големите Регерови органични творби като Фантазия върху името ВАСН, Фантазия по хорала „Ein feste Burg ist unser Gott”. Интересно е, че почти цялата органична музика на Регер е била написана, когато нейният автор е бил на двайсетина години. След 1903 г. Регер се занимава с различни музикални дейности, като постоянно е зает и преуморен, което води и до неговата ранна смърт – едва на 43 години. Съществува малък брой късни творби за орган, както и за глас и орган, които в действителност представляват един твърде различен стил, различаващ се от този на ранния Регер. В предпоследната година на жизнения си път Регер композира Немски реквием по стихове на Фридрих Хебел (1813-1863), незавършен Латински реквием. Обемна е и оставената от него клавирна музика – сонати, багатели, интермеци, сонати с фуги /четири пиеси за самостоятелна лява ръка /, двадесет сонати за цигулка и пиано, сонати за виола, четири сонати за чело и пиано, две сюити за чело, щрайх квартети и квинтети, хорални прелюдии, две сонати за орган, монодии и сюита за орган, концерт за пиано и оркестър, концерт за цигулка и оркестър, симфонични вариации върху теми на Хендел, Моцарт, Бетовен, много хорова музика. Може би и затова „Lied” при Регер косвено се свързва с влиянието на по-мощните вокално-инструментални форми. В 1900 г., в която Регер композира грандиозната Фантазия и фуга В-А-С-Н, оп.46, се раждат осем песни в оп. 43, а след фантазията седем песни в оп. 48, дванадесет песни в оп. 51/ посветени на Хуго Волф, за които стана дума в началото/ и още същата година - трите големи органични фантазии оп. 52, N 1 „Alle Menschen müssen sterben” /”Всички хора трябва да умрат”, № 2 „Wachet auf, ruft uns die Stimme”/ ”На стража, станете, зове ни Гласът”/ № 3, „Halleluja, Gott zu loben”/”Халелуя! Да славим Господа”/, като към тях

започва композирането на „Три духовни песни за мецосопран/баритон и орган” – без опус, завършени през 1903 и свързани с кончината на Волф/. Симфоничният пролог върху тема на една трагедия за оркестър – ла-минор от 1908 г. - оп. 108 е предшестван от две духовни песни за глас и Псалми за среден глас и орган оп.105 – 1907. Словото – много често по библейски сюжети или сакрални текстове има по-друг ракурс отколкото, ако бихме го съпоставили с това при Волф. Това е обширна и трудна теологична тема, която съвсем накратко може да се представи по следния начин – Регер е реално религиозен човек и честен католик. Но заедно с това изпитва непреодолимото влечение към разработките на Баховите хорали. А това го свързва с лутеранската традиция. В Германия и в случая с Регер, такова религиозно противоречие отвежда до дълбок вътрешен трагизъм. 79). Прекрачвайки ХХ век жанрът „Lied” продължава в някои отношения своя апогей, но в други измерения, правейки крачки встрани към едно по-инструментално предаване на вокалната партия, поради своеобразното изчерпване на своите изконни ресурси. Оттам и понякога по-условното, по-различното и неконвенционално третиране на словесния текст. Така в Регеровата песен като че ли има всичко – красивата мелодика, строфичността на народната песен, сложното богато преплитане с контрапунктни гласове, идващи от клавирната партия в контекста на сложния хармоничен език /не бива да се изпускат от полезрение студиите и трудовете по хармония, написани от самия Регер: „Erneuerte Polyphonie der Bachzeit in reicher Harmonik”. 80) Постоянното търсене на нови цветове в гласа е друга особеност на Регер, успоредявайки ги с един дълбок трагизъм на човешкия портрет. За Регер не идващият от праха човек е фокусът, както това бе при Волф, а Бог като субстанция, която вълнува човека. Пребогатата композиционна скала на „Lied” я прави едновременно и симфонична. Както бяха изредени песенните опуси, Регер има двадесет и осем авторски оркестрирани песни и тридесет оркестрирани песни на

други композитори – Шуберт, Шуман, Григ, Лист, Волф. Парадоксално изглежда, че такова голямо натрупване на цветистост, огромен набор от поетични светове носи риск към разпиляност. Това е само на пръв поглед и значително външно, поради свикналото обществено съзнание да възприема наложените му на даден етап стереотипи. Като пример - вокалните опуси на композитора не включват вокални цикли, както при Шуберт и Шуман, а просто песни по различни поети, събрани според времето на написването им в дадена година хронологически в един опус. Вътрешно във вокалния опус не съществува драматургическата връзка, нещо така характерно за Волф или за композитори, дори от други национални школи – Мусоргски, Равел, Прокофиев. Впечатляващо е, че Регер, изпитвал в началото на творчеството си влиянието на Брамс, на Лист и на Вагнер и по отношение на формообразуването и по отношение на принципите на симфонизма, но достигайки до изчистената вокална форма на Волф, взима в своята творческа натура прототип на нейната лаконичност. Дълбоката уединеност с поетичния свят на поезията при Регер е друга. При все – Регер пише изключително вокално. Той се явява и първият композитор в немската литература, написал своего рода песен за глас и инструмент без текст – през 1899 г. “Chant de nuit” като чисто клавирна двучастна творба, а впоследствие прибавя и вокалната партия. Упреците към Регер са неизбежни – вероятната невъзможност да се достигне до дъното на поетичното послание, когато светът на даден поет ще бъде осветен, охармонизиран и озвучен за една единствена песен. Така сред вокалните опуси на Регер има гениални – недостижими бисери/такива изляти вокални форми са и частите на реквиема оп.144 a/b/c/ Finale/, и други песни, които са сякаш разностилни и разнородни и самостоятелно представени и без контекста на принадлежащ цикъл не биха могли да отразят истинската Регерова светочувствителност. Това, което е белег обаче на всяка, дори и най-късата вокална форма е принадлежността на вокалната партия към

изключителното разнообразие и модулативност на хармоничната палитра. Вокалната линия е немислима без хармоничните ѝ тежнения. Регер е преди всичко велик хармоник новатор, най-великият полифоник след Бах, велик симфоник от последния период на късния романтизъм, на прехода към импресионизма, ретробарока, експресионизма и това, което културната история нарече "Jugendstil". Под такъв ъгъл на зрение едно отношение с превес към инструменталното третиране на гласа не би бил нежелан. Понякога е характерно рационално-структурното свързване със сюжетността на текста, когато тази сюжетност догажда особености на композиторските превъплъщения. Друг път - изпълнила тази своя функция сюжетността се явява излишна. И това красноречиво отразяват четирите (сюжетно) програмни симфонични поеми по картината „Островът на смъртта” от големия швейцарски художник символист Арнолд Бьоклин. Не са малко песните на Регер, в които композитора̀т несъразмерно превъзхожда в своята иманентност словесния първообраз. Тази несъразмерна диспропорционалност е също причина този композитор и в частност неговото вокално творчество да бъде тълкувано само от големи майстори на "Lied". В миналото такива изпълнители са били немската контраалтистка Еми Лайснер като ненадминати остават нейните изпълнения на „Любовта”, „През април”, „Царят от страната на изгряващото слънце”, „Езерото до селцето”/, както и Елизабет Шварцкопф чрез изпълненията на „Горска самота”, „Виола д’амур”, „Отхвърлената”/. Сред съвременните интерпретатори на Регеровото творчество са имената на най-големите органисти в света, на диригенти като Рикардо Шаи, Герд Албрехт, Лорин Мазел, Маркус Поп, певците Дитрих Фишер-Дискау, Херман Прай, Ели Амелинг, сопраното Елизабет Шмок и пианистът Бйорн Леман, Рене Флемиг, тенорът Маркус Шефер и пианистът Ернст Брайденбах и още други. /В българската културна страница се вписват към популяризацията на музиката на Регер имената на диригента Емил

Табаков, пианистите Димитър Цанев/два Регерови рецитала, отделно концерт с четирите челови сонати съвместно с Анатоли Кръстев, цигуларката Евгения-Мария Попова/, композиторът Красимир Тасков/изпълнява клавирните дуа на Регер с Велислава Георгиева/ органистите Янко Маринов /Регерови органиви концерти/, Станислава Георгиева, а пишещата тези редове е изпълнявала и записвала с пиано, орган/органистите Бйорн Виде, Еза Тойвола, Матиас Якоб, Дирк Елземан и др./ и оркестри в Германия повече от 50 духовни, светски и оркестрови песни на Регер. По-долу ще бъдат представени отделни фрагменти като примери из песни на Регер, с някои характерни моменти, от гледна позиция на особеностите във вокалния стил на Регер.

Оп.76, № 43 /по текст на Бернхард Флеменс, „Brunnensang”/бълг. прев. Песен на извора/ в темпо *Molto tranquillo* = 54/из 60-те песни “Schlichte Weisen”, композирани в годините 1903-1904 по различни поети/, е една от най-очарователните песни от средния период на композитора, пример за поетична инвенция, вдъхновявала рефлексията на композитора към богато хармонично съгъстване в малкото песенно пространство:

Aus dunkler Nacht ein Brunnenlied
Klang hell am Weg.
Die Häuser standen weiß und stumm
Im Baumgeheg
Die Linden wehten Duft ins Land,
Ich lehnte sacht am Brunnenrand
Und ließ durch dunkles Sinnen
Das blinkende Liedlein rinnen.
Und als ich wandte meinen Schritt,
Da ging's durch Nacht und Schweigen mit
Und war auf meinen Wegen
Wie Segen.

/личен превод на бълг.ез./

„Из недрата на тъмната нощ

песента на поток светло звънтеше.
Побелели и неми къщите спяха
от дървеса и клони оградени.
Липите изпращаха ухания върху земята.
Следвах на потока пътя,
и в ромона дълбок
диря оставяше песничката му светла.
И както из своя път вървах,
вървеше в едно с мен сред нощ и мълчание
звънтежът поточен,
сякаш Благослов бе небесен".

Песента е в E-Dur и се простира върху 27 такта. Движението във всеки такт се състои от осем осмини в размер 4/4, с особената фразировка – две по две, което асоциира с виенската класическа формула: „тежка – лека”, преминаваща остинатно през цялата песен, подобна на клокочещата вода на поточето. В първите две фрази, оформящи голямото изречение на двете строфи се случват следните интересни модуляции: II-ра понижена степен във вокалната партия, върху думата „нощ”, I-ва повишена степен през октава върху думата „светлина”, като дълготрайно извисяване /без тези ходове да бъдат илюстративни/. Още при встъпването гласът прави скок от малка секста в низходяща посока в думите „из недрата на тъмна нощ” и това звучи много въздействащо. След този скок в низходяща посока, следва такъв скок от същия интервал, изразен енхармонично като увеличена квинта във възходяща посока, като вид компенсация на пространството в думата „hell”/светъл/. Или - един и същ интервалов състав в две противоположни посоки. Освен непрекъснатите хармонични модуляции, интересен е повтарящият се остинатен бас, върху който се развива психологическата екзистенция на пътуващия странник през нощта. Тук трябва да се каже една особеност за Регер, че това е композитор, който е имал особен афинитет към средните по теситура човешки гласове – мецосопран или баритон. Много от неговите вокални опуси са посветени именно на тези гласове, а други, в които няма такъв маркер са написани в

теситура, много удобна и подходяща именно за такива гласове/. Но както бе казано в предхождащата глава, такова предпочитание се среща и при други композитори от тези десетилетия, от което може да се заключи вероятния социално аргументиран избор като естетика от края на века/. Хипотетично може да се гадае, че композиторът е търсил естествената топлина, сравнително по-голямата мекота и естествена тексторазбираемост в една по-средна теситура. Тактове 13-ти и 14-ти с ауфтакт контрастират със своята теглеща към статика вокална линия до тактове 15-ти и 16-ти, като единствено място в песента, в което гласът, като че ли съизживява радостта на клокочещото поточе. В 16-ти такт във вокалната партия има шестнадесетини и две осмини с точки и шестнадесетини. В никакъв случай при тях не бива да се бърза, а да се следват напътствията на композитора още от 15-ти такт “*sempre assai rit.*”, за да бъдат почувствани светлината и ромоленето на блестящата в тъмнината изворна вода. В 16-ти такт и в клавирната партия има единственото раздробяване – преминаване за един удар /втория от такта/ в акордите на дясна ръка. Такт 16-ти трябва да бъде осъзнат достатъчно подробно. В него има много красота. Възстановяването на темпото следва в 17-ти такт, чрез който като че ли в песента започва своеобразна реприза на първичния тематичен материал.

Пример 40.:15 – 16-ти тактове /с ауфтакт...”und liess durch dunkles...”/

The image shows a musical score for Example 40, measures 13-16. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in German and Bulgarian. The piano part includes dynamic markings like 'pp' and 'a tempo', and a circled 'C' in measure 16.

Measure 13: *sempre assai rit.* - 123
 lehn - te sacht am Brun - nenrand und ließ durch dunkles Sin - nen das
 парещаване се мисли
 парещаване

Measure 14: *sempre assai rit.* -
 blinken - de Lied - lein rin - nen. Und als ich wandte meinen

Measure 15: *pp* *a tempo* *p*
 blinken - de Lied - lein rin - nen. Und als ich wandte meinen

Measure 16: *pp* *a tempo*
 blinken - de Lied - lein rin - nen. Und als ich wandte meinen

Във 22-ри и 23-ти тактове /с ауфтакт/ е скрита есенциалната кулминация на цялата песен – “und war auf meinen Wegen wie Segen”, /личен превод „и беше по моя път като Божия закрила”/. Думата “Segen” трябва да изразява цялата вътрешна вяра, която самотният пътник получава в инносказателен смисъл като Божий благослов. Не е случайно повторението на строфата, над която авторът поставя първоначално динамично, последвано от ритмично изискване – “*molto espr.*” и “*sempre rit.*” За съжаление тази прекрасна песен съществува все още в един единствен регистриран звукозапис, а за повече от 150 Регерови песни не са открити до днес оставени записи.

<http://www.youtube.com/watch?v=2wloId7uE64>

Песента “Wenn die Linde blüht”/“Когато липата цъфти”/, из същия опус 76, № 4 по стихове на Карл Бусе, е песен, която със своя тематичен характер на секвенционност, игривост в развитието на мелодико-хармоничния материал, наподобява фолклорната песен и е пример за някои взаимствания на Регер от градската и селска песенна традиция. От изпълнителска позиция важни са тактовете 17-ти, 18-ти и 19-ти като модулационна игра във F-Dur и в A-Dur в такт 19-ти, когато в клавирната партия рефлектира искрящата радост от срещата на двамата млади в ритъма на народен танц, както и предпоследния такт 27-ми с ауфтакт, където е доста опасно от разместване при провеждането на паралелното терцово движение в гласа и клавирната партия, поради обозначението “*Lebhaft*”/жизнерадостно/ и още в същия такт на четвърто време започващото забавяне. Тук в ритмично отношение водещо е шестнадесетинковото движение, подето от III - ти и IV-ти гласове в третото време до установяването на последните тонически акорди. Забавянето трябва да бъде предварително уточнено между изпълнителите. За тази песен няма метрономно обозначение, но характерът ѝ подсказва, че

колкото темпото е по-живо, толкова това би било по-вярно до настроението и характера на веселата случка.

Пример 41.: 20-ти -21-ви, 27-ми и 28-ми тактове

20 *dolciss.* *poco rit.* *(a tempo)* *p*
lie - ber Lieb - ster küßt, gehn die Gänschen in die Saat hin-ein, wenn's der

23 *rit. molto* *a tempo* *p* *Lang-* *pp*
Bau - er wüßt, lie-ber Lieb - ster laß - das Küs - sen sein, lieber

26 *samer.* *Lebhaft.* *rit.* *p*
Lieb - ster laß - das Küs - sen sein.

M.R. 33

Друга песен в строфична форма е песента “Zum Schlafen” /”Към съня”/ от същия песенен опус 76, №59. Тази творба е своеобразна приспивна песен, която трябва да отразява едновременно и майчината топлина и навлизането в света на приказните детски съновидения. По-скоро внушаваната образност на имагинерния свят на съня изисква от певеца пеене в динамика от „*p*” до „*pp*”, запазвайки яснотата и повелителния тон чрез много ясна артикулация на съгласните. Такт 19-ти такт е клавирен преход към втория куплет. Имайки за сравнения няколко издания на тази песен не бива да се отбелязва като редакторска неточност, а като точен

авторски текст акордът в дясна ръка със съдържание на f, вместо ges. Тази финна малка разлика трябва да се подчертае, извеждайки я динамично степен напред. Регер се вълнува от темата на съня, свързвайки чисто бинарното състояние с философско измерение. Повечето от песните в оп. 76-ти са със строфичен характер или изхождат от такъв, който впоследствие се обогатява с варианности, но във всеки случай всички те носят първообраза на народно-битовата мелодика и някаква установена ритмическа формула. Регер композира повече песни на тема „приспивна песен”, /без да ги озаглавява винаги само като приспивни песни/ по различни стихове, отнасяйки състоянието съновидение-мечта към различен ракурсен прочит. Такива са: "Gute Nacht", 1890/1 № 9 от колекцията „Младежки песни”, „Wiegenlied” оп. 43, № 5, без опус по стихове на Алберт Трегер от 1898 г., Приспивна фолклорна песен от австро-шлезийската област /без опус от 1909 г./, по-късните „Schlafliedchen” оп. 75, „Christleins Wiegenlied” оп. 137 из „Дванадесет духовни песни за среден глас и орган”, „Wiegenlied” оп. 142 № 1. Една от най-популярните и обичани песни в богатия обширен оп. 76 е „Mariä Wiegenlied” № 52. За философското свързване на състоянието на съновидения с мечтание композиторът се обръща към поезията на обичаната от него поетеса Ана Ритер. Така песента „Mein Traum” оп. 31, №5 /която съществува и в авторска оркестрова версия/ е връх на високо композиторско майсторство на превъплъщение на дълбинната словесна промисъл в мелодична линия и принадлежащия ѝ контрапункт в хармоничния строеж на творбата. Песента се „раздипля” върху 52 такта в размер 4/4, в темпо “Largo”. Ярко са оформени трите дяла като първият е от такт 1-ви – 19-ти вкл. с голямата кулминация в тактове 12-ти и 13-ти. Вторият дял, представящ една приказна нощна сцена, осветена от лунните отблясъци в косите на танцуващите горски нимфи, носи някаква потайност и смиреност, макар и в ритъма на този дял да се долавят стъпките на бавен

танц. Трикратната низходяща секвенция в 27-ми до 31-ви тактове довежда философското прозрение „ела, о сън, ти, който изпълващ моите дни и нощи, ти, който си верен, когато светът ми отне всичко друго, добре си дошъл!“ в такт 40-ти с двойното „*ff*“, разширявайки до определен максимум тоновия обхват между глас и клавирна партия. Интересно е също, че и двете кулминации, отстоящи на голямо разстояние една от друга, са подплатени от еднакъв тоново-хармоничен акорд, като при първия и при втория път достигането на тези хармонични функции е осъществено чрез различно хармонично напластяване. /Подобно състояние на съновидения, свързано с апокалиптичното „пречистване“ се явява и във финала на „Немски Реквием“ в алтовото соло/ария, което се изпълнява и самостоятелно– Финалът е по стихове на Фридрих Хебел с многократното повторение на строфата „Seele, vergiß sie nicht die Toten“/личен прев.“Душо моя, не забравяй мъртвите“/, завършващ в просветляващата едноименна мажорна тоналност. Особен интерес представляват песни, които са в оригинал за глас и пиано, като при някои от тях впечатлението е „храмово“ и те могат днес да се ревизират, като бъдат изпълнени вместо от глас и пиано – от глас и орган. Такива песни са тези, чийто текстове са духовни, при това на немски /не латински/ език. Тяхната фактура е полифонична. Една част от тях биха се транскрибирали лесно за романтичен тип органи, друга за необарокови органи. Пред всички нас, наследили творчеството на Регер, стои въпросът защо това не го е направил самият Регер, който е бил един от най-големите органисти не само на своето време, но и до днес? И същевременно и прекрасен пианист и диригент? Отговорите са много. На първо място трябва да се изтъкне това, че по времето на Регер в Германия – инструментът орган е имал преди всичко мисията в услуга на католическата меса – в католическите църкви и също такава в Евангелистко – лутеранските църкви при богослужението. В такъв смисъл от чисто естетически аспект органът преминава един дълъг период на

откъсване от църквата в полза на концертната светска проява, но оставайки все пак в пространството на своята акустическа духовна среда, за която е строен като специален неповторим уникат. Творбите, които са посветени на този инструмент са с духовни текстове. Приживе такъв пример за транскрипция на песни с духовно съдържание от глас и пиано за глас и орган дава самият Регер, транскрибирайки десетте духовни песни из „Испанска книга на песните” от Хуго Волф. По такъв образец други органисти транскрибират песни на композитори, чийто текстове съдържат духовен и философски характер, имайки предвид, че в традиция идваща от Бахово време – всеки добър органист трябва да притежава и качества на добър импровизатор, също и на диригент за нуждите на църковния музикален живот. Така някои органисти достигат блестящи резултати в тези си дейности. Макс Регер обаче е композиторът, при когото ясно и дефинирано се говори за три вида „Lied” – клавирна, органова и оркестрова. Като ненадминат органист Макс Регер е полифоник и симфоник. Това неминуемо рефлектира в неговата клавирна фактура – понякога тя изглежда несложна, но със скрити потенциални гласови разграничения. Тогава трябва да се мисли регистрово, а не импресионистично. Друг път фактурата е прекалено богата, което я доближава, както до органовата звучност, така и до тази на симфоничния оркестър. Като пример могат да послужат някои песни като: "In einem Rosengärtelein", оп. 76 (из „*Schlichte Weisen*”) № 18 по текст на композитора Даниел Фридеричи (1584–1638), за когото беше станало дума в I-ва глава. Наистина пътят на раждане на тази песен е дълъг. Макс Регер е бил композитор, който безкрайно задълбочено е изследвал развитието на органовите стилове в немската музика и достигайки до този композитор, чийто музикални паметници са запазени и днес, за когото се знае, че е бил ценен и обичан композитор, теоретик и органист, кантор в една от най-големите катедрали - Роцокската Мариенкирхе, Регер до такава степен е

бил погълнат от красотата на неговите мотети, че ражда песен, досущ наподобяваща стила на ренесансовия композитор. Още повече и върху старонемския текст, използван от самия Даниел Фридеричи. От някаква човешка скромност, а и от обстоятелствата, че духовният храм – Църквата не е била място за концерти с творби с по-светски характер, тази песен се числи сред клавирните песни на Регер. Но нейната фактура категорично би спечелила, придобивайки истинския си облик, ако би била транскрибирана за орган позитив или малък бароков орган. По-друг е случаят с двете духовни песни – оп.105, № 1 и 2. Първата е по текста на псалм 62-ри, а втората по текст на Новалис, като и двете песни са израз на късноромантична лайтмотивна експресия. В партитурата съществуват авторските изисквания – за глас и орган /или хармониум/ или пиано, а под черта и в оркестров вариант. Във всеки случай тези две песни могат да бъдат модел за това, какви други песни биха могли да се изпълняват по подобните три начина. Песните на Регер предизвикват още по негово време големи дебати. Наричали са ги „клавирни творби със съпровод на глас”, в които певецът непрекъснато бил принуден да се състезава за внимание до въздигнатия до огромния звук, хармонично богатство и бравурни акордови каскади, солирац първокласен пианист. Или други ремарки относно песните по текстове на Хьолдерлин и Хайне, до които стоят такива на третостепенни поети, за които самият композитор е казвал ”като изблици на неоткрити душевни състояния и конфликти”. 84) Не бива да се забравя, че времето на Регер е време на откриването на психоанализата, време предвещаващо конфликта на великите сили, довел човечеството до Първата световна война и големите катаклизми на Европейска територия. И като противовес на този ужас струи неотразимата, кристално чиста и неописуема светлина в хармониите на Регер, подобни на Рембрандови платна. Безспорно предизвикателство както за певци, така и за пианисти представляват именно тези големи

Регерови песни със сложна фактура, каквито са песни още от сравнително ранни опуса като тези в опус 51, с 11 песни, посветени на Хуго Волф:
Пример 42.: „Пролетно утро“ – оп. 51, № 11

третата Нощ.

Frühlingsmorgen

(Clara Müller)

из опуса, посветен на Хуго Волф Max Reger, op. 51, 11

Langsam, ausdrucksvoll, doch nie schleppend *espress.*
p

Singstimme

delicato

pp *poco*

con Pedale

dolce

Him - mel - ist - der Früh - lings - re - gen her -

m. s. *m. s.* *dolce simile*

ab - ge - rauscht - die gan - ze Nacht,

pp

M. R. 31

„Gebet”/Молитва/ оп.62 („Шестнадесет песни”) № 8, „Erlöst”/Възнесен/ оп.66 (Дванадесет песни) № 9, „An die Hoffnung” /На надеждата/ оп.124, „Engelwacht”/Ангелската стража/ оп.68 (Шест песни) № 4, „Die Liebe”/Любовта/ оп.66 (Дванадесет песни) №7, „Mensch und Natur”/Човек и природа/ оп. 62 (Шестнадесет песни) № 4, „Vor dem Sterben” /Преди умирането/оп.62 (Шестнадесет песни)№ 7, двете „Sommernacht”/Лятна нощ/ оп. 70 (Седемнадесет песни) № 17 16) и оп. 98 (Пет песни) № 5, “In der Frühe”/На зорораване - по стихове на Мьорике, подобно както при Волф и една от изключително малкото песни на Регер с точно обозначение на деня на композиране:

Пример 43.:

(175) 27

Frau Dr. A. Gimkiewicz zugewidmet

Aeolsharfe

(Hermann Lingg)

Ruhig, ausdrucksvoll (nicht zu langsam!) Max Reger, op. 75,11
espressivo

Singstimme *p* Ge-heim-nis - vol - ler Klang, für Gei-ster der

dolcissimo

Klavier *pp* *poco*

(2) *sempre dolce* *cre - scen - do f*
Luft *be - sai - tet, von kei - nes Menschen Ge-sang, von Stür - men nur be.

sempre dolce *cre - scen - do f*

„An eine Mutter“, 1912 Ohne Opusanzahl (2)

M.R. 34

Характерни за всички тези песни са изключително сложният език, богат на медиантни отклонения, отвеждащи в нови странични тонални разрешения. Този специфичен Регеровски хармоничен език, даващ същевременно независимост между графичните линии на вокално разпятата или речитативно декламационна вокална линия и хармонико-полифоничната структура на клавирната партия е реалната среда на полифоничното многогласие сред късно романтичната хармония, както Регер сам я определя.

Всички тези песни притежават необичайни за времето си изписани сложни ритмически конфигурации, огромна динамична амплитуда, асоциираща с тази на големия симфоничен оркестър. Това прави Регеровият песенен стил трудно достъпен и трудно изпълним, все още отворен и очакващ своите бъдещи тълкуватели.

Интересен е процесът на проследяване на пътя, по който музиката на Макс Регер е прониквала в източно-европейската култура и по-специално в културата, свързана със славянската писмовна изказност – българска, руска, македонска, украинска и други славянски езици.

В архивите на Санкт Петербургския концертен сезон от 1906 година е вписан огромният успех, който Регер е имал в Русия, изнасяйки концерти там, и това, че санктпетербургската общественост го е величаела повече, отколкото в родината му. Регеровата музика се възприема с огромен възторг от поколението на младите композитори като Сергей Прокофиев и Николай Мясковски. В своя дисертационен труд „Хоровите жанрове в творчеството на Макс Регер” д-р Вероника Карнаухова /Цит.съч. / споделя интересни исторически факти, сред които и този, че първият значим музиколог и музикален критик, приветствал музиката на Макс Регер като новаторска е Василий Г. Каратыгин. От една страна този музикален капацитет отбелязва романтичната традиция в музиката на Регер, която при всички свойствени нейни експерименти, все пак не допуска кардинален разрыв с иманентните музикални закони, от друга намира, че в този век (XX в.), когато се преодоляват всякакви разделителни граници между видовете изкуства, Регер предпочита да остане автор, който подчертава в музиката нейната собствена музикална ценност”.⁸⁵) Невъзможен и неверен би бил един изпълнителски фокус върху песенното творчество на Регер, без да бъде взето под внимание обстоятелството, че Регер е признат като най-великият полифоник, стоящ до Йохан Себастиан Бах, Регер като новатор хармоник, последовател на Хуго Риман и сам оставил обемисти трактати по хармонията и Регер като един от най-великите органисти на своето време и до днес, а също пианист, диригент, и композитор на монументални кантатно-ораториални творби. Регер не принадлежи на плеадата австро-немски песенници, каквито са безспорно

гениалните Шуберт, Шуман, Менделсон, Брамс, Волф. Регов устоява фундамента на т.н. „абсолютна музика”. Единствените жанрове, в които не твори са сценичните – операта и балета, въпреки присъстващата сюжетност на някои негови творби/„Островът на смъртта”/. В такава връзка е кореспонденцията на Регов, изразяваща неговата дълбоко философска забележка към публично отправената му критика в годината на неговата кончина (1916) към критика Рудолф Луиз 87) по повод негова публикация в престижен мюнхенски вестник(личен превод - Регов пише от първо лице: „седя в най-малката стаичка на моя дом. В този миг пред мен стои Вашата критика. В следващия миг тя ще стои вече зад мене!”). Интересни са и аналозиите с темпата и авторските изисквания спрямо темповите обозначения в творбите на Регов, за които той е осведомявал и пишел често на своя много близък приятел – изтъкнатия органист и изпълнител на Реговото органно творчество – Карл Щраубе. Често Реговите темпа са твърде бързи, огнени и дори някак титанични, сякаш бързат да приземят огромния космичен свят в събирането и изказването му чрез езика на ”Dasein”, а също /и подобно на Хайдн в симфония с удар на тимпани/, с цел авторът да покаже реакцията си към съществуващата по онова време негласна традиция за орган да се пише предимно бавна и провлечена музика. 88) Регов бил определян не само като края на една епоха или като новатор, подготвящ идването на модернизма, но с една дума и като „камerton на бъдещето”89) Вероника Карнаухова цитира в своята дисертация друга авторка, професор Юлия Крейнаина, живееща от 1994 в Йерусалим, написала единствената рускоезична монография за Макс Регов – „Макс Регов. Жизнь и творчество”90). Авторката се занимава и посвещава на изследвания върху Реговата музика повече от три десетилетия.

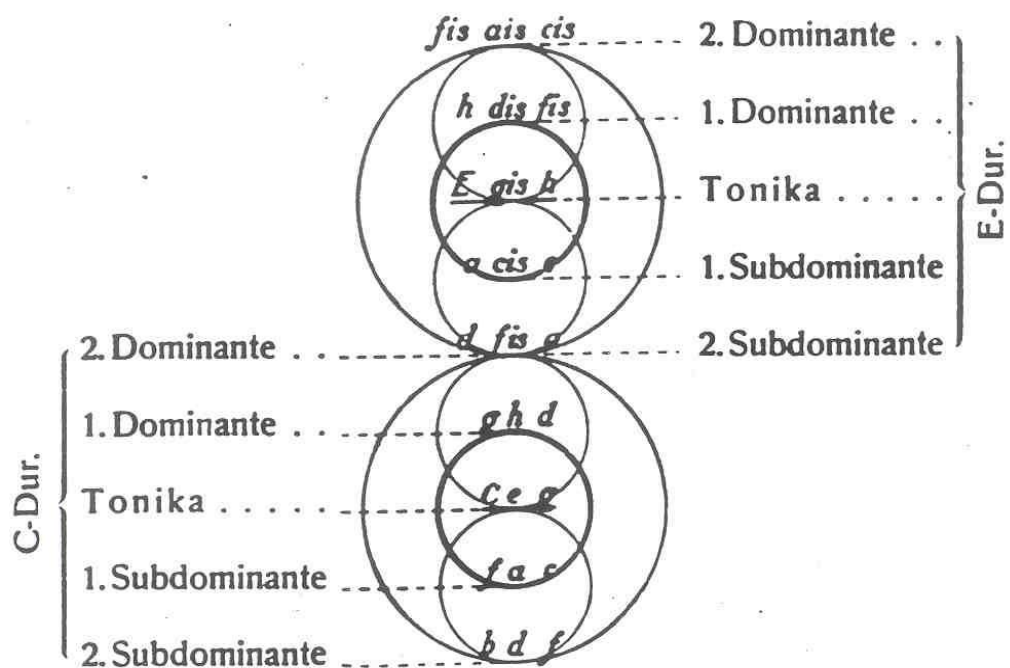
Освен почитта и благоговението, което Регер има към Хуго Волф, така изпитва и дълбокото въздействие на Брамсовия симфонизъм /Волф антипод!/ и вградената чрез неговата музика традиция на немския симфонизъм. Това е посочено чрез темата на Регеровата клавирна миниатюра „Resignation” /“April 3, 1897 †J. Brahms”/, в която използвайки темата на втората част на четвъртата симфония на Брамс /”Трагична”/, Регер я развива и модифицира в контекста на своя идея и виждане. Пример:

Пример 47.:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked 'Piano' and 'ppp una corda'. It features a complex texture with overlapping lines in both hands, including chords and melodic fragments. The second system is marked 'Pno.' and 'morendo'. It continues the texture with a prominent melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score is in G major and 3/4 time.

Едновременно с изследванията си за връзките на Регер с други велики композитори като „Регер и Бах” във връзка с лутеранския хорал /Цит. съч./ „Регер и Хиндемит” Юлия Крейнина доказва проводимостта и паралелите между Регер и музиката от втората половина на ХХ век, каквито са тези между Регер и Хиндемит, Регер и Бузони, Регер и Лигети. Тогава става разбираема и напълно осезаема хармоничната връзка Регер – Арнолд Шьонберг, изразена във фундаментални графични таблици, цитирани още в 20-те години на миналия век от музиколога /също и композитор/ Херман Грабнер: 91)

Изображение 39:



Херман Грабнер: Регеровата хармония, Мюнхен, Музикален нарѣчник, 1920, Стр. 7

14. op. 89, Var. V. *Appassionato*.

f cresc.

harmonische Phrase

Tonika.
Subdominante.
Parallele der Subdominante.
Neapolitanisch.
Subdomin. zum neapol. Ces-Dur.
Dominante.
Dominante der Dominante.
Dominante.
Selbständ. Dom. d. Subdominante.
Neapolitanisch.
Domin. zum neapolitan. Ces-Dur.
Neapolitanisch.
Selbständ. Dom. des mit d. Subdominante terzverwandten C-Moll.

Пример 35.:

Херман Грабнер 92), *Реговата хармония* (Мюнхен:Подлистник, 1920),

Стр.19.

В пример 34-ти се виждат ясно някои из типичните Регерови хармонични отвеждания като *неаполитанска, субдоминанта към неаполитанска, доминанта към доминантата, доминанта към неаполитанска* и „разбира се, съществуват и други, само негови ходове, свързани със субмедиантите в минор и дориански акорди “пише Юлия Агишева в своя дисертационен труд. 93).

Дълбоко развълнуван от труда на Регер „Приноси към учението за модулациите”, Арнолд Шьонберг рефлектира, като създава друг фундаментален труд „Структуралната функция на акордите”: 94)

За обвързаността на Регер с другите изкуства са посочени парадигмени връзки като «Регер и Цвайг», «Регер и Клиндер», «Регер и Бузони». Във всеки случай обаче не беззначна е тази на «Регер и Бьоклин», довела до величавите четири тонови поеми по картините на Бьоклин „Островът на смъртта”. Към цялото богатство от пластове в Регеровата музика би трябвало да се прибави и това, че ред особености в съдържанието и формената страна на музиката му, както и тази на негови съвременници /по мнения на изследователя Щернер/ черти на този стил се проявяват в творчеството на Густав Малер, Рихард Щраус, Александър фон Цемлински, Ян Сибулиус, Александър Скрябин, Франц Шрекер, Ерих Корнголд, Густав Холст, Карол Шимановски, ранните опуси на Шьонберг и Албан Берг, чиято връзка към философско-естетическата позиция и идеологическата функция на възникналия „Югендстил” е осезаема. Така Виенският сетисион /Модернизъм, Fin-de-Siecle, Art Nouveau, Stile Liberty и други наименования/ от края на XIX-ти и началото на XX-ти век, достига крайното разширяване на хармоническата модулативност до нейните предели в тоналната музика, а богатството на крайно усложнената хармония и инструментация е подготовка всъщност към атонализма. Д-р Татяна Тихонова определя още този стил, на който принадлежи именно

Макс Регер като „Диалог между Изтока и Запада в първата четвърт на XX век” 95)

В разпространението, влиянието и изпълнението на Регеровата музика в България може да се наблюдават представени отчасти три етапа:
1/ Регеровата музика като проява на късноромантичната музика с елементи преди ”Югентстил” в България, преди и до края на Втората световна война, поради факта, че България като съюзник на Германия приема и нейната философска естетика

2/ Регеровата музика, изпълнявана в България от 1944 до второто десетилетие на ХХІ век

3/ Регеровата музика представена от българи извън България

Някои песни на Регер като ”Приспивна песен на Мария”, ”Мария до розовия храст”, ”Детска молитва”, ”Умиращото дете”, ”Когато липата цъфти”, ”Горска самота”, ”Скоропоговорка за хващане на мишлета” - повечето със строфична или проста песенна форма, започват първоначално да звучат до тези на Шуберт, Шуман, Лист, Вебер и Брамс в концертните изяви на първите български оперни певци, които обогатяват своя репертоар и с изяви като камерни певци чрез камерно-вокални вечеринки и концерти. Това са певци, които са получили своето вокално образование в Германия, Чехия или Виена като Катя Стоянова, Катя Наумова/съпруга на трагично загиналия голям български художник Иван Милев/, след тях в третото десетилетие на ХХ век - Христина Морфова и Людмила Прокопова, Анна Тодорова, Цветана Табакова, Петър Райчев и други. Прекрасната камерна певица Елизабет Рутгерс, която има записи на Регерови песни във Фонда на Националното Радио е холандка по националност, но живее в България със семейството си и след 1944 издава дидактични сборници с немска вокална лирика, сред която и песни на

Регер – дори в нейн превод на български език! През този втори период на разпространение на Регеровата музика в България неминуемо въздействие оказва отношението на съветските инструменталисти, певци и теоретици към творчеството на Регер. В бившия Съветски съюз се публикуват дори солови и хорови песни, както и Регерови органични творби, много от сонатите за цигулка и пиано или тези за виолончело и камерната музика. Макар и в доста ограничени кръгове музиката на Регер прониква и в България и се счита за върхово изключително достойнство за избраници. В архивите на концерти, организирани от Обединение „Музика” се четат заглавия на песни на Макс Регер, изпълнени от български изпълнители като прекрасните камерни дуа на Мария Башева и Иляна Батембергска, Георги Кузманов /тенор, дългогодишен солист в някои от най-престижните северогермански оперни театри/ и Георги Стефанов, Румяна Вълчева-Еврова, Илия Йосифов и други. След Промяната границите, както в естетико-философско, така и в изпълнителско отношение са премахнати. От една страна това дава свобода на изпълнителите за собствен избор. От друга страна обаче на дневен ред предстои доизживяване в битово-материален и в духовен аспект на огромните сътресения от социалните кризи, довели дългата епоха на промени във време на „бездуховност”. Концертите с Регерова музика /Димитър Цанев, Красимир Тасков - като прекрасен пианист и камерен изпълнител в клавирното дуо – „Тасков-Георгиева”, Янко Маринов-орган, Албена Кехлибарева-мецосопран и пиано и др./ бяха епизодични. И все пак обнадеждаващи, че Регеровата следа не е напълно изгубена. В своята статия, посветена на органичното творчество на Регер д-р Сабин Леви **96)** вижда по следния начин четири от характерните черти на Регеровата музика, които естествено следва да се отнесат и до неговото вокално творчество:

1./полифония от невероятното изобилие на гласове, сред които певческият глас е всъщност често един от това множество на гласове,

2/ вариационен подход, който варира в зависимост от текста,

3/ хроматика - дори и в ранните си композиции Регер демонстрира предпочитанието си към много комплексен хармоничен език, а с времето става все по-хроматичен, без да излиза от рамките на тоналността достига нейните предели, граничещи с атоналността.

4/ "Език на крайностите".

Понататък д-р Сабин Леви цитира самия Регер: "Протестантите не знаят какво музикално богатство притежават в своите химни!", а такова прозрение би могло да се отнесе иносказателно и към бъдещето на музиката въобще. Сред младата генерация певци и инструменталисти могат да се посочат имената на: Николай Шаламов и Алина Комитова – Шаламова/възпитаници на проф. Милена Моллова, Нов български университет/, които като клавирно дуо блестящо се представят на международни форуми, изпълнявайки в програмите си Регерови творби за 4 ръце, Наташа Пандазиева – Македония, завършила магистърска степен в НБУ, мецосопран, изпълнява на концерти песни на Регер, друга моя студентка – Невена Продева, също с магистърска степен, изпълнява песни на Регер и Йозеф Хаас, Стояниела Стоянова - пиано/Национална Музикална Академия и Нов български университет/ като лауреат на международен конкурс, записва за БНР „Четири студии за лява ръка сама”, опус 99, I-IV/1901/ **97**), Людмила Герова, сопран, записва за Фонда на Националното радио голям брой Регерови песни от оп. 76 и още други.

Като ректор на Лайпцигското висше училище за музика „Феликс Менделсон-Бартолди” и професор по композиция Макс Регер оставя

плеяда именити свои възпитаници и последователи. Сред тях са били Йосеф Хаас (1879-1960), който възражда разрушеното от войната Висше училище за музика в Мюнхен и чийто композиторски стил носи късно романтичната естетика на 19 в., Ярослав Квапил (1892-1958) от чехско-немски произход, учил първоначално при Регер, а след смъртта му при Яначек, Джордж Шел (1897-1970), голям диригент и композитор от австро-унгарски произход, живял в САЩ. Сред тези имена ненадейно се вписва и името на българина Васил Божинов (1888-1968) **98**) живял и творил в Прага. Както пише в своята статия д-р Красимира Мархолоева „Световна премиера на творби на Васил Божинов” относно посмъртния авторски концерт, състоял се на 22 септември 2011 г. в Чешкия музей на музиката, в Прага, композиторът е забравен в своята родина, но затова пък „се нарежда сред изтъкнатите българи, оставили своя отпечатък в развитието на класическата музика в световен мащаб.” Концертът е повторен и в София на 28 септември 2011. В програмата му е изпълнена за първи път „Библейска песен” от сопраното Мария Павлова – НМА, посветено на учителя на Васил Божинов - Макс Регер. Васил Божинов е първият композитор на българска симфония, написана според правилата на 12-тоновата додекафонична система, пресечени интересно с елементи, на късно романтичните Регерови принципи. Достойна изява, доказваща достойна приемственост, за която си заслужава да се говори.

Ако трябва да бъдат казани в обобщение само няколко определения за вокалното творчество на Макс Регер – това е, че то е прекрасно, много изтънчено, възвишено и изключително сложно, което изисква от своите защитници възможната най-висока степен на професионално развитие, естетическа, културологична и философска, както езикова и стилова култура.

На всички бъдещи изследователи и изпълнители на творчеството на Макс Регер /в т.ч. певци и пианисти-акомпанятори, а и диригенти/ за по-задълбочено запознаване с източници, нотни издания и публикации от и за Макс Регер, както и центрове на фестивали, посветени на неговата музика, бих препоръчала контакт с Макс-Регеровия Институт в Карлсруе, ръководен днес от изтъкната изследователка на музиката на Макс Регер - музиковедката проф. д-р Сузане Поп и нейния син – диригента Маркус Поп 99)

Послеслов

Изображения 40 – 41:



Макс Регер в своя работен кабинет – 1911 г.



Регеровият орган в град Майнинген/Саксония/ със самия Макс Регер; Ясно се виждат четирите мануала на инструмента.

Според цитираните интересни факти в статията на музикалния директор и кантор на Майнингенската катедрала Кристиан Гльокнер по времето на Регер и неговата работа като органист и княжески диригент в Майнинген **100**) органът е притежавал изключително красиви регистри, построени от органо-строителната фирма от град Вюрцбург „Мартин Шлимбах & синове” (1889) с естетическите за времето си романтични парциални и аликвотни тонове. Под въздействието на такива регистри, които Регер е чувал в принадлежащия му орган, той създава в периода 1911-1914 втората група от най-значимите си органични творби. През 30-те години на миналия век, органът е обогатен с още регистри, както това си е пожелавал на времето самият Регер, внесени от фирмата „Валкер”, но уви през време на бомбардировките през 1945 г. катедралата е силно засегната, а заедно с нея и прекрасния орган. С огромни дарения от доброволци на града и на правителството, органът е реставриран от фирмата “Heu”./ В средата на осемдесетте години пишещата тези редове е поканена да изнесе рецитал - глас и орган, съвместно с българската органистка проф. Нева Кръстева с творби на Регер – първите българи, изнесли концерт на Регеровия орган, който концерт имаше голям успех и е регистриран от регионалното Радио на град Майнинген, като още едно доказателство за респекта и преклонението към Регеровата музика извън пределите на Германия. Оттогава до днес, включвам творби на Макс Регер във всяка сакрална програма.



Изображение 42:

71) Weyer, Martin - „Органовите творби на Макс Регер”, Стр.334, Изд. „F.Noetzel”, Хайнрихсхофен, 1989

72) Edition Ed. Bote & G. Bock, Berlin, © 2006 **Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Stiftung**, Edition of Reger Works, Module II

73) Рачева, Бисерка: “Ние ще обединим живописата, поезията, музиката, красотата и насладата. При нас ще има всичко, което сега ви липсва: ведрата възвишеност на живота, танца на словото, цветовете, линиите и жестовете” Мисъл на Ото Юлиус Бирбаум, цитирана от Бисерка Рачева в ст..“Ото Юлиус Бирбаум, бащата на германското литературно кабаре“ (http://liternet.bg/publish19/b_racheva/lit_prostranstva/oto.htm)

74) **Уланд, Лудвиг** – стихове български превод - Димитър Гундов (<http://literaturensviat.com/?p=42314>)

75) Белчева, Мара – Мара Белчева за Пенчо Славейков - два тома на преводите му на немска поезия в „Немски поети”

<http://www.znam.bg/com/action/showBook?bookID=1189&elementID=101428858§ionID=5>

76) Фалке, Густав – 8 прераб., Стр. 202, Изд.“Художник“, 1949, С., превод – Александър Балабанов – <http://kkf.proclassics.org/documents/Balabanov%20bibl.pdf>)

77) Демел, Рихард – превод – Венцеслав Константинов, също статията на Бисерка Рачева за Рихард Демел – http://liternet.bg/publish19/b_racheva/lit_prostranstva/rihard.htm)

Константинов, Венцеслав - Антология „Светлината на света“ – 100 немски поети от XII до XX век – Немската поезия през едно хилядолетие - Идея, съставителство и превод. <http://liternet.bg/publish3/vkonstantinov/svetlinata/content.htm>)

78)http://imslp.org/wiki/S%C3%A4mtliche_Werke_%28Reger,_Max%29#Sologes.C3.A4nge_mit_Klavier)

79) Reger, Elsa von Bagenski (1930). *Mein Leben mit und für Max Reger: Erinnerungen von Elsa Reger.* (“Моят живот с и за Макс Регер: Спомени на Елза Регер”) Изд. Leipzig: Koehler & Amelang, 1930

80) Регер, Макс - „Erneuerte Polyphonie der Bachzeit in reicher Harmonik”(Обновената полифония на Баховото време в богата хармония” – учебници в два тома): Изд.“Literatur-Agentur-Danowski”, Цюрих, 2011

81) Leisner, Emmi sings Max Reger’s songs (<http://www.youtube.com/watch?v=c8gTpefQ5Uw>) "Im April", оп. 4 № 4, (http://www.youtube.com/watch?v=j_sWW7pr8iE&feature=related-)

"Schmied Schmerz", оп. 51, № 6 /песеният опус, посветен на Хуго Волф/,

<http://www.youtube.com/watch?v=LnghHqhMZzA&feature=related>) "Der König aus dem Morgenland" оп.76, *Walter Ludwig* sings *Max Reger's* songs

<http://www.youtube.com/watch?v=cqH8luEFxE&feature=related>) - "Das kleinste Lied", оп. 23 № 1

Iris Vermillion/Peter Stamm - (<http://www.youtube.com/watch?v=-YvG2EAeRP4>) “An die Hoffnung” оп.124 /клавирна версия на първата симфонична песенна поема на Регер/

Elisabeth Grümmer – (<http://www.youtube.com/watch?v=6qcSnYhai0U&feature=related>)

"Mariä Wiegenlied" оп. 76, № 2

82) NEW CLASSICAL ADVENTURE – 60165 *Max Reger* - Lieder. 01.12.2007 <http://www.ncamusic.com/rezensionen>)

<http://www.ncamusic.com/rezensionen>) ([popup.php?lang=de¤t=112_Max%2BReger%2B-%2BLieder-](http://www.ncamusic.com/rezensionen))

83) Popp, Susanne – „Max Reger - Briefe an den Verlag N. Simrock”. Carus Verlag Stuttgart.2005, ISBN 3-89948-063-5.

Popp, Susanne - Max Reger. Briefe an Karl Straube, Стр.20. (Публикации на Макс-Регерския Институт Бр.10), Бон, 1986

84) Хасе, Карл - Макс Регер (Музиката, Илюстриран сборник, издание на Рихард Щраус, Бр.42/43, стр.39,1966, Лайпциг / Там пак Карл Щраубе е цитиран с влиянието, което Баховото вокално изкуство е въздействало върху вокалната инвенция при отделната дума в Регеровото песенно творчество с отразяване само на дълбоко вътрешно преживяното.

85) "Речь", 1912, № 339, в същия сборник: В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи и материалы, т. 1, Ленинград, 1927

**86) (<http://www.dissercat.com/content/khorovye-zhanry-v-tvorchestve-maksa-regera>
[Научная электронная библиотека](#) → [Искусствоведение](#) → [Музыкальное искусство](#)
[dissercat — электронная библиотека диссертаций](#))**

87) ("ich sitze in dem kleinsten Zimmer in meinem Hause. Ich habe ihre Kritik vor mir. Im nachsten Augenblick wird sie hinter mir *sein!*") 1994-95 Season, Program III, Sunday January 22, 1995 "Sierra Chamber Society Program Notes", San Francisco. Първа публикация - 23 март, 1916, в-к "Münchner Neuste Nachrichten".

88) Интересна в този контекст е и дисертацията на финския органист от нидерландски произход – Д-р Хенрико **Стевен** (<http://www.henricostewen.com>), защитена и издадена в Хелзинкския университет за музика – „Разшифрирането на Регеровите темпови измерения и темпово-агогически обозначения според Карл Щраубевия код”

(http://www.youtube.com/watch?v=LyqkYIXB_Yg)

89) Elfrig, William „Reger’s Toccata and Fugue in D, op. 59," Diapason 92/5 Това определение е споменато също от .Клотц и Прайнс, 2001

90) Крейнина, Юлия „Макс Регер. Жизнь и творчество” Стр.206, 1991, М., Юлия Крейнина е написала девет статии на английски, немски, руски и иврит за Макс Регер; като ярко свидетелство за възраждащия се интерес към Макс Регер нейните изследвания датират още в 80-те и 90-те години на миналия век. (см. библиографическият списък)

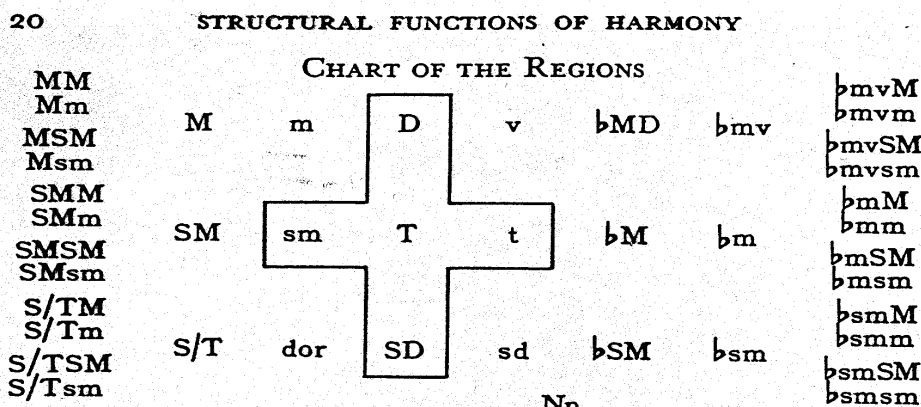
91) Grabner, Hermann – Reger’s Harmonik Изд. „Breitkopf & Härtel“, Стр.20, 27,, Wiesbaden , 1961

92) Grabner, Hermann - Регеровата хармония(Мюнхен:Подлистник, стр.19, 1920

93) Агишева, Юлия Ивановна „Югендстиль как феномен австро-немецкой культуры начала XX века”, Стр.244, На примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера : диссертация ... кандидата искусствоведения , М., 2005

94) Schoenberg, Arnold - Structural Functions of Harmony - New York, Изд. „Norton“, 1969, Стр.20, New York,

Изображение 38:



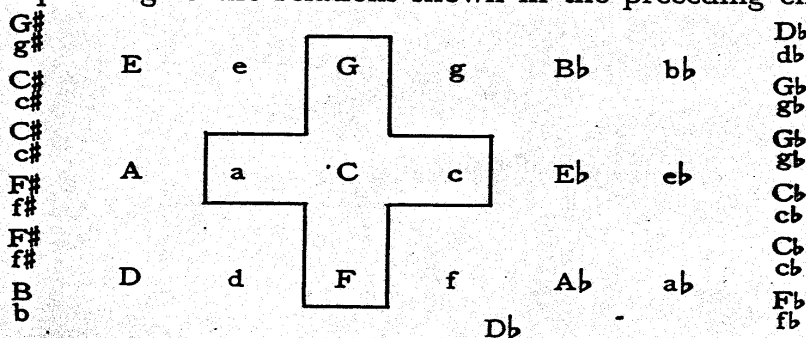
ABBREVIATIONS

- | | |
|-------------------------------|--|
| T means tonic | Np means Neapolitan |
| D „ dominant | dor „ Dorian |
| SD „ subdominant | S/T „ supertonic |
| t „ tonic minor | ♭M „ flat mediant major |
| sd „ subdominant minor | ♭SM „ flat submediant major |
| v „ five-minor | ♭MD „ flat mediant major’s dominant |
| sm „ submediant minor | ♭m „ flat mediant minor |
| m „ mediant minor | ♭sm „ flat submediant minor |
| SM „ submediant major | ♭mv „ flat mediant minor’s five |
| M „ mediant major | |

[N.B. All symbols in capitals refer to major keys; those in small letters to minor keys.]

The first symbol always indicates the relation to the tonic. The second symbol shows the relation to the region indicated by the first symbol. Thus: **Mm** reads “mediant major’s mediant minor” (in C, a minor region on g#); **SMsm** reads “submediant major’s submediant minor” (in C, a minor region on f#); **♭smSM** reads “flat submediant minor’s submediant major” (in C a major region on Fb), etc.

The tonics of the regions of C major are presented below, corresponding to the relations shown in the preceding chart.



95) Тихонова, Д-р Татьяна - Дисертация:”Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели”, М., 2003

96) Леви, Сабин, д-р – (http://organ-library.blogspot.com/2007/06/blog-post_19.html) - „Макс Регер” - електронен Site, 19 юни 2007

97) Стоянова, Стоянила - (<http://www.youtube.com/watch?v=-hwTakGFCR8>) – Макс Регер – Прелюд и фуга за лява ръка /из четири студии за лява ръка сама, оп.99/I-IV/ 1901 г./

98) (<http://www.bulgari.eu/ArchivPDF/1104/www/1104-09.pdf>)

99) (<http://www1.karlsruhe.de/Kultur/Max-Reger-Institut/de/index.php>)

100) (http://www.hey-orgelbau.de/de/Aktuell-Seiten/reger_orgel.htm)

101) Albena Kechlibareva /Албена Кехлибарева/ изпълнява песни от

Макс Регер в YouTube.com

(<http://www.youtube.com/watch?v=dY2fCsoemWg>) – Две Коледни песни с орган

(<http://www.youtube.com/watch?v=xHXcyu6onpI>) - Beim Schneewetter, Op.76, № 6

(http://www.youtube.com/watch?v=s4_WPIBWs1o) - Fromm, Op. 62, № 11

(<http://www.youtube.com/watch?v=l059VdUbIIA>) - II-ри вариант *Fromm* Op.62, № 11/b

(<http://www.youtube.com/watch?v=2wloId7uE64>) - Brunnensang Op. 76 № 43

(<http://www.youtube.com/watch?v=74ecAcWSRQ4>) – Es soll mein Gebet Dich tragen /1900

(<http://www.youtube.com/watch?v=79LzVew8xcE>) – Две духовни песни, оп. 105

(<http://www.youtube.com/watch?v=xv3elSuIoZI>) – Kinderlieder, Op. 76

(<http://www.youtube.com/watch?v=GwScm-de5ds>) – Des Kindes Gebet, Op. 76, № 22

(<http://www.youtube.com/watch?v=drzbsF5n3Ns>) – II-ри вариант *Des Kindes Gebet*, Op.76, № 22

(<http://www.youtube.com/watch?v=nTVVvk5N26CE>) – с орган - M. Reger – Ich sehe dich in tausend
Bilder, mein Jesus / II-рата песен от двете/

(<http://www.youtube.com/watch?v=3Tc2vis0v7w>)– Wenn die Linde blüht, Op. 76, № 4

(<http://www.youtube.com/watch?v=cMG0dTqMi0w>) – II-ри вариант, Wenn die Linde blüht, Op. 76,
№ 4

(<http://www.youtube.com/watch?v=RSa9K7CVIfQ->) - Органовата песен - "Wohl denen"

➤ ГЛАВА 5.

Колерация – слово – музика

В тази глава ще обясня защо предпочитам понятието „корелация” пред частичния славянски заместител „взаимоотношение”.

Думата „корелация” произлиза от латински език. Ето какви значения са ѝ придадени при превода според „Речник на чуждите думи в българския език” на И. Габеров и Д. Стефанова:**113)** ”Връзка, взаимозависимост между понятия, явления, функции.” Поясненията за множествена корелация в математическия език: ”Степента, до която съществува взаимозависимост между три и повече променливи, като тя се измерва с коефициент на множествена корелация (лат. *cop* – „съ,, „едновременно” и „*relatio*””отношение”). По-преди в същия речник се среща „корелат” като философско обяснение: „Понятие, чието съдържание се изяснява при съпоставяне с някои други понятия”, а прилагателното „корелативен” е обяснено като съотносителен, взаимно свързан, оттам и философското течение „корелативизъм”, защитаващо позицията на познание, според която и субектът и обектът са съотносителни, неделими и немислими един без друг. Така латинската дума „корелация“ (*correlatio*), като философска категория пренася върху себе си многовековни натрупвания. Всичко споделено дотук ще даде обяснението, защо е предпочетено понятието „корелация” вместо взаимоотношение „слово-музика”. А под понятието „текст” ще се разбира точно и конкретно литературния текст, неговия първообраз и парадигмен свят, въпреки че в широк смисъл на думата музикалната творба сама по себе си е също текст, но в случая и за по-голяма диференциация - музикален текст. Корелацията слово-музика в „Lied” е в дълбока връзка с развитието на съотношенията между вокалната

и клавирната партии, разгледани в предишната глава, а оттам и с неговите процеси. Както взаимоотношенията между вокалната и клавирната партии са подчинени на историческото преминаване от строфичната през „бар“ - форма песен в декламационен монолог или различните песенни форми като „сцени“, „картини“, „монолог“ или диалогични форми, така и корелацията „слово-музика“ изживява различни периоди, съотнесени към развитието на „Lied“. При Шуберт /респ. Лъове и другите композитори от първите три десетилетия на 19 в./ „Lied“ току-що се е отделила и оторизирала спрямо операта от една страна, от друга - от профанската песен, при която е немислимо да се изисква такава голяма психологическа натовареност върху озвученото слово, както се среща при Волф, Малер, Регер и другите композитори от края на 19 век до късния Рихард Щраус. Като историко-естетически процес в голяма част от случаите /не в изключенията, които се случват, както по времето на ранния романтизъм, така и в периода на късния/ структурно корелацията се развива от не сложни взаимоотношения към постепенно задълбочаване и усложняване. Гениалните и неповторими по красота мелодии на Шуберт обхващат от самото начало общите характеристики на целия текст, давайки му първоначален импулс. След първия куплет, вторият, третият и т.н., ако има още куплети се наслагват по мелодичната графика на веднъж проявената вече интервалика, ритмика и хармония. В този процес безспорно се крие известна композиторска чистосърдечност и „наративност“, които са неизбежни за дадения исторически етап. От друга страна мелодията с нейната интервалика и ритмика, както и принадлежащите ѝ хармонии започва да се възприемат като осцилираща остинатност. Върху тази остинатност би могъл да се проведе и друг текстов вариант, т.е и повече куплети. Все още в ранния романтизъм в музиката безспорно влияние има текстовата визия на оперния сюжет. Така в цикъла „Хубавата мелничарка“ в първата песен „Das Wandern“ върху оптимистично звучащата проста

мелодия с повторен строеж в първата си част, а във втората с малка секвенция и отново двутактово повторение се изреждат цели пет куплета. В седмата песен „Ungeduld” по подобен начин куплетите към проявената веднъж мелодия са четири, като само след четвъртия за край има такт с кратък мотив-отговор и завършващ такт на тоника. Съвсем по същия образец е построена и осмата песен „Morgengruß” със своите четири куплета. В песен десета „Tränenregen” куплетите са четири, като само за четвъртия куплет основната мелодична линия преминава през едноименната минорна тоналност. В тринадесета и четирнадесета песни „Mit dem grünen Lautenbande” и „Der Jäger” куплетите към дословно повтарящата се мелодия /съответно - нейната ритмика и хармония/ са два, в шестнадесета песен „Die liebe Farbe” са три, а в последната двадесетата „Des Baches Wiegenlied” отново, както в първата - пет. Явно е търсена такава завършеност и в началото и в края на цикъла. Затова отново бих се върнала към сравнение с една остинатност, която особено в този случай /последната песен от този първи ранен цикъл на Шуберт/ е значеща. Част от движението на музикално-словесния образ остава в първоначалното си положение – мелодията, със своята ритмика и хармония, която е представена при първия куплет. Повторението не внася музикално-образна новост, действа остинатно. Просто мелодията получава следващ път друго словесно лице. Такъв вид „остинатност” може ясно да се почувства в песента „Латернаджията” от цикъла „Зимен път”. Точно по такъв начин изразена такава корелация, съотнесена към строфичната песен се среща, разбира се, в изобилие при Менделсон, Вебер, Шопен, Корнелиус, Роберт Франц, при Брамс, който дълбоко черпи от недрата на народната песенност. Оттам текстовите наслагвания върху първоначалния мелодичен образ са най-често срещаната песенна форма. По-нататък в някои от най-ранните песни на Хуго Волф /по-късно изоставени от автора, оп.3, № № 1, 2/, също в ранните песенни опуси на Макс Регер и ранните романтични

песни на Густав Малер, както и в по-ранното песенно творчество на други композитори, макар и в края на 19 в. корелацията е именно по този „народен“ образец. След смъртта на Шуберт до края на тридесетте години на 19 – ти век като че ли не се случва нищо по-ново от вглеждането и търсенето на все по-високо качествена характерна мелодичност, но типът на „Lied“ оставайки строфичен, е близък по модел до първообраза на народната песен или балада. Бавният път на еволюиране минава през това, че композиторите изписват знаково като нотен текст повторението на втория, третия, съответно и на още другите, когато има повече строфи. А това е вече базата, която нагледно предразполага някаква дори незначителна промяна. Качествено различното идва с Роберт Шуман. Забелязват се някои нови моменти:

1/ по-често и по-удължено клавирно встъпление, носещо друг тематичен материал, в сравнение с този, който ще се развива във вокалната партия, по-дълги междинни клавирни интерлюдии и също така по-дълъг клавирен край на „Lied“, като инструменталното тълкуване на поетичния текст може да бъде удължено като интерлюдия, постлюдия и т.н..

2/ елементи от вокалната мелодия се предават на клавирната партия, която може да ги развива и пренася от различни тонове, правейки модуляции в нови тоналности,

3/ интересен и твърде съвременен е фактът, че Шуман допускайки, макар и рядко, повторение на строфа от поетичния текст, допуска и пропускане на поетична строфа, което за времето си е било оприличавано като бунтарство.

В песенното творчество на Шуман /особено оп. 39, вписаните в този опус 12 песни по стихове на Айхендорф/ автобиографичният самоанализ е още по-силен и ярък, отколкото в по-условните такива цикли при други творци. Чрез всичко това циклите от „Lied“ се превръщат в характерни високо поетични романтични вокално-клавирни или клавирно-вокални

творби, оцветени с нови романтични краски. Някои автори, сред които е и Рудолф Хазе говорят за интермедиаалност във връзката поезия-музика при Шуман. Този автор нарича още песенния стил на Шуман „тонът – композираното поетично слово” **114**). По времето на Шуман не се говори за композитора, който композира песен, а за „озвучаване на стихотворението” /от нем. „Vertonung”/ и този глагол допълва друг като „dichtet”, употребяван често в кореспонденцията на Бетовен при определяне на действията му относно озвучаването на стихотворенията за цикъла „На далечната любима“. Дитрих Фишер - Дискау пише, „и Шуман и Айхендорф считат мисията на поета като „сърцето на света”**115**). Действително от Шуман нататък „Lied“, придобила вече статута на „Kunstlied” като се проявява в нови параметри. Пример за това може да бъде неповторимата по дълбочина VIII-ма песен от цикъла „Frauenliebe und Leben”/по същия цикъл на Шамисо, включваща и деветото стихотворение „Сънят на собствените дни“ композира своя вокален цикъл оп. 60, изпълняван и днес Карл Льове Осмата песен, която е последната в цикъла на Шуман е разделена на два дяла – вокално-инструментален и клавирен. Първият дял е психологизираната изповед на жената, загубила своя съпруг, а с него и своето щастие на този свят, от който тя иска да се оттегли. Интонациите във вокалната линия са изключително лаконични, оприличаващи съдържани вопли, при които не става дума за „красива мелодичност”. Вторият дял, носещ хорално омиротворение е вид реминисценция на живота на жената и на предшестващите песни в цикъла. Шуман влага цялата духовна сила и светлин на музиката в услуга на висшата поезия; нещо което дотогава никой не е успял да стори така покъртително.

Хуго Волф приема много белези от композиторския алгоритъм и отношение към поетичното слово от Шуман. От гледна точка на корелативните връзки слово – музика неговото вокално творчество може да бъде разделено в три големи групи:

1/ много ранно, в което се срещат и строфичната форма и баладата /"Abendbilder" по Ленау/, песни по Гьоте и цикъл от седем песни по Хайне,

2/свободната „бар“ - форма, развита в естетиката на зрелия романтизъм, близки до модела на песните на Лист

3/типично Волфовската декламационно-песенна форма, комбинирана А-В-А1 форма с речитативно-декламационни епизоди, диалогичната форма и други. Водеща при Волф е силата на поезията. Той се вглежда в нивата поетична изказност, достигайки до нови параметри. Ако до тогава поезията и музиката са се свързвали по някакви интуитивни пътища, при Волф има вече определена аргументираща се практика. Отговорът на това се крие в мелодичната графика на речта, получавана при художествена декламация. Тази графика подсказва музикалната линия, но тя ще се яви аугументирана и може да бъде предадена отчасти на вокалната, отчасти на клавирната партия. Когато е предадена на вокалната партия, клавирната може по рефлексивен път да привлича нови хармонични отвеждания. А когато е предадена на клавирната партия в отделните ѝ гласове, гласът избира някакъв интервал от лайтмотива и "кръжайки" около него, предава словесното послание. В такива песни гласът дори не е мелодично водещ. Мелодичните случвания стават в клавирната тъкан. Но словесното послание се предава винаги и единствено чрез гласът. Например в XX-та песен из „Италианска книга на песните“ – „Моят любим пее в градината на лунната светлина“, която беше разгледана от друг аспект е видимо как в тактове 16-ти- до 18-ти гласът достига до словесна екзалтация, контрапунктираща повторението на лайтмотива от първите 5-ти и 6-ти тактове. В такива случаи именно вокалната партия се натоварва с двойна функция - от една страна като сопранов глас, но всъщност съпровождащ мелодико-хармоничното развитие, ако би бил инструментален глас, и от втора – все пак като водещ глас, поради изказването на словесния текст,

което както беше казано при Волф е считано за друга категория. Такова явление е много типично за този композитор.

Друг пример е кулминацията в „p“ /динамика пиано/ в 60-ти такт след вълнообразното „f – p“ при думите „всеобичан Боже!“, вследствие достатъчно масивните натрупвания в клавирната партия, започнали ескалиращо още от 52-ри такт в поемата „Ганимед“, по Гьоте, за която вече беше писано.

Пример 48.:

The image shows a page of a musical score for the song "Ganymed" by Franz Schubert. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Mir! In eu-rem Scho-ße auf - wärts! umfan - gend umfan - gen! Auf - wärts an dei - nen Bu - sen, all - lie - ben - der Va - ter!". The piano accompaniment is characterized by dense, block-like chords and a wavy, undulating texture. Dynamic markings include *f*, *p*, *pp*, and *ppp*. A handwritten note in the piano part at measure 60 reads "Кулминация в 60-ти такт". The score is numbered 52, 55, 56, 60, and 63. The publisher is Edition Peters, and the number 9761 is visible at the bottom.

Такова внезапно динамично отдръпване в кулминациите се среща и при Макс Регер, по друг начин при Густав Малер, а при Рихард Щраус и Ян Сибелиус отново се обръща към единството от удвоеното първенство - мелодичното съдържание, като при Рихард Щраус може дълго да бъде разпявано и текстовото послание. Във всеки от описаните случаи на корелации на слово и вокална партия при гласоводенето и хармониите в клавирната партия, става ясно, че словото се възкачва още веднъж на степен "повдигане" и чрез това "повдигане" е последвано след себе си от клавирната част на цялостната музикална тъкан. Двете партии стават уединени в единна съвкупност и не би било възможно да бъдат отделени една от друга. Това може да бъде илюстрирано още веднъж с примери, показани и в предишната глава. И при Волф и при Регер, но също и при Малер, ако гласът не предава логосно кулминацията на поетичния текст, то тази кулминация е предадена на вътрешните гласове в клавира/респ. в оркестровите гласове при оркестровата песен, като за това могат да послужат още веднъж примерите на последната страница от 52-ри такт на поемата „Ганимед“ на Волф, както и тактовете 79-ти до 87-ми от последната песен "In diesem Wetter" в Малеровия цикъл „Песни за мъртвите деца“.

Пример 49.: 79-ти до 87-ми тактове на петата песен "In diesem Wetter" – из цикъла „Песни за мъртвите деца“ - Малер

Handwritten musical score, system 1. Includes a circled number '79' at the top. The system contains multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score, system 2. Includes a circled number '79' at the top. The system contains multiple staves with musical notation. A handwritten '46.5' is written above a staff, with an arrow pointing to a specific measure. There are also some circled notes and other annotations.

Handwritten musical score, system 3. The system contains multiple staves with musical notation. There are several circled notes and arrows pointing to specific measures, indicating corrections or highlights. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Ако гласът изразява словесната кулминация и чрез високо графично извисяване, то клавирната партия може да сгъсти рефлекторно това пространство с усложняване на полифонико-хармоничните напластявания. Това се случва в много от песните на зрелия Макс Регер.

Пример 41.: в 10-ти и 11-ти тактове на песента „Лятна нощ“ на Регер /оп. 70, № 17/певческата линия изглежда съставена от несложна интервалика, докато в клавирната партия се развива експресивна бърза акордова модулация към каденциращата К6/4, за да бъде отведена чрез умален акорд на VI-та степен в тониката.

52 (148) *mp* nach und nach immer etwas bewegter werden **8**
 Ein däm - mer - hel - les Le - ben aus schwü - lem
mp sempre poco a poco cre
9 *molto espressivo*
 Traum er - wacht, heiß
 scen - *f*
11 *langamer werden* *ff* *sempre di* **12** *erstes Tempo (ruhig)*
 in - ein - an - der be - ben zwei Her
langamer werden *ff* *sempre di* *erstes Tempo (ruhig)*
(12) *sempre ritardando* *a tempo* *pp*
 nu - en - do
 zen in der Nacht.
sempre ritardando *delicato*
 nu - en - do *ppp* *sempre di* *mi - nu - ent - do* *ppp*
 M. R. 32

Пример 50.:

В песента „На зазоряване“, по текст на Мьорике, без опус от 1907 г., 116) /по същия текст, както десетилетие по-рано композира Хуго Волф своята оркестрова песен/, съществени са модулациите в клавирната партия върху високите държани тонове на гласа в 22-ри и 23-ти тактове.

Пример 51.: 19-ти такт до 27-ми такт - край на песента

4(156)
19
Freu dich!

21
Schon sind da und dort in Mor - gen -

23
glok - - - ken wach ge - wor - den.

25
ritardando
sempre ff

M.R. 34

В друга песен на Регер - „Майко, мъртва майко“ оп.104, № 3 в 9-ти и 10-ти тактове гласът запазва любимата на Регер баритонално-

мецосопранова позиция, докато хармоничните модуляции, преминаващи през субдоминанти и медианти на шеста понижена като далечно ехо, доизказващи смисъла на думата “сам, самичък“/същите 9-ти и 10-ти тактове/ отзвучават във висок регистър в клавирната партия.

Пример 52.:

Mutter, tote Mutter
(Dora Hartwig)
Meiner geliebten Elsa
Max Reger, op. 104

Lento e molto espressivo
Langsam und sehr ausdrucksvoll (♩ = 38 - 40)
(Nie schlappend)

Singsstimme
Klavier

Mein Au - ge schließ' mit dei - nera Kus - se zu,
dein mül - des Kind - , o bete's sanft zur Ruh.
Es ist um - her - irrt al - lein, al - lein,

agitato
meno p *p* *pp* *p*
agitato *meno p* *quasi f* *p*

The image shows a page of a musical score for the song 'Mutter, tote Mutter' by Max Reger. It features a vocal line (Singsstimme) and a piano accompaniment (Klavier). The score is in G major and 3/4 time. The tempo is 'Lento e molto espressivo' with a metronome marking of quarter note = 38-40. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with 'Mein Auge schließ' mit deiner Kusse zu,' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with 'dein müdes Kind, o bete's sanft zur Ruh.' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with 'Es ist umherirrt allein, allein,' and the piano accompaniment. The piano accompaniment features complex harmonic structures and dynamic markings such as p, pp, and quasi f.

При Рихард Щраус и Ян Сибелиус, макар по съвсем различни пътища, такъв тип корелация, като че ли въспва в обратен ход. Така при Ян Сибелиус, в по-късните му вокални опуси, въпреки навлезлите влияния от новите тенденции на 20 век - импресионизъм, експресионизъм,

неокласицизъм и още други течения, гласът има пълната хегемонност. При Рихард Щраус, по класически ясен образец гласът придобива двойно водещата функция, като успоредно с нея олицетворява отново една съвършена и ярка вокалност на певческата линия.

И тук е мястото за няколко думи към особения вид вокални „цикли“, съставяни от самите изпълнители при вокалните рецитали /т.н. “Liederabende“/ и концерти по различни поводи, както и за някои изпълнителски практики, спомагащи тяхното образуване. Съвсем ясно е, че се касае за избор от песни /“Lieder“/ от различни автори, дори от различни песенни цикли и от различни епохи. Като най-основни определящите фактори са двустранни – от една страна, зависимостта от поетичната тематика, от друга – тоналните взаимоотношения между отделните песни, формената страна на песента, нейната постройка, както и на всяка от песните в тяхната съвкупност като сложна наука, имаща определящо значение в драматургическата подредба. Тематиката, идваща от поетичния контекст може да бъде характерна за представяна епоха или поетичен първоизточник – поезията на даден поет. Обобщаващият белег може да бъде веднъж откъм литературния първоизточник – поезията и в случая – словесен общ знаменател, друг път откъм тонално-хармоничната драматургия на съставяната програма, като и двата фактора довеждат избора до своеобразен вид „колаж „A collage (From the French: *coller*, to glue). В трудовете си “Колаж” Клемънс Грийнбърг 117) коментира съвременните работи в техниката на колажа и изобретяването на тази техника от Жорж Брак и Пабло Пикасо в постмодернизма – с една дума техниката на „Колаж„в изобразителното изкуство е времето на кубизма и сюрреализма“ което се появява в началото на ХХ в., вследствие на протест срещу „износеността и изконсумираната изказност на съществуващите техники“/Цит. съч./.

Трудното и интересното в стила „Collage“ е обединяването в една нова хармония на елементи от различни отминали

епохи, като взети от различните стилове тези елементи подлежат на ново структуриране и нова обозначимост. Иновирани, тяхната йерархия и послания се преобразяват и достигат до нова идейна изказност. Подобно нещо би могло да се отнесе и към музиката, но там нещата като че ли минимализират такова наименование, за сметка на различните нови течения, след нововиенската школа от началото на 20-ти век. Причините за това са много, включително и социални. Позицията на изпълнителя-тълкувател е винаги крайно надстроечна, изизкваща определено становище и ангажираност, както към стила, така и към конкретната творба на изпълнявания композитор. Доказано е, че времето по свои закони внася изборност към някои отделни песни от различни цикли. По всяка вероятност тези от песните, които заживяват свой относително самостоятелен живот са достатъчно богати в своя микросвят на знаковост, завършваща напълно даден образ, събитийност или импресия. Общият знаменател при избора на песни може да бъде поезията на даден поет – Песни по Гьоте, Хайне, Хьолдерлин. Още по-профилиран би изглеждал изборът, ако общият знаменател бъде тематично конкретизиран в израз или дума, около която са обединени песните, независимо че текстовете принадлежат на един и същ поет. Такъв израз или дума могат да се нарекат „кодова дума,,“, която притегля около себе си като магнит песни от различни епохи, автори и съществуващи вокални цикли/например: „Песни на нощта,, в случая думата „нощ,, не е произволно взета/. Всяка епоха има свои, обичани думи. Добре и правилно би било думата да се разгледа от възможно повече ракурси. Така думата „нощ“ се вписва в представите с епохата на романтизма. Тук едва ли се има предвид „Нощта,, като времето от свечеряване до зазоряване, по-малко активната част от денонощието, през която всички биологични видове естествено релаксират, а нейната богата метафорна и символна стойност, поради това, че е състояние, извън нормата на реалиите на дневните човешки дейности.

По подобен начин може да бъде избрана друга поетична дума или понятие и към тях да бъдат обединени творби, които съдържат в поетичния си текст такава знаково натоварена дума. Или съотнесено към предишни епохи – зададена е кратка тема във вид на отделна поетична дума и върху нея „Импровизаторът“, в случая изпълнителят, трябва да изгради своята колажна концепция. Интересен до ден днешен остава фактът, че в миналото импровизаторите добре са владеели това изкуство и са знаели каква форма може да се разгърне зад една зададена тема. Едни били темите, които отговарят за формата на строгата fuga, други за свободната фантазия. Но в случая се прави само аналогия. Така вместо думата „нощ“, биха могли да бъдат представени други емблематични думи – понятия, свързани с епохата на романтизма напр.: „Липа“, „Песни за липата „ или „Странстване“, подобно на „Песни за далечни земи и хора,/ по аналогия с първата клавирна пиеса из цикъла „Детски сцени“ на Роберт Шуман/. Във всички тези хрумвания ясно е изразено обособяването на дума или израз като общ знаменател:

1) Подредбата на песните в един колажен цикъл е отговорна задача. Конкретно избраната или зададена дума - понятие е изходната позиция за свободата на изпълнителската фантазия, същевременно и постановка, която метафорично и контекстуално разкрива интелектуалната, гражданската, социалната и естетическата позиция на изпълнителя. Една древна сентенция на Лао Дзъ ок. 4 в. пр. Хр. гласи „Избирам от света себеподобието си,,118) Със същата ангажираност, с която композиторият е търсил „своя“ поетичен свят, изпълнителят е призван да пресътвори неговия духовен свят. Позицията на даден изпълнител не може да бъде друга освен ретроспективна. Така в различни епохи чувствителността към някои понятия е по-изострена и думите, които ги изразяват подсказват времето, естетиката и рефлексията им в поезията. /Напр. понятието

„Липа”, би се вписало в епохата на ранния, зрелия и късния романтизъм при Малер, но също и в „Jugendstil“ на Регер./

2) Много съществен фактор, който определя избора, разположението и дори броя на песните в един такъв вокален рецитал с „колажен характер“ е хармоничният език, както на дадена песен, така и на вътрешните хармонични съотношения между отделните песни. Хармонията в музиката е най-финната част от разкриващата се хармония на вселената. На практика песни с наситена хармонична фактура е добре да се редуват с такива, в които хармонията е спокойна, без големи модуляции, тъй като всяка модулация сама по себе си е напрежение и смяна на състояние. Междутоналните и хармоничните връзки на песните са таен език на комуникация и този език винаги трябва да се съблюдава, когато „изваждаме” дадена любима песен от нейния естествен контекст, даден ѝ в първообраза на авторския цикъл. Ярък пример за хармонична яснота и стройност може да бъде първият песенен цикъл на Густав Малер – „Песни на странстващия калфа”. Този цикъл, датиращ от 1883-85 г. от ранния творчески период на Малер /респ. преди 5-тата му симфония / се състои от четири песни:

1. „Wenn mein Schatz Hochzeit macht“ /бълг. прев. „Когато моето съкровище се жени” /

2. „Ging heut’ morgen über’s Feld“ /бълг. прев. ”Ходих заранта през поля” /

3. „Ich hab’ ein glühend Messer“ / бълг. прев. „Имам един горящ нож” /

4. „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz“ /бълг. прев. „ Двете сини очи на моето съкровище” /

Тези песни отстоят една от друга в следното тонално съотношение:

1. „Wenn mein Schatz Hochzeit macht“ започва в d-moll и завършва в g-moll.

2. „*Ging heut' morgen über's Feld*“ започва в D-Dur, прохожда временно през H-Dur, достигайки Fis-Dur.

3. „*Ich hab' ein glühend Messer*“ води през d-moll, хроматично нараствайки до es-moll.

4. „*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*“ остава спокойно в началото в e-moll като се преобразява във втория дял във F-Dur, и завършва все пак във f-moll. Това е само един пример за това, че междутоналните връзки, както в случая при Малер, са сложни. Композиторът често използва своите песни за теми на части от симфониите си. В случая с горесцитирания цикъл, Малер използва II - рата песен за основна тема в I. част на Първа симфония, малко по-късно създадена, I-ва симфония /в тактове 62 –ри – 71- ви в чели, /темата е идентична с песента „*Ging heut' morgen über's Feld* „ /тактове 2-ри до 9-ти на вокалната партия, /както и Trio-то от III. част е пасажът с „*Lindenbaum*“ - 3. строфа от IV-тата песен на цикъла „*Die zwei blauen Augen*“/. Това трябва да подсказва дихотомната мисъл, че от една страна изпълнителят е призван да прероди епохата, на която принадлежат избраните от него песни, от друга страна – невъзможно е игнорирането на всичко създадено през и след тази епоха като огромно музикално наследство. Тъй като ние живеем днес и сега нашият поглед е непоправимо ретроспективен и точно тази ретроспекция е ценната в него. Тя наслагва асоциации от поети в миналото култури и състояния и чрез тях изпълнителят е обогатен и „оширочинен“. Вече никого не би учудило цветовото съпоставяне на хармониите в музиката, за което огромна заслуга историята дължи на Римски-Корсаков, Скрябин, Дебюси, Равел и на още композитори оркестратори, доказали цветовата безкрайност на музиката. Много общо казано хармониите създават усещания за цветове, но и по-аналитично – всяка хармония се свързва с определен цвят. Навлизайки в безкрайните дебрите на музиката, неминуемо се стига и до нейният „Аз“ -

полифонията. Полифонията като наука и дисциплина в музикалното изкуство, започва своето развитие още от ранното Християнство. Но историческите източници сочат нейното още по-ранно проявление пр. Хр. в древногръцкия театър и в пеенето на асиро-вавилонските жреци. Идвайки от многогласното пеене, а с това от самата природа на пеенето въобще, тя с право заема мястото на „Азът“ на музиката. Преплитането на този „Аз“ през всички епохи /а в настоящия труд акцентите падат върху епохата на късния романтизъм, следователно Волф, Малер, Регер, Р. Щраус, Брукнер, Йозеф Маркс, Георг Шуман и др./ е огромната духовна интенция, която изразена във формата на песента придава необятни хоризонти на нейното послание. За такова преплитане вече беше говорено и онагледено с примери на Волф, Малер, Регер, Р. Щраус. За целта, разбира се, абсолютна необходимост е задълбоченото познаване на творчеството на даден автор и един вид прерастването на изпълнителя във вид негов издател. Тъй като всеки песенен рецитал би могъл да се представи и като вид издание Смесването на песни, макар от един композитор, но по различни поети, е също много деликатна транскрипция, която трябва да носи точната обоснованост. Голямата свобода означава същевременно огромна отговорност, ангажираност, съпричастност към творческата позиция на композитор и на поет, оттам мотивация и съзнание за някакъв вид „съавторство“. Незабравимият руски бас Фьодор Шаляпин, създал епоха във вокалното изкуство на 20-ти век, остава завинаги еталон за бъдещите поколения с това „съавторство“. 119) Шаляпин имал навика, когато работи върху изграждането на даден образ да се запознае най-подробно с огромна литература, пресъздаваща времето, порядките, отношенията и културата на персонажа си, както и поезията, която е вдъхновила написването на музикалната творба. Същото може да бъде съотнесено и към великия български бас Борис Христов. Такива имена остават като пътеводна звезда, осветяваща пътя на всеки певец, в това

число и на камерния. Затова литературата, осветяваща техния творчески път, начин на работа, още повече в случаите, когато е писана от тях самите, е особено ценна и необходима. VII) В някакви измерения точно камерният певец се явява и конструктор и сътворител и същевременно изпълнител на новосъздадения от него цикъл, в който всичко трябва да бъде така стройно, както е било в духовния дом на първоавтора си. Всяка песен съдържа в себе си един микросвят, екстракт от ситуация или драма, изказана с езика на поезията и музиката. И ако се приеме, че това именно отличава операта от жанра „Lied“/още по-финното му название е „Kunstlied“, то и камерният певец би следвало да се запознае издълбинно с епохата на композитора, поезията на поета, от чиито стихове е бил вдъхновен композитора и изказността на времето за всяка от пресъздаваните от него творби. Изборът на песни, когато той е свободен за такъв избор, дава огромен простор на фантазията, но крие подводни рифове, които само една дълга сценична практика, високо изграден и култивиран вкус могат да избегнат. Един вид „откраднатите“ от различни места и цикли на композитори, епохи, вокални творби, трябва подобно на колажната техника в изобразителното изкуство да придобият нова стройност, да зазвучат в нова хармония и нова контекстуалност, без да загубят абсолютно нищо от носеното в себе си първообразно послание.

113) Цит. съч./ **Габеров, Иван и Стефанова, Диана** – Речник на чуждите думи, стр. 383 /Пето допълнено и преработено издание/, 2002 г., В. Търново

114) **Haase, Rudolf & Haselauer, Elisabeth** – Über das disponierte Gehör (Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie, Wien, Стр. 36, Изд. „Doblinger Verlag“, 1977, ISBN:3900035520

115) **Фишер – Дискау, Дитрих** „*Роберт Шуман – Слово и музика. Вокалното творчество*“, Стр. 67, Deutsche Verlags-Anstalt, 1987

116) по същия текст съществува оркестровата песен на Хуго Волф “На зазоряване“ (<http://www.youtube.com/watch?v=Oq66Nm-uhDs/>)

117) **Banash, David**, University of Illinois, електронна публикация – <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.104/14.2banash.txt>, 2004

118) **Дзъ, Лао** – „Пътят“, Изд. „Фама“, Стр. 37, С.,

119) – **Шаляпин, Фьодор** – „Страници от моя живот“, Изд. „Народна култура“ 1981, С.,

Заб.: VII* литература за феноменалния български бас – Борис Христов. Днес достъпът до тази литература е много по-лесен: (<http://www.boris-christoff.net/pdf/olga.pdf>), http://www.boris-christoff.net/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=46
<http://www.otizvora.com/2011/11/3444/>
<http://www.nationallibrary.bg/cgi-bin/e-cms/vis/vis.pl?s=001&p=0126&n=&vis>
<http://www.duma.bg/node/59676>
<http://www.narodnodelo.bg/news.php?news=19537>

Монографии за великия български бас са писали: Атанас Божков, Нино Луканов и др.

4. Приложение на програма,

изнесена във Виена в юбилейните години на Волф 2003 и 2010 из цикли на Волф /За съставянето на програма за рецитал е необходимо да са налице : 16 песни – за малък, 18-19 за среден, а при 22 – 24 песни рециталът се счита за голям и богат на психологични състояния. Времетраенето варира между 50 до 80 минути „чиста“ музика, без времето, за една почивка от 15-20 мин., в логична среда към словесно-музикалната програма./

Х У Г О В О Л Ф (1860 – 1903) „*Песни на нощта*“ – екстракт от песни из :

„Изоставени песни“ I-ви и II-ри том,

„Испанска книга на песните“ – I - ва тетрадка – духовни песни,

II – ра тетрадка – светски песни,

Песни по Мъорике, Айхендорф, Райник, Байрон, Кернер, Микеланджело и по текстове на други поети от ранния период на творчество. Видим е внушителният списък от песни, които артикулират по няколко пъти думата „нощ“ или поне веднъж в поетичния текст, като нощта е мястото на случвания, преживявания, далечен фон, но също използвана и като алегория.

1. „Über Nacht“ , композирана на 23-24 май 1878 във Виена по стихове на Юл.Щурм

2. „Mein Liebchen, wir sassen beisammen“ , композирана във Виена на 21 юни, 1878 „Мое съкровище, ние седяхме един до друг,“ по стихове на Хайнрих Хайне

3. „Mir träumte von einem Königskind „, композирана във Виена на 16 юни 1878 „ Присъни ми се една история за царско дете“ по стихове на Хайнрих Хайне

4. „ Ständchen “, композирана на 5 март 1877 във Виена „Нощна серенада,“ по стихове на Теодор Кьорнер

5. „Sternlein mit den goldnen Füßchen“ , композирана на 26 ноември 1880 във Виена - „Звездички със златни крачета,“ по стихове из цикъла на Х. Хайне „Нови стихове,“

6. „Abendbilder“ / в сложна триделна баладична форма /, завършена на 24 февруари 1877 във Виндишграц – „ Вечерни картини,“ по стихове на Никлаус Ленау

7. „Nachruf,“ композирана на 7 юни 1880 във Виена „Повик,“ по стихове на Йозеф фон Айхендорф

8. „Rückkehr“ , композирана на 12 януари 1883 във Виена „Завръщане“ по стихове на Айхендорф

9. „Nachtgruss“, композирана на 24 януари 1883 във Виена „Нощен поздрав“ – по стихове на Роберт Райник

10. „Ständchen “ , композирана на 19 януари 1883 във Виена „ Нощна серенада“ по стихове на Райник /втората „Нощна серенада“, за разлика от тази е композирана през 1877 по стихове на Кьорнер /

11. „Nacht und Grab“ - Опус 3, № 1, композирана през 1875 по стихове на Щоке (след единствените няколко опуса, Волф се отказва завинаги от номерацията по опуси. За изследователите остават само данни за годините на написването им.)

12. „Die Kleine“ , композирана на 8 март 1887 във Виена – „ Малката“ по стихове на Айхендорф

13. „Das verlassene Mägdlein“ , от 53 песните по стихове на Едуард Мьорике № 7, (В песните по стихове на Мьорике ще бъдат отбелязани някои по-особени места, при използването на тематичната дума „ Нощ“ / dass ich die Nacht von dir geträumet habe такт 31 – 34 вкл./ 24 март 1888 в Перхтолдсдорф „Изоставеното девойче“

14. „Begegnung“ , композирана на 22 март 1888 в Перхтолдсдорф из песните по Мьорике № 8 ”Среща“ (“Nacht” в тактове 5-ти и 41-ви от общ 66 такта)

15. „Elfenlied“ , композирана на 7 март 1888 в Перхтолдсдорф из песните по Мьорике № 16 „Песен на елфа“(във втори такт от общо 66 такта)

16. „Mausfallen – Sprüchlein“ , композирана на 18 юни 1882 в Майерлинг, по стихове на Мьорике (извън годината 1888, свързани с композирането на песни само по този поет) ”Хвани мишленце - Скоропоговорка”

17. „Um Mitternacht“, композирана на 20 април 1888 в Перхтолдсдорф, из песните по стихове на Мьорике № 19, ”В полунощ „ (“ Nacht” – в такт 3 и 15)

18. „In der Frühe“ , композирана на 5 май 1888 в Перхтолдсдорф из песни по стихове на Мьорике, „ На зазоряване“, (“Nachgespenster” – производна дума от нощни зли духове – такт 9 от общо 22 такта)

19. „Die ihr schwebet um diese Palmen., aus dem Spanischen Liederbuch I - № 4 из „Испанска книга на песните“, по стихове на Лопе де Вега в превод на Гайбел, композирана на 5 ноември 1889 (в такт 4 – ти от общо 78)

20. „Der Freund“ , композирана на 26 септември 1888 в Унтерах, по стихове на Айхендорф (в такт 21 от общо 34)

21. „Verschwiegene Liebe“ , композирана на 31 август 1888 във Виена – из песни по стихове на Айхендорф № 3 (в такт 11 и 22 от общо 27)

22. „Nachtzauber“ , композирана на 24 май 1887 във Виена – из песни по стихове на Айхендорф № 8 (в такт 24 – ти от общо 67 такта)

23. „Komm, o Tod, vom Nacht umgeben., - “Ела, о смърт, в нощ забулена”, композирана на 14 април 1890 в Перхтолдсдорф, по стихове на Комендадор Ескрива в превод на Гайбел (думата „нощ” се среща 4 пъти в тактове 2, 8, 12 и 26).

24. “Zur Ruh, zur Ruh” – “ Към вечния покой” , по стихове на Юлиус Кернер, (думата „нощ” се среща три пъти – в тактове 13, 24 и 29, като това, заедно с контекста създава особена среда и смислово натрупване в общо 40 - те такта на цялата песен ; Стиховете на тази забележителна песен служат вместо епитафия върху гроба на Хуго Волф в паметните Виенски гробища на велики композитори. Тази песен бележи един от върховете на жанра „Lied,,).

Сред песните на Волф, в които нощта има алегоричен характер могат да се споменат:

1. „Ein Grab“, 2. “ Nacht und Grab“, 3. „Nächtliche Wanderung“ ,
4. Gretchen vor dem Andachtsbild der MaterDolorosa (aus Goethes„Faust“)

Изборът от песни от зрелия период на Волф обхваща също песни от „Испанската книга на песните“ като :

1. „Alle gingen, Herz, zur Ruh“, 2. „Bedeck mich mit Blumen“,

3. „Dereinst, derreinst“ , или също трите песни за бас по стихове на Микеланджело, “ Die Nacht “ по Айхендорф и още други. Der Lindenbaum (Winterreise) Опус 89, № 5 – Franz Schubert

II/ Други съчетания от песни, свързани с образите на липата или нощта :

1. Der Lindenbaum (Winterreise) Опус 89, № 5 – Franz Schubert
2. Frühlingsglaube - Franz Schubert: (D.686B).
3. Wenn die Linde blüht (Max Reger, Op, 76, N 4)
4. Die zwei blauen Augen (IV – та песен из цикъла на Густав Малер – „ Песни на странстващия калфа”)

5 „Моята душа безгрешна бди край тъмните липи” – от Андрей Стоянов по стихове на Николай Лилиев

Ето само някои от композиторите, в чиито вокални цикли или отделни песни се среща образа на „Нощта” като синоним на душевно упование, закрила и просветление - Роберт Шуман, Франц Лист, Ян Сибелиус, Хектор Берлиоз, Клод Дебюси, Хендрик Андриесен, Флор Петерс, а в българската вокална литература - песни на Димитър Ненов, а в края на XX в. цикъла от девет песни по стихове на Пенчо Славейков от Димитър Христов и много други.

5. Приложение:

Примерен избор от песни, свързани с тематиката на „нощта“ от Макс Регер /в хронологичен ред на опуси и години/.

Из Оп. 31 (1898)

No. 1 "Allein" (Ritter) No. 3 "Unbegehrt" (Ritter) No. 5 "Mein Traum" (Ritter)

Из Оп. 35 (1899)

No. 1 "Dein Auge" (Dahn), No. 2 "Der Himmel hat eine Thräne geweint" (Rückert), No. 3 "Traum durch die Dämmerung" (Bierbaum), No. 4 "Flieder" (Bierbaum) (също и като оркестрова песен), No. 6 "Wenn lichter Mondenschein" (d'Annunzio)

Из Оп. 37 (1899)

No. 1 "Helle Nacht" (Verlaine), No. 5 "Nächtliche Pfade" (Stieler)

Из Оп. 43 (1900)

No. 1 "Zwischen zwei Nächten" (Falke), No. 3 "Meinem Kinde" (Falke), No. 5 "Wiegenlied" (Dehmel) (also in orchestral arrangement)

Из Оп. 48 (1900)

No. 5 "Junge Ehe" (Ubell) (върху тема из „Тристан и Изолда” на Рихард Вагнер) No. 6 "Am Dorfsee" (Wiener)

Из Оп. 51 (1900)

No. 1 "Der Mond glüht" (Diderich), No. 3 "Träume, träume, du mein süßes Leben!" (Dehmel), No. 7 "Nachtgang" (Bierbaum), No. 9 "Frühlingsregen" (Morgenstern), No. 10 "Verlorne Liebe" (Galli)

Из Оп. 55 (1901)

No. 2 "Traum" (Evers), No. 6 "Verklärung" (Itzerott), No. 7 "Sterne" (Ritter), No. 12 "Nachtsegen" (Evars),

No. 13 "Gute Nacht" (Falke), No. 14 "Allen Welten abgewandt" (Stona)

Из Оп. 62 (1901)

No. 2 "Waldeseligkeit" (Dehmel), No. 3 "Ruhe" (Evers), No. 8 "Gebet" (Braungart), No. 11 "Fromm" (Falke),

No. 12 "Totensprache" (v. Jacobovsky), No. 13 "Begegnung" (Mörrike)

Из Оп. 66 (1902)

No. 3 "Aus der ferne in der Nacht" (Bierbaum), No. 5 "Maienblüten" (v. Jacobovsky), No. 7 "Die Liebe" (Dehmel), No. 8 "An dich" (Itzerott), No. 9 "Erlöst" (Itzerott)

Из Оп. 68 (1902)

No. 4 "Engelwacht" (Muth), No. 5 "Nachtseele" (Evers)

Из Оп. 70 (1903)

No. 15 "Thränen" (Itzerott), No. 17 "Sommernacht" (Evers)

Из Оп. 75 (1904)

No. 1 "Markspruch" (Weigand), No. 2 "Mondnacht" (Evers)

Из Оп. 76 (1904) *No. 15 "Maiennacht" (Itzerott), No. 43 "Brunnensang" (Evers)*

Из Оп. 79с (1900–1904)

No. 1 "Abend" (Schäfer), No. 2 "Um Mitternacht blühen die Blumen" (Stona), No. 4 "Friede" (Huggenberger)

No. 5 "Auf mondbeschiedenen Wegen" (Huggenberger)

Из Оп. 98 (1906)

No. 1 "Aus den Himmelsaugen" (Heine), No. 4 "Es schläft ein stiller Garten" (Hauptmann), No. 5 "Sommernacht" (Triepel)

Из Дванадесет сакрални песни с акомпанимент на хармониум / или орган / и две от най-ранните творчески години оп. 19 :

Оп. 137 (1914-1916)

No. 1 "Bitte um einen seligen Tod" (Herman. gest. 1561), No. 2 "Dein Wille, Herr, geschehe!" (Eichendorff)

No. 3 "Uns ist geboren ein Kindlein" (Anonymous). No. 4 "Am Abend" (Anonymous)

➤ **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Настоящият дисертационен труд артикулира времевия период от последните четири десетилетия на 19 век и началото на 20 век като епоха на късния романтизъм в музиката и развитието на жанра „Lied“. Имено това е времето, което бележи и върховия разцвет на самия жанр. Невъзможно би било обаче вникването в неговия алгоритъм като дадено явление, без свързването му с мястото на проявление в историята и в цялостния социален живот на обществото. Вглеждайки се по-широко в края на 19 век, видимо е откритието, направило света по-динамичен и по-бърз - парната машина. Нейното развитие преминава в следващ етап – откритието на реактивната машина през 1884 г. и парната турбина през 1889 г.. Точно в края на 19 век се създават и първите електрически технологии, намерили приложение в промишлеността и бита, като през следващите десетилетия бързото развитие във всички области на материалното производство довежда до цялостната промяна на стопанския и обществен живот. Промислената революция е свързана не само с началото на масовото използване на машини, но и с реконструирането на обществото, свързващо се с рязкото повишаване на производителността на труда, урбанизацията и увеличението на жизнения статус на населението. Променящото се обществено съзнание по-пряко или по-косвено намира своята рефлексия и в изкуството.

В контекста на такова бурно технологическо и социално развитие изпълнителската позиция на артиста изпълнител в осъзнаването на това, че творчеството на твърде голям брой композитори е било малко познато, малко изследвано и малко ценено по време на създаването му е особено необходима и важна. Качествено различното оценяване, свързано с прозрението за стойността и значението на нечие творчество става много често след кончината на композитора. Затова не е чудно, че издаването на

пълното творчество на много велики композитори се появява десетилетия, дори век след тяхното създаване. Така вокалното творчество, а и цялото творчество на Хуго Волф, например, се издава в пълния му обем едва през 1985 г. от акад. Ханс Янчик и проф. Леополд Спитцер, д.н./един век след създаването на прочутите песни по Мьорике, Гьоте, Айхендорф/. Вокалното творчество на Макс Регер се издава благодарение на активната благотворителна дейност на създадената фондация от неговата съпруга, продължена от екипа на Регеровия институт, днес представляван от проф. Сузане Поп /края на 80-те години/. Съвсем същото може да се отнесе и към други композитори, дори към самия Шуберт, чиито ранни песни продължават да се откриват и се издават век и половина след тяхното сътворяване /издателство „Schott“, Mainz през 1954-1968 г./ Примерите могат да изпълнят десетки страници.

Вече беше отбелязано, че изпълнителските практики не представляват константна величина, а подлежат на непрекъснати видоизменения, принадлежащи и свързани с естетическите вкусове през дадена епоха. И в това се крие именно тяхната релативност и преходност. Разбираемо е, как интерпретация на „Lied“ от Шуберт, изпълнена по негово време ще да е била съвсем различна от тази, която днес би се приела за „съвършена“. В интерпретацията обаче съществуват пластове или нива, които могат да бъдат разграничени, и ако следва да бъде потърсена някаква константност, то тя би била именно сред тях. Първото ниво, което саморазбиращо се, е това на абсолютно точното предаване на авторски записания нотен текст. Тук се появява обаче вече дилемата – от една страна озвучаване като „абсолютна снимка“ на авторския текст, от друга страна тази „снимка“, доколкото такава би могла да бъде абсолютна още не е точната, правдивата и вярна интерпретация. Това ниво следва да бъде разгледано още по-детайлно. Малко са творбите на композиторите

Хуго Волф, Макс Регер, Густав Малер, Рихард Щраус, Ян Сибелиус, Карол Шимановски или други от епохата на късния романтизъм като Георг Шуман, Йозеф Маркс, Иржьо Килпинен, Оторино Респиги, над които са поставени точните метрономни обозначения. Още от времето на Роберт Шуман композиторите обичат да описват темпо-ритъма на изпълнението словесно, използвайки дори метафори като „с много страстен полет“, „с порив“, „огнено“ или „весело, с пролетно нежно настроение“, „дълбоко и носталгично приспиващо“ и още подобни. Ясно е, че тези метафори, предназначени общо смислово сами по себе си дават една първоначална насока, но в никакъв случай не абсолютната времева пулсация. Отдалечаването от времето на създаване на творбата крие и други културологични особености. Известно е глобалното повишаване на темповата мерна единица с времето, дължащо се като явление на техническата революция, проникнала във всяка човешка дейност и последствията от непрекъснато динамизиращата се среда, в сравнение с тази от романтичния 19 век. По-нататък едни по-конкретни разслоения ще отбележат и личностните разчитания в неизписаните агогически отклонения, съставлящи тълкувания за допустимото романтично рубато. Тенденциите, които могат да се посочат като катализиращи произхождат именно от обществените преобразования, довели до нови представи за правилност на нормите. Различни тълкувания са наблюдаеми и по отношение на динамичното и темброво разчитане на дадена творба. Известно е и повдигането на интонационната среда към по-напрегнатата, по-ярката, но и по-острата, по времето на настъпилния вече хитлеризъм през 20 век с приравняването към ла от първа октава равно на 440 трептения в секунда. Друга характеристика на епохата на края на 19 век и началото на 20 век е цененето на по-светлите цветове, като еталон за вселенска хармония и благополучие, както и преминаването от тон в тон с по-дълги портаменти. Средства, които от днешна изпълнителска позиция в началото

на 21 столетие биха се приели като израз на изкуствен сантиментализъм или маниерност.

Като второ изпълнителско ниво бих поставила степента на приемственост към редакторското представяне на авторския текст. Това ниво изисква истински познания, опит и немалко артистична интуиция от страна на изпълнителя. Така, например, известно било, че Макс Регер поверявал творбите си на доста много издатели и приемал, заради всичките си огромни други административни и обществени задължения по-големи волности от страна на издателите си, респ. и на редакторите на тези издания. Затова препоръчително би било винаги при възможност и при съществуване на повече от едно издание за дадена творба, тя да бъде сверявана и съпоставяна една с друга за откриването на макар и незначителни различия, които биха били от полза при интерпретаторския прочит. И в тази насока от една страна са ценни автентичните първи издания на дадена творба, от друга – тези на най-реномираните издателства като „Peters Edition“, „Schott“, „Bärenreiter-Verlag“ за немски композитори, „Doblinger Verlag“, „Musikwissenschaftlicher Verlag Wien“, „Universal Verlag“, за австрийски композитори, като всички тези издателства се ползват със своя столетна история и изрядна безкомпромисна репутация.

И накрая – третото ниво на прочит, доказващ личния почерк/стил, характеристики/ на даден изпълнител, като тук на помощ отново ще дойде старият латински превод, оттам и английски превод на понятието „интерпретатор“ означаващо „тълкувател“/. Съотношенията между ритмичните и динамичните авторски обозначения, които даден изпълнител разчита в прочита конфигурират именно неговия прочит на дадената творба и създавания от него образ. Веднъж създаден, този образ може да преживява още промени, но във всеки случай се явява като екстракт и

инструмент на естетическо послание на дадена епоха. Овластяването на огромен интерпретаторски арсенал от изразни средства е фундаментален въпрос, но така или иначе, след неговото овластяване, интерпретаторът тълкувател се стреми към общочовешкото - универсализма. Именно универсализмът като концепция би бил невъзможен без перспективния поглед върху даден обект, включващ неговата предистория. Само историческият път на развитие, е този, който може да подскаже и евентуалната проекция на посланието в бъдеще време. Погледът на днешния интерпретатор не би могъл да бъде друг освен ретроспективен. И това е ценното. Това ме доведе до мисълта да изградя целия дисертационен труд за изпълнителските аспекти към жанра „Lied“, и в конкретност през неговия късноромантичен период, тъй като тогава той изживява първия си величествен апогей на историческа основа. Така първата и втората глави имат общо исторически характер – като първата повече етимологически, отнесена към терминологията, а втората за дългия исторически път в натрупването на много елементи и обстоятелства, довели през хилядолетно набиране до раждането на жанра „Lied“ през 17-18 в.. Третата глава разглежда дихотомното значение на поезията, четвъртата – нейната проява на висша еманация. Третата глава е посветена на вокалното творчество на Хуго Волф и неговото значение, равнозначно на сублимация в развитието на този жанр. В нея се обяснява също явлението „симфонизация“ на песента, подобно на „лидеризация“ на симфонията, или с други думи – взаимопроникването. Четвърта глава е посветена на Макс Регер и „Lied“, осветяваща непознати ракурси на сложните взаимовръзки между вокалната и инструменталната изказност в Регеровата музика, както и причинността на бавното навлизане на неговата музика в България. Пета глава е посветена на така интересните взаимовръзки между вокалната и клавиричната/оркестровата/ партии, за които предпочитам термина „корелация“, поради по-голямата цялост на обхвата слово-музика.

Дългогодишната ми концертна дейност на камерен и концертно-ораториален изпълнител, свързаната с нея звукозаписна дейност, а и педагогическа ми дейност, ме убедиха в това, че концертът като социален акт е диалог. От една страна видим диалог между изпълнителя-тълкувател и дадена аудитория. В ментално отношение обаче този акт е диалог между поет и композитор, стигнали до единение в духовна изказност. След този акт диалог продължава своето задълбочаване с всяка една от траекториите на проекцията, вградена в творбата и нейния изпълнител-тълкувател, както и между различните човешки стилистики и епохи. Общият знаменател между всички тях може да бъде само един - универсализма.

Бурното развитие на технологическия прогрес през 20 век донесе на човечеството нов вид регистрация на текстовостта - аудио и видеозаписа. Днес, през в 21 век, разполагаме със стотици записи, съотнесени към дадена музикална творба. Тези от началото на 20 век до края на Втората световна война наричаме условно „исторически“. Те са особено ценни, поради това, че от една страна са овековечили изпълнители, оставили емблематична за епохата изпълнителска визия /Шаляпин, Рахманинов, Карузо, Тито Гоби, Пертиле, Тоти дал Монте, Кетлин Фериър, Джили, Тосканини и десетки други/, от друга - дават представа за етапите в развитието на така помощната в случая звукозаписна техника при регистрацията. След тях идва времето на втория по-съвършен етап в монозаписите и преминаването им в стереозаписи в началото на 70-те години, всичките те като аналогови записи. След тях следват дигиталните записи от края на 80-те /началото на 90-те години в България, а във филмовата индустрия – Dolby surround, последвани от 3 D, /вече 4D/, Surround и други системи, които дават възможност за по-пълното усещане на възприятията. Днес чрез Internet-мрежи и сайтове всеки изпълнител и ценител на музиката би могъл да намери огромна листа от предложения на

любимите си творби, а заедно с тях и на творби, до които достъпът в минало време е бил невъзможен.

Обърнати към настоящия труд, според твърденията на един от най-великите изпълнители и тълкуватели на жанра „Lied“ от втората половина на 20 век и първото десетилетие на 21 век – **Дитрих Фишер-Дискау**/оставил хиляди записи на камерна, оперна, кантатно-ораториална музика и 14 монографични труда за различни композитори и въпроси, касаещи вокалната интерпретацията/, песенното творчество на Франц Шуберт е познато и записвано едва в две трети от своята цялост. Това означава, че повече от 200 песни опуса остават още в сянката на забвението. В тази насока бих прибавила знанията за подобно явление към песенните творби на Хуго Волф, поради факта, че те се появяват на бял свят в пълния си обем едва в средата на осемдесетте години, а към вокалното творчество на Макс Регер, дори големият оптимизъм не би прикрил, че едва една пета от това творчество е известно, изпълнявано и записвано. Други композитори, продължаващи естетиката на късния романтизъм като Рихард Щраус/чиято 150 годишнина то рождението беше отбелязана през 2014 от световната културна общественост/, Ян Сибелиус, известни със своите огромни симфонични платна, все още очакват своите тълкуватели в камерния жанр „Lied“. Такава основна цел имаше и настоящата дисертация – да подтикне към търсенето на неосветени страници в творчеството на велики композитори на жанра „Lied“, отначало в епохата на късния романтизъм, а аналогично това да се превърне в модел за систематизация и подход към всяка друга епоха в практическата работа при създаването на вокално-сценичния образ. А чрез регистрацията на представения и протълкуван музикален образ и на нов музикален звукозаписен документ.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път в българската вокалнопедагогическа литература се реализира монографичен труд, разглеждащ панорамно пространството на жанра „Lied“, както от културологичен аспект, така и от изпълнителска позиция с акцент върху късноромантичния му период от края на 19 век и първите десетилетия на 20 век, отбелязващи скокообразните върхови натрупвания в този жанр.
2. За първи път в българската вокална методология е представен обстойно приносът на вокалното творчество на Хуго Волф като емблематичен за развитието на жанра „Lied“ от втората половина на 19 век, оставащ като еталон до наши дни.
3. За първи път в българската вокална методология и литература е представено вокалното творчество на Макс Регер с неговия органов алгоритъм и краен хармонико-хроматичен стил, рефлексиращ и във вокалното му творчество. Представени са социално обективните трудности за достъпа до неговата музика в България.
4. Изведен е изпълнителският инструментариум, разгледан в светлината на фонетични, динамични, ритмико-агогически и ансамблови особености, представящи възможни изпълнителски проблеми и модели за тяхното преодоляване в контекста на дихотомност на вокалната и клавирирната партии. Предложени са модели за изграждане на изпълнителски вокален цикъл в съставянето на солов рецитал.
5. Конституирана е взаимозависимостта между нивата на вокалната и клавирирната/респ. оркестровата/ партии в късноромантичната „Lied“, от хоризонта на изпълнителските практиките.
6. Представена е корелативната връзка слово-поезия, отличаваща в исторически аспект жанра „Lied“ от ораторията и операта.

7. Артикулиран е романтизмът като вид светочувствителност, отделен от рамкиращата романтична епоха в изкуството на 19 век, продължил в творчеството на композитори като Рихард Щраус, Ян Сибелиус и други и наричан през втората половина на 20 век „неоромантизъм“.
8. Изведена е актуалността на жанра „Lied“, започнала от средата на 19 век до настоящия 21 век.
9. Текстът, базиращ се на над 250 научни трудове, главно на немски, руски, френски и английски език, непознати в България /с изведен личен превод на цитати/, конвертира и личния ми опит от дългогодишната ми практика на концертираща камерна певица, като отвежда във възможен диалог, търсен и необходим във всяка педагогическа практика.

Списък на селектирани студийни записи от Фонда на Българско национално Радио, имащи отношение към настоящия дисертационен труд

I. Записи от Златния Фонд на БНР:

Хуго Волф – седем оркестрови песни, солист А.Кехлибарева, Симфоничен оркестър на БНР с диригент Румен Байраков

Шест от тях са качени в публичното пространство на Internet:

1. Страстна седмица/ Текст - Едуард Мъорике/ - първа регистрация
<http://www.youtube.com/watch?v=AE2efnYj-aQ>
2. На зазоряване /Текст - Едуард Мъорике/ - първа регистрация
<http://www.youtube.com/watch?v=Oq66Nm-uhDs>
3. Миньон /Текст – Волфганг фон Гьоте/
<http://www.youtube.com/watch?v=JvcVkTtHMe8>
4. Спящият Младенец /Текст – Едуард Мъорике/- първа регистрация
http://www.youtube.com/watch?v=yZxFh_qNQ0M
5. Нова любов /Текст – Едуард Мъорике/
<http://www.youtube.com/watch?v=2J2ZcAMUrvQ>
6. Песен на Вейла /Текст – Едуард Мъорике/
<http://www.youtube.com/watch?v=lLuqiTGoATY>

II. Записи във Фонда на БНР:

Сигнатура 20/1616 - Четиридесет песни от **Хуго Волф** по стихове на Мъорике, Гьоте, Хайне, Ленау, Байрон със съпровод на пиано, орган и друг различен инструментариум/някои от тях са първа регистрация/

7- 47. „Не питай“, „Първа песен на арфиста“, „Втора песен на арфиста“, „Трета песен на арфиста“, „Поздравът на цветето“, „Сива сватба“, „Възпоминание“, „Дали Коранът е от вечни времена“, „Как да бъде предишна“, „Заради пианството“, „Един час преди разсъмване“, „След раздялата“, „Завръщането на лястовичките“, „Нощен поздрав“, „Аз бедният дявол“, „Пролетен полет“, „Повик“, „Миньон I“, „Миньон II“, „Миньон III“, „Звездички със златни крачета“, „Копнеж“, „Съкровенна тайна“, „Пред една стара картина“, „Градинарят“, „И малките неща могат да ни трогнат“, „Когато плувах по реката Ефрат“, „Феноменът“, „Вечерни

картини“, „Бъди благословен“, „Благословенна Божията майка“, „Граници на човечеството“, „Молитва“, „Перегринна II“, „Повдигни твоята руса главица“, „Само, който със сълзи своя хляб намира“, „Една серенада да ви попея“, „Един за друг“, „На една коледна звезда“, „Към вечния покой“

28 от тях са качени в публичното пространство на Internet:

„Копнеж“ <http://www.youtube.com/watch?v=gzxdfxI1iNM>,

„Градинарят“ <http://www.youtube.com/watch?v=1GyP9LXmzlQ>,

„Мисли винаги за мене“ <http://www.youtube.com/watch?v=ROaXrQKURT4>

„Заради пианството“ <http://www.youtube.com/watch?v=E7HtiV9BuQA>

„Към вечния покой“

<http://www.youtube.com/watch?v=U84lyoKILco&list=PL98E215863DEDB28D>

„Перегринна II“ <http://www.youtube.com/watch?v=Y2cw16XuJyw>

„Любими, ние седяхме в лодката двама“ http://www.youtube.com/watch?v=58_I05D6T5g

„Когато плувах по реката Ефрат“ http://www.youtube.com/watch?v=U42vW_eLpZ8

„Не питай“ http://www.youtube.com/watch?v=1Ti9XU_QR8g

Две песни – „Повик“ и „Един за друг“ <http://www.youtube.com/watch?v=IdDqVFeA5ag>

„Раздвоената“ <http://www.youtube.com/watch?v=LtAwOReKFiE>

„Как да бъда предишна“ <http://www.youtube.com/watch?v=pE6vxO0T198>

„На една коледна звезда – Димитровче“ <http://www.youtube.com/watch?v=2WJYFRg8Rx0>

„Звездички със златни крачета“ http://www.youtube.com/watch?v=3VIgQRKA_WE

„Една серенада да ви попея“ <http://www.youtube.com/watch?v=SuMWChF3sKE>

„Молитва“ <http://www.youtube.com/watch?v=HxE2NqyRj0>

„Пред една стара картина“ <http://www.youtube.com/watch?v=GGKZoUe4FvM>

„И малките неща могат да ни трогнат“ и „Ако искаш да видиш твоя любим мъртъв“
<http://www.youtube.com/watch?v=ZfAKnCbCvo>

„Един час преди разсъмване“ <http://www.youtube.com/watch?v=KCMcjUO-SCs>

„Дали Коранът е от вечни времена“ <http://www.youtube.com/watch?v=2RmYCe2ECU0>

„Съкровена тайна“ <http://www.youtube.com/watch?v=Jcclz3HmUIM>

Четири ранни песни /“Изооставени песни“/ <http://www.youtube.com/watch?v=ABuzgdoY76Y>

„И малките неща могат да ни трогнат“ <http://www.youtube.com/watch?v=ZfAKnCgbCvo>

„Трета песен на арфиста“ <http://www.youtube.com/watch?v=XgpZKVsw3rI>

48 -57. Хуго Волф – Сигнатура 20/8093 - Десет духовни песни из „Испанска книга на песните“ – студиен запис, А. Кехлибарева, мецосопран, Нева Кръстева – орган,

Хуго Волф – над 150 песни в различни сигнатури по години, студийни записи /предстоящо частично качване в Internet пространство/

58 – 61. Густав Малер – Сигнатура 21/4740 „Песни на странстващия калфа“ – цикъл от четири песни за глас и оркестър – солист А. Кехлибарева, СОБНР с диригент Жан-Ив Годен, Франция – предстои качването им в Internet пространство:

62-66. Густав Малер – „Песни за мъртвите деца“ – цикъл от пет песни за мецосопран и симфоничен оркестър – солист А. Кехлибарева, Германия, диригент Томас Зандерлинг/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

67. Йоханес Брамс – Алтова рапсодия за алт, мъжки хор и симф.орк., солист А. Кехлибарева, Германия, диригент Томас Зандерлинг/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

68-72. Макс Регер – Пет оркестрови песни за среден глас и симфоничен оркестър - солист А. Кехлибарева, Германия, диригент Томас Зандерлинг, първа регистрация на оркестрови песни на Регер/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

73-75. Günther Kochan – Три поеми по Шекспир за мецосопран и кам.орк., солист А. Кехлибарева, Германия, диригент Томас Зандерлинг, първа регистрация на оркестрови песни на Регер/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

76-85. Бенджамин Бритън – Сигнатура 21/ 5963, **БНР** Вокално-симфоничен цикъл „Илюминации“ оп.18, по стихове на Артур Рембо – 10 песни:

- (1. Fanfare, 2. Villes, 3a Phrase и 3b. Antique, 4. Royauté, 5. Marine, 6. Interlude, 7. Being beauteous, 8. Parade, 9. Départ)

за глас и симфоничен оркестър – солист А. Кехлибарева, СОБНР с диригент Жан – Ив Годен, Франция

Други записи и записи на „Lied“ за DVD и CD, осъществени от концерти в катедрали в Германия, Италия, Нидерландия, Финландия и солови рецитали, качени в Internet – пространство, имащи отношение към “Lied”

86. Оторино Респиги – “Le nebbie” – запис от Берлинската катедрала “Französischer Dom“ – запис за DVD – Берлин

<http://www.youtube.com/watch?v=hApg5vw9W-U>

87-90. Лучано Берио – Четири песни из цикъла „Песни на народите“ – солист А. Кехлибарева с камерен ансамбъл – БНР -

<http://www.youtube.com/watch?v=hJciC1E25iA>

91. Лучано Берио – „Идеалната жена“ из цикъла песни на народите – адаптация за глас и орган – запис от концерт в катедралата на град Флоренция / Santa Maria del Fiore - Il Duomo/Италия

<http://www.youtube.com/watch?v=UcejJUcskHE>

92. Фредерик Шопен – Адаптация за глас и орган на песента „Една мелодия“ Ор.74 № 9, запис от концерт на прочутия „Адема Орган“ в Базиликата „St. Bavo“, в Харлем, Нидерландия – А. Кехлибарева – К.Вилкус – орган <http://www.youtube.com/watch?v=ICp5pAYrPs>

93-95. Фредерик Шопен – Записи на Шопенов интеграл песни от концерт в рамките на фестивал на камерната музика, Братислава, Словакия

3 от тях са качени в Internet пространство:

<http://www.youtube.com/watch?v=Ak3HFtRrhpl>,

<http://www.youtube.com/watch?v=1Pxs7Tx3PP0>

<http://www.youtube.com/watch?v=hl2UWJU3r14>

96. Франц Шуберт – Запис от концерт във Виена , Beethoven Saal, Pfarre Heiligenstadt

„Der Lindenbaum“ - <http://www.youtube.com/watch?v=INM3XOT2MXg>

97-98. Макс Регер – Студийни записи – БНР

http://www.youtube.com/watch?v=s4_WPIBWsl0 – Fromm, Op.62, № 11

<http://www.youtube.com/watch?v=GwScm-de5ds> – Des Kindes Gebet, Op. 76, № 22

99-102. Макс Регер - песни със съпровод на пиано /Документални записи от концерт, посветен на годишнината на Густав Малер – МЦБХ, София/

<http://www.youtube.com/watch?v=2wloId7uE64> – Brunnensang, Op. 76 (Schlichte Weisen), № 43

<http://www.youtube.com/watch?v=74ecAcWSRQ4> – Es soll mein Gebet, без опус, 1900 г.,

<http://www.youtube.com/watch?v=xHXcyu6onpI> – Beim Schneewetter, Op.76, № 6

<http://www.youtube.com/watch?v=3Tc2vis0v7w> - Wenn die Linde blüht, Op.76 № 4

103-106. Макс Регер – Четири песни със съпровод на орган/в категорията "Das Orgellied" /

<http://www.youtube.com/watch?v=dY2fCsoemWg> – Концертен запис от зала „България“ - Op.37, № 3 и op. 76 (Schlichte Weisen) № 59

<http://www.youtube.com/watch?v=79LzVew8xcE> – Концертен запис за CD, органист Дирк Елземан, Берлин - "Zwei geistliche Lieder" , op. 105

Повече от 30 песни от Макс Регер, личен звукозаписен архив, предстоящо качване в Internet - пространство

107-108. Ян Сибелиус – Две песни със съпровод на орган, Еза Тойвола, Берлин

<http://www.youtube.com/watch?v=l5tDoRjZXXA> - Op.38, N 2 „Auf dem Balkon, am Meer“

<http://www.youtube.com/watch?v=nTVVvK5N26CE>

Втората от двете песни е: "Demanten på Marssnön" Op. 36, № 6

Заб. Голяма част от представените записи, както и други записи на френска и съвременна музика съществуват на CD и през годините са дарявани и картотекирани в Библиотеките на Нов български университет и Национална библиотека „Св.Св. Кирил и Методий“, Национална Библиотека на Германия – Берлин, Австрийска национална Библиотека, Словашка национална библиотека – Братислава, Библиотека на Белия Дом – Вашингтон

Библиография:

I./ Кирилица

1. **Адорно**, Теодор – „Философия на новата музика”, С., Наука и изкуство, 1990
2. **Адорно**, Теодор – „Введение в социологию музыки” – Университетская книга М. - Санкт Петербург, 1999
3. **Адорно**, Теодор – „Естетическа теория” (Прев. Силвия Вълкова, Стилиян Йотов), С., ИК Агата-А, 2002
4. **Аспелунд**, Димитрий – „Развитието на певеца и на неговия глас“, С., Наука и изкуство, 1974
5. **Барсова**, Инна – „Симфонии Густава Малера”, М., Советский композитор, 1975
6. **Бенчев**, Иван – „Горчивата чаша на успеха: 101 години Елена Николай“, С., Фондация Елена Николай, 2006
7. **Белтрандо-Патие**, Мари-Клер - „Западноевропейската музика от Средновековието до днес“, С., Музика, 1999
8. **Бикс**, Розалия – „Български оперен театър до 1944”, С., Музика, 1976
9. **Бишоф**, Райнер – „За европейския дух. Мисли за човека и изкуството“, С., Д-р Иван Богоров, 2010
10. **Богданов**, Богдан – „Минало и съвременност“ – Издателство на НБУ, 2010
11. **Богданов**, Богдан – „Орфей и древната митология на Балканите”, С., Университетско Св. Климент Охридски, 1991
12. **Бончев**, Марин – „Срещите на Илка Попова”, С., Наука и изкуство, 1972
13. **Бошнакова**, Анна – „Авлос и лира. Философия на музиката в древна Елада”, С., ЛИК, 2003
14. **Бояджиева**, д-р Весела – „Многогласие в православие”, „Communitas Foundation”, Vatican - София, ISBN: 978-954-737-882-7, 2007
15. **Браудо**, Исая – Артикуляцията (За произношението на мелодията) – СМДБ, Бр.11-121982
16. **Брашованова**, Лада – „Карл Орф”, С., Съюз на учените в България, 1993, ISBN – 954-8329-04-2
17. **Бросар**, Себастиан дьо – Речник по музика (1705) – Явор Конов, Проф. д.н. – Превод и коментари – С., НИБА Консулт ЕООД, 2010
18. **Вълчинова – Чендова**, Елисавета, Проф. д.н. - Енциклопедия Български композитори, издание на СБК, 2003
19. **Вълчинова - Чендова**, Елисавета – „Новата българска музика през последните десетилетия. Модели и интерпретации“ – Институт за изкуствознание, БАН, 2004
20. **Вълчинова – Чендова**, Елисавета - "Светът на моята музика. Композиторият Владимир Панчев", съавт. **Найденова**, Албена, С., Mars-Verlag, 2008,
21. **Вълчинова – Чендова**, Елисавета /съставител и редактор/ - Архивът на Петко Стайнов. Непознати страници, С., Фондация Петко Груев Стайнов, 2012
22. **Габеров**, Иван - Речник на чуждите думи в българския език. Пето допълнено и преработено издание, В.Търново, Елпис, 2002
23. **Гельман**, Э. – „Педализация” – М., Государственное музыкальное издательство, 1954
24. **Георгиева**, Мара – „Българска сценична реч” – I ч. Техника на говора, II ч. Рецитация, С., Наука и изкуство, 1976
25. **Големинов**, Марин – „Зад кулисите на творческия процес”, С., Наука и изкуство, 1971
26. **Големинов**, Марин – „Проблеми на оркестрацията” – трето допълнено издание, С., Наука и изкуство, 1966

27. **Гонтаренко, Н.** - „Сольное пение. Секреты вокального мастерства” М., Феникс, 2007
28. **Дмитриев, Л.Б.** – „Голосообразование у певцов“, М., Музгиз, 1962, преизд. 2008
29. **Ефремова, Татьяна Фёдоровна** - Современный словарь русского языка три в одном: орфографический, словообразовательный, морфемный, М., АСТ, 2010
30. **Илиев, Константин** – „Слово и дело”, С., Лик, 1997
31. **Йончев, Иля** – „Музикалният смисъл“, С., Рива, ISBN: 9789543200900, 2007
32. **Йосифов, Илия, Проф. дн** - „Трудният път към голямото певческо изкуство“ С., Музыка, 1987
33. **Каприев, Георги, проф. дфн** – „Максим Изповедник“, Communitas Foundation, Vatican-София, ISBN: 978-954-321-670-3
34. **Карапетров, Константин** – „За постановката на високите тонове в мъжките гласове“, С., „Наука и изкуство“, 1969
35. **Карапетров, Константин** – „Някои черти на съвременната италианска певческа школа“ – Музикални хоризонти № 9-10, 1978
36. **Карапетров, Константин** – „Вокална методика“, С., Музыка, 1990
37. **Карнобатлова-Добрева, Благовеста** – Още за обединените принципи на нашата педагогическа практика. За женските гласове - Музикални хоризонти № 4 1984
38. **Киселова, Елена** – „За вокалната педагогия“, С., Наука и изкуство, 1963
39. **Клостерман, Евгени Павлов** - „Панчо Владигеров“, С., Музыка, 2000
40. **Корабельникова, Л.**– „С.И. Танеев в Московской консерватории” М., Музыка, 1974
41. **Крейнина, Юлия Вольфовна** - "Шимановский, Кароль – Воспоминания, статьи, публикации“ М., Совет.композитор, 1984
42. **Крейнина, Юлия Вольфовна** – „Макс Регер - жизнь и творчество“, М., Музыка, 1991
43. **Кръстев, Венелин** – „Очерци по история на българската музика” – Второ попълнено издание, С., „Музика”, 1977
44. **Кръстев, Венелин** – „Профили”, С., Музыка, 1981
45. **Кръстева, Нева Наумова** – Форми на musica sacra /в Музикално-теоретични изследвания/ Т. 3. С., НМА, 2003
46. **Кун, Хуго** /превод на руски ез./ „Готфрид фон Страсбург”, Т. 6-ти от поредицата „Миннезанг. Миннезингеры /„Поэтический словарь”/, Берлин, Duncker & Humblot 1964
47. **Курт, Е.** – „Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане” Вагнера” (Прев. Г. Валтер), М., 1975
48. **Кърклийски, Томи** – „Музика в изкуствата”, С., Хайни, 2005
49. **Лазаров, Стефан** – „Старите майстори”, С., Музыка, 1988
50. **Ламперти, Ф.** – “Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам” 4-е изд. М., П. Юрген-сон, 1913
51. **Люцканов, М.** – баща - „Моят път към оперната сцена“, С., Музыка, 1976
52. **Люцканов, М.**- син - „Акустика на музикалните инструменти“, С., Музыка, 1976
53. **Люцканов, М.**- син – „Основи на тонрежисурата – I.ч.”, С., Наука и изкуство, 1977
54. **Мазель, Л.** - „За мелодията”, С., Наука и изкуство, 1956
55. **Манолов, Здравко** – Полифония – Учебник за средните музикални училища, С., Наука и изкуство, 1976
56. **Мастера советской пианистической школы, М.**, Государственное музыкальное издательство, 1968
57. **Максимов, Иван** – „Заболявания на гласа”, С., Медицина и физкултура, 1967
58. **Максимов, Иван** – „Основи на фониатрията“, С., Медицина и изкуство, 1983
59. **Михайлов, Калин** – „Християнство и идентичност“, “Communitas Foundation”, Vatican-София, ISBN: 978-954-407-273-5
60. **Михелс, Улрих** – Атлас *МУЗИКА* 1. и 2. томове - Редакция Наташа Япова, Юлиян Куюмджиев, С., Летера, 200057. Морозов, В.П. - Загадки полётности голоса в свете современных экспериментальных исследований - Сборник научных трудов “III

Международного междисциплинарного конгресса “ГОЛОС”, М., Граница, 2011, /On-line/

61. Морозов, В.П. - Резонанс и импеданс в пении - Материалы научно-практической конференции Московского гос. университета Культуры и Искусств., 2007, /On-line

62. Морозов, В.П. - Психологические основы теории и практики резонансного пения - Вопросы вокального образования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. СПб.: С.-Петербург. Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008, /On-line/

63. Морозов, В.П. - Мария Михайловна Матвеева - педагог эверардиевской школы - Вопросы вокального образования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Российская академия музыки им. Гнесиных, Воронежская государственная академия искусств, Москва-Воронеж., 2011, /On-line/

64. Морозов, В.П.- Голос контратенора. Особенности высокой певческой форманты и техники пения – Журн. “Голос и речь“, N1(3), 2011, /On-line/

65. Мур, Джералд – „Певец и акомпанятор”, М., „Радуга”, 1987

66. Назаренко, Игор - „Искусство на пеенето” – Христоматия – трето допълнено издание - С., Наука и искусство, 1975

66. Олцевски, Ханс-Йозеф - Библиографски църковен лексикон, Томове 1-3, Bautz, Herzberg, (BVKL), 1992

67. Онегер, Артур – „Аз съм композитор”, С., Наука и искусство, 1967

68. Петрова, Ангелина – Композиторът Лазар Николов, С., Издание на Институт за изкуствознание – БАН, 2003

69. Пинкас, Мати – „Българската вокално-педагогическа практика и някои нови изследвания в областта на вокалното изкуство“, С., Музыка, 1985

70. Попова, Лили & Божинова, Ема - „Методика на клавириния съпровод”, С., Музыка, 1976

71. Прокофьев, Г.П. – „Формирование музыканта – исполнителя”, М., Академии педагогических наук РСФСР, 1956

72. Райчев, Александър – „Спомени от петолинието...и извън него“, С., Музыка, 2002

73. Русков, Руско – „Учебен оперен театър при ДМА от създаването му до наши дни”, С., 1992

74. Ръсел, Берtrand - "История на Западната Философия" (The History of Western Philosophy) Томове I/II/III, С., Христо Ботев, 1995-1998

75. Сагаев, Димитър – Практически курс по симфонична оркестрация – I. и II. част, С., Наука и искусство, 1973

76. Сагаев, Димитър – „Саша Попов и българският симфонизъм – забравеният - незабравим”, С., МК – НЦМТ, 2000

77. Саев, Любен - „Техника на говора”, С., Наука и искусство, 1976

78. Сапонов, Михаил - „Минестрели”, М., Дом Классика-XXI, 2004

79. Сборник „Выдающиеся пианисты – педагоги о фортепианном искусстве”, М., Музыка, 1966

80. Сборник „Основи на тонрежисьорската работа в радиото – II. ч.”, С., Българско национално Радио, 1976

81. Спасов, Божидар – Опит за класификация на съвременните композиционни методи Ч.1-2., Музикални Хоризонти, №1, №9, 1979

82. Стоянов, Андрей – „Искусството на пианиста“, С., Наука и искусство, 1971

- 83. Стоянов, Пенчо** – Музикален анализ – Учебник за средните музикални училища, С., Наука и изкуство, 1973
- 84. Сотиров, Димитър** – „Гена Димитрова от А до Я“, С., Мултипринт, 2012
- 85. Стоевски, Димитър** - съставител, редакцията **Димитрова, Блага** - „Антология на немската поезия“, С., Народна култура, 1966
- 86. Тараканов, М** – „Музыкальный театр Альбана Берга“, М., Советский композитор, 1976
- 87. Томов, Кубрат** – „Новата култура на 21 век“, С., Ванеса, 1993
- 88. Туп, Дейвид** - „Океан от звуци. Ефирен говор, ембиънт звук и въображаеми светове“, С., Музика, 2004
- 89. Хлебаров, Ив., Костакиева, М., Друмева К.** – „Любомир Пипков – студии“, С., Наука и изкуство, 1975
- 90. Христов, Димитър** - „Към теоретичните основи на мелодиката“ – Томове I/II, С., Музика, 1982
- 91. Христов, Христо** – “Малка академия за млади вокалисти”, С., Аливго, 2007
- 92. Холопов Ю.** - Очерки современной гармонии. М., Музыка, 1974
- 93. Целгер-Фогт, Мариане** - „Пея с тяло и душа. За изкуството да бъдеш певец“ - интервюта с Веселина Кацарова, Пловдив, Жанет 45, 2012
- 94. Шиваров, Николай, Проф. д-р протопрезв.** - Речник на библейските символи, Communitas Foundation Vatican-София, ISBN: 954-407-071-050. Флорос, Константин – „Въведение в невмознанието. Средновековни нотни системи“, С., Музика, 2006
- 95. Шурбанова, Олга** – „Павел Герджиков за колегите и зримата музика“ - Култура - Брой 27 (2422), 2006
- 96. Юсон, Рауль** – „Певческий голос“, М., Музыка, 1974
- 97. Юссон, Рауль** - “Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса.” М., Музыка, 1974/ преизд., 2010
- 98. Япова, Кристина** – „Звук и етос. Вариации върху тема от Боецкий“, Институт за изследване на изкуствата - БАН, 2011
- 99. Япова, Наташа** – „Музиката от началото на ХХ в: опит върху историческия смисъл“, С., Просвета, 2003
- 100. Япова, Кристина** – „Музиката на горните сърца“, С., Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2007
- 101. Ямштекин, С.Л.** – Влияние небного свода на профессиональное певческое голосообразование /Вопросы вокальной педагогики, т.5/, М., Музыка, 1976

II./ Латиница

- 102. Adels, Norbert** – “Benjamin Britten”, Rowohlt Verlag, Reinbek 2007, ISBN 9783499504914
- 103. Adorno, Theodor** - Essays on Music: Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert, University of California Press, 2002
- 104. Amblard, Jacques** - “Pascal Dusapin, l’intonation ou le secret”, Paris, Musica Falsa, à paraître“, 2002
- 105. Amblard, Jacques** “Le second style de Dusapin ou l’intonation”, Paris, Musica Falsa, à paraître, 2007
- 106. Arnim, Achim von, Brentano Clemens** – “Des Knaben Wunderhorn”, SWAN Buch, GmbH - Kehl, 1994
- 107. Baumgartner, Alfred** – “Musik des 20. Jahrhunderts”, Kiesel-Verlag, Salzburg, 1985

- 108. Barney, S. A., Lewis, W. J., Beach, J. A., Berghof, O.** with the collaboration of M. Hall. Cambridge: "The Etymologies of Isidore of Seville", Cambridge University Press, 2006
- 109. Bieri, Georg** – "Die Lieder von Hugo Wolf", Paul Haupt, Bern, 1933
- 110. Bonds, Mark Evan** - Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century, Journal of the American Musicological Society, Vol. 50, No. 2/3 (Summer – Autumn), 1997
- 111. Borchmeyer, Dieter** - "Richard Wagner - Werk - Leben – Zeit", Philipp Reclam jun., Verlag, Stuttgart, 2013
- 112. Brand-Seltei, Erna** – "Belcanto. Eine Kulturgeschichte der Gesangskunst-Dietrich Fischer-Dieskau: Der universale Sänger der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts", Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1972
- 113. Böning, H.** - „Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik", Lumière, Bremen, 2011
- 114. Caracciolo, Maria Teresa** – "Le Romantisme" – Edition Citadelles et Mazenod, Paris, 2013
- 115. Chateau, Dominique** – "Figures de la passion et de l'amour" Salabert Collectif - Kindle Edition, Paris, 2012
- 116. Dahlhaus, Carl** - "Between romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth century", University of California Press, 1980
- 117. Decker, Kerstin** - "Richard Wagner - Mit den Augen seiner Hunde betrachtet", Berenberg Verlag, Berlin 2013, ISBN 9783937834610
- 118. Decsey, Ernst** - Hugo Wolf, 4 Bde., Peters Edition, Leipzig, 1903-1906
- 119. Decsey, Ernst** – "Hugo Wolf. Das Leben und das Lied", Schuster & Loeffler, Berlin, 1919
- 120. Demus, Jörg** – "Abenteuer der Interpretation" Brockhaus, Wiesbaden, 1967
- 121. Dieskau, Dietrich Fischer, Prof.** - "Auf den Spuren der Schubert-Lieder", Brockhaus, Wiesbaden, 1971
- 122. Dieskau, Dietrich Fischer, Prof.** – "Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger" DVA, Stuttgart, 1974
- 123. Dieskau, Dietrich Fischer, Prof.** – "Robert Schumann. Wort und Musik" DVA, Stuttgart, 1981
- 124. Dieskau, Dietrich Fischer, Prof.** - Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs. DVA, München - Stuttgart, 1985
- 125. Dieskau, Dietrich Fischer, Prof.** – "Weil nicht alle Blümenträume reiften. Joaann Friedrich Reichardt. Hofkapellmeister dreier Preußenkönige" DVA, Stuttgart, 1992
- 126. Dieskau, Dietrich Fischer, Prof.** – "Carl Friedrich Zelter und das Berliner Musikleben seiner Zeit" Eine Biographie, Nicolai Verlag, Berlin, 1997

- 127. Dieskau**, Dietrich Fischer, Prof. – “Eduard Mörike. Der Nacht ins Ohr. Gedichte von Eduard Mörike. Vertonungen von Hugo Wolf”, Hanser, München, 1998
- 128. Dieskau**, Dietrich Fischer, Prof. - “Die Welt des Gesangs”, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 1999, ISBN 9783476016386
- 129. Dieskau**, Dietrich Fischer, Prof. – “Zeit eines Lebens - Auf Fahrtensuche”, Deutsche Verlags-Anstalt (DVA), Stuttgart 2000, ISBN 9783421053688
- 130. Dieskau**, Dietrich Fischer, Prof. – “Musik im Gespräch”, Propylän Verlag, München, 2003
- 131. Dieskau**, Dietrich Fischer, Prof. – “Hugo Wolf – Leben und Werk”, Henschel Verlag, Berlin, 2003
- 132. Dieskau**, Dietrich Fischer, Prof. - ”Goethe als Intendant - Theaterleidenschaften im klassischen Weimar”, dtv, München, 2006
- 133. Dieskau**, Dietrich Fischer, Prof. - “Das deutsche Klavierlied”, Berlin University Press, Berlin, 2012, ISBN 9783862800216
- 134. Dorschel**, Andreas - “Hugo Wolf. Mit Bildern und Selbstzeugnissen” Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1998
- 135. Egger**, Rita – „Die Deklamationsrhythmik Hugo Wolfs in historischer Sicht”, H. Schneider Verlag, Tutzing, 1963
- 136. Elvers**, Rudolf - Agricola, Johann Friedrich. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 1, Duncker & Humblot, Berlin, 1953, ISBN 3-428-00182-6
- 137. Eulenberg**, Herbert – “Hugo Wolf in Schattenbilder - 20 Musikerporträts”, ECON-Verlag Düsseldorf, 1965/1996,
- 138. Froscher**, Gotthold – “Aufführungspraxis alter Musik“ – Heinrichshofen’s Verlag Wilhelmshaven, 2003
- 139. Frommer**, Istvan & **Kroo**, György – „Wenn Schumann ein Tagebuch geführt hätte“, Corvina Verlag, 1966
- 140. Friderici**, D. - „Musica figuralis oder neue „Musica figuralis oder neue, klärliche, richtige und verständliche Unterweisung der Gesangkunst“, Rostock, 1614 (DNB-MA <http://www.dnb.de/dma>)
- 141. Fischer**, Lore PhD, Univ.Prof. - 1. „Intonation, Perception und Bühnensprache“, Athena Verlag, Oberhausen, 1997
- 142. Fischer**, Lore PhD, Univ.Prof. „Allgemeine Einführung in die Phonetik für Sänger“, Athena Verlag, Oberhausen, 1997
- 143. Fischer**, Lore PhD, Univ.Prof. „Grundriß einer Gesangsphonetik des Deutschen“, Athena Verlag, Oberhausen, 1998
- 144. Grabner**, Hermann – “Reger’s Harmonik, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1961
- 145. Grünzweig**, Werner - Verzeichnis zur Ausstellung "Einblicke. Dietrich Fischer-Dieskau - Maler und Musiker”, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, 1995
- 146. Haberlandt**, Michael – Hugo Wolf – Erinnerungen und Gedanken, Lauterbach & Kuhn, Leipzig, 1903
- 147. Hellmer**, Edmund - “Hugo Wolf’s Briefe an Emil Kauffmann”, S. Fischer Verlag, Berlin 1993
- 148. Hilmar**, Ernst – “Hugo Wolf Enzyklopädie”. Schneider, Tutzing 2007

- 149. Honegger, Arthur** – „Zwillinge“, Huber, Frauenfeld, 2000
- 150. Honolka, Kurt** – „Hugo Wolf. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit“, Droemer Knauer, Wien, 1996, ISBN 978-3-42602-418-8
- 151. Jestremski, Margret** - Hugo Wolf, Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise. Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2002, ISBN 978-3-48711-633-4
- 152. Jestremski, Margret:** Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Bärenreiter, Juni 2010, ISBN 978-3-76181-989-0
- 153. Kröncke, Dietrich** – „Neues von Richard Strauss - Eine selektive Biographie mit Randbemerkungen und Exkursen zu Knappertsbusch und Skat, Thomas Mann und Wagner "Protest", Strauss und Pfitzner“, Schneider, Tutzing, 2011
- 154. Kapel, Elisabeth** - Anmerkungen zu Das klagende Lied von Gustav Mahler, UE, Wien, 2013
- 155. Kirsch, Winfried** – „Winfried: Religiöse Aspekte bei J. Brahms und Anton Bruckner. Religiöse Musik in nichtliturgischen Werken von Beethoven bis Reger“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1978
- 156. Krellmann, Hanspeter** „Wer war Richard Strauss?, Neunzehn Antworten“ ISBN: 3-458-16975-X - Insel, Frankfurt, 1999
- 157. Kreutzer, Lenid** – „Das Wesen der Klaviertechnik“ – Max Hessen Verlag, 1923, Berlin
- 158. Krones, Hartmut** - „Arnold Schönberg – Leben und Werk“ - Edition Steinbauer, Wien, 2005
- 159. Kurtz, Michael** София Губайдулина. Биография, „Urachhaus“, Штутгарт, 2002
- 160. Kravitt E. F.** - The Lied in 19th-century Life - Journal of the American Musicological Society. Vol. XVIII, 1965, No. 2
- 161. Kravitt E. F.** The Orchestral Lied. An inquiry into its style and unexpected flowering around 1900, Music Review. Vol. 37, 1976, No. 3
- 162. La Mara** – Frederic Chopin – 10 Auflage, Breitkopf & Härtel, /подарък от личния архив на Боян Пенев/, 1911
- 163. Leman, Lilli** – „Meine Gesangskunst“ – „Bote & Bock“, Berlin, 1995
- 164. Leppert, Richard and McClary, Susan** - Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception, Cambridge University Press, 1989
- 165. Liebermann, Rolf** – „Opernjahre, Erlebnisse und Erfahrungen vor, auf und hinter der Bühne großer Musiktheaters“ – Verlag Wilhelm Goldmann – B. Schott's Söhne – Bern-München, 1975
- 166. Mahler, Gustav** – Briefe, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1981
- 167. Mattheson, J.** - „Das Neu-Eröffnete Orchestre“, „Georg Olms“, Хамбург, 1713, „Die drei Orchestren-Schriften: Das Beschützte Orchester“, Laaber, Hamburg, 2002
- 168. Mayer, Hans** – „Der junge Fischer-Dieskau. in: "Gelebte Musik. Erinnerungen", Suhrkamp, Frankfurt, 1999
- 169. Meister, Barbara** – „Nineteenth-century French Song: Fauré, Chausson, Duparc, and Debussy“, Indiana University Press, 1998
- 170. Metzger, Heinz-Klaus & Riehn Rainer** - Hugo Wolf (Musik-Konzepte 75). Edition Text & Kritik, München, 1992, ISBN 978-3-88377-411-4
- 171. Moore, Gerald** – „Dichterliebe. Die Lieder und Liederzyklen Robert Schumann's“, Wunderlich Verlag, Tübingen 1981.
- 172. Moser, Hans Joachim** - „Das deutsche Lied seit Mozart“, Band 2, Verlag Prof. Dr. Hans Schneider, Tutzing, 1968
- 173. Mozart, Wolfgang Amadeus** - „Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von W.A. Bauer und O.E. Deutsch“, Kassel u.a., Bärenreiter, 1962/1963
- 174. Müller, Jan-Dirk Müller** – „Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes“, Tübingen, 1998
- 175. Müller Jan-Dirk**, Das Nibelungenlied. 3. Auflage. Erich Schmidt, Berlin, 2009
- 176. Münster, Robert** – „König Ludwig II. und die Musik“, Rosenheimer Verlagshaus, Rosenheim, 1980
- 177. Näher, Sabine** – „Das Schubert-Lied und seine Interpreten“, Metzler, Stuttgart und Weimar, 1996
- 178. Orel, Alfred** – „Hugo Wolf“, Brüder Hollinek, Wien, 1947

- 179. Opera** "Hugo Wolf's Corregidor" - Peter Cook Edition, London, 1976
- 180. Oehlschläge, Reinhard** – „Friedrich Goldmann – der professionelle Individualist“ In: MusikTexte 122, 2008
- 181. Oehlmann, Werner** – „Liedführer“, Philipp, Stuttgart, 1993
- 182. Pahlen, Kurt** – „Grosse Sänger unserer Zeit“, Bertelsmann Verlag, Gütersloh/Wien, 1971
- 183. Popp, Susanne** – „Max Reger - Briefe an den Verlag N. Simrock“. Carus Verlag Stuttgart, 2005, ISBN 3-89948-063-5.
- 184. Popp, Susanne** - Max Reger. Briefe an Karl Straube, Max Reger – Institut, Anlage 10, Bonn, 1986
- 185. Popp Susanne Popp und Shigihara Susanne** – „Max Reger am Wendepunkt zur Moderne“, Ein Bildband mit Dokumenten aus den Beständen des Max-Reger-Instituts, Bonn, 1987.
- 186. Popp, Susanne** - "Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen", Reger-Werk-Verzeichnis (RWV), München, 2011
- 187. Randell, Elisabeth** – „Countertenors Then and Now“, Opera News 59.1, 1994
- 188. Reinecke, Carl** – „Aus dem Reich der Töne“– Verlag A.Seemann, Leipzig, 1907
- 189. Revers, Peter** - "Mahlers Lieder" - C. H. Beck Verlag, München, 2011
- 190. Richard, Batka** – „Der Corregidor von Hugo Wolf. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung“, hg. vom Hugo Wolf-Verein in Wien, Leipzig, 1900
- 191. Rienäcker, Gerd** – „R.Hot von Friedrich Goldmann – Auseinandersetzung mit Problemfeldern der Gattung?“ In: Manfred Vetter: „Funktion von Kammermusik heute“, Greifswald 1990
- 192. Reger, Elsa von Bagenski** (1930). Mein Leben mit und für Max Reger: Erinnerungen von Elsa Reger, Koehler & Amelang Verlag, Leipzig, 1930
- 193. Reger, Max** - „Erneuerte Polyphonie der Bachzeit in reicher Harmonik“, Literatur-Agentur-Danowski, Zürich, 2011
- 194. „Robert Schumanns Briefen und Schriften“**, Gustav Kiepenheuer Verlag, Weimar, 1976
- 195. Rolland, Romain** - „Richard Strauss, Romain Rolland - Briefwechsel und Tagebuchnotizen, Henschel, Kassel, 1994, ISBN 3-89487-189-X –
- 196. Schubiger, Maria** – „Einführung in die Phonetik“, Walter de Gruyter Verlag, Berlin-New York, 1977
- 197. Scheufele-Osenberg, M.** – „Die Atemschule“, Schott, Mainz, 1998
- 198. Schilling, G.** - „Encyclopedie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst“, Bd.4/ 5, Stuttgart, 1837
- 199. Schnürl, Karl** - „2000 Jahre europäische Musikschriften – eine Einführung in die Notationskunde“, Holzhausen Verlag, Wien, 2000
- 200. Schoenberg, Arnold** – „Structural Functions of Harmony“, Edition.Norton, New York, 1969
- 201. Schulze, Walter Siegmund** - „Zu einigen Fragen der Musikästhetik“, München, K. G. Saur Verlag, 1997,
- 202. Schumann, Robert** – Schriften über Musik und Musiker“ – Verlag Breitkopf & Härtel, 1888
- 203. Schumann, Robert** – „Dichtergarten für Musik“ - Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik. Begleitbuch zur Ausstellung des StadtMuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau, Stroemfeld Verlag, 2007
- 204.Siebs,Theodor-Deutsche Aussprache. Reine und gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch/Siebs.** Hrsg. von Helmut de Boor u. a. 19., umgearb. Auflage. De Gruyter, Berlin 1969, Nachdruck: VMA-Verlag, Wiesbaden 2000, ISBN 3-928127-66-7
- 205. Spitzer, Leopold** – Hugo Wolf „Der Corregidor – Fakten und Daten“, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 2000
- 206. Spitzer, Leopold** – „Hugo Wolf. Sein Werk - Sein Leben“ (Taschenbuch), Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 2003
- 207. Spitzer, Leopold** – „Hugo Wolf. Briefe 1873-1901 / 1873-1891“, Edition Spitzer, Wien,2009
- 208. Spitzer, Leopold** – „Hugo Wolfs Kritiken im wiener Salonblatt“ - 2 Bände einem Schubert: MWV, Wien, 2002, ISBN 978-3-900270-63-6, ISMN M-50025-243-6
- 209. Strauss, Richard** - Böhm, Karl – Briefwechsel Richard Strauss 1921- 1949“ Hrsg. Martina Steiger, Schott, Mainz, 1999, ISBN: 3-7957-0377-8
- 210. Strauss, Gabriele & Reger, Monika** „Ihr aufrichtig Ergebener, Richard Strauss im

Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten”, Henschel, Kassel, 1998, ISBN 3-89487-283-7

211. Stübler, Klaus & Wolf, Christine: Harenberg Komponistenlexikon, Meyers Lexikonverlag, Mannheim 2004, ISBN 3-411-76117-2

212. Tarasti, Eero - “Myth and Music -A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky”, Walter De Gruyter, Mouton, 1997

213. Tenner, Haide - „Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann“ Alma Mahler – Arnold Schönberg. Der Briefwechsel, Residenz Verlag, Wien, 2012

214. “Verzeichnis einiger literarischer Werke von und über Dietrich Fischer-Dieskau sowie Tonträgern mit Liedern von Hugo Wolf” Max Hieber, München: 1998

215. Viëtor, Wilhelm - Deutsches Aussprachewörterbuch. O. R. Reisland, Leipzig 1912. (1. Lieferung 1908); 2. Auflage, Ernst Meyer, Bremen 2011, ISBN 978-3-86403-131

216. Vogt F. – “Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter, /hrsg. Von W. I. Schröder/, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977

217. Wagner, Gottfried – “Du sollst keine anderen Götter haben neben mir” - Propyläen Verlag, München 2013, ISBN 9783549074411

218. Walker, Frank – “Hugo Wolf”, Verlag Styria, Graz - Wien – London, 1953

219. Walter, Michael - “Richard Strauss und seine Zeit”, Laaber Verlag, Regensburg, 2000, ISBN: 3-921518-84-9

220. Werba, Erik – “Hugo Wolf und seine Lieder” – ein Österreich -Thema aus dem Buldesverlag, Österreichischer Bundesverlag, 1984, Wien

221. Werner, Heinrich – „Deutsche Musikbücherei – Band 35 – Hugo Wolf – Verein in Wien“, Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1922

222. Werner, Heinrich – „Deutsche Musikbücherei – Band 60– Hugo Wolf & Wiener akad. Wagner Verein“, Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1926

223. Wilhelm, Kurt - “Richard Strauss - An Intimate Portrait”, Thames & Hudson, München, 2000

224. Wolf, Hugo – Briefe an Hugo Faisst - Stuttgart & Leipzig, Deutsche Verlags Anstalt, 1904

225. Wolf, Hugo – Handschriften – ръкописи на 16 произведения с авторски бележки, представени дигитализирано от Архива на Österreichische Nationalbibliothek, Wien

226. Wolf, Hugo - Vom Sinn der Töne. Briefe und Kritiken, hrsg. v. Dietmar Langberg, Reclam, Leipzig, 1991

227. Wolf, Monika – “Verzeichnis de Tonaunahmen von Dietrich Fischer Dieskau” – HS, Berlin, 2013

228. Youmans, Charles - “Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition - the Philosophical Roots of Musical Modernism” – Bloomington, Indiana University Press, 2005

229. Youens, Susan – “Hugo Wolf and his Morike Songs” - Cambridge University Press, 2000

Дисертации:

/On-line и на хартиен носител/

1/ Кирилица

230. (1) Агишева, Юлия Ивановна „Югендстиль как феномен австро-немецкой культуры начала XX века, На примере творчества М. Рegera и Ф. Шрекера”, Дисс. искусствovedения, М., 2005

231. (2) Афеян, Наталия – Дисертация „Холистичният подход във вокалната педагогика” С., НБУ, 2012

232. (3) Басок, Максим Андреевич - Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра - дисертация и автореферат по ВАК - доктор искусствovedения, 1983
Научная библиотека диссертаций и авторефератов **disserCat**
<http://www.dissercat.com/content/sovremennaya-kamernaya-opera-k-probleme-spetsifiki-zhanra#ixzz2naF9rVap>

233. (4) Букринская, Маргарита Алексеевна - Камерно-вокальное творчество А. Алябьева дисертация и автореферат по ВАК - кандидат искусствovedения 2011
Научная библиотека диссертаций и авторефератов **disserCat**
<http://www.dissercat.com/content/kamerno-vokalnoe-tvorchestvo-alyabeva#ixzz2naJ5T8Q7>

234. (5) Василенко, Анастасия Андреевна - Вокальные циклы Бенджамина Бриттена - дисертация и автореферат по ВАК - кандидат искусствovedения 2012
Научная библиотека диссертаций и авторефератов **disserCat**
<http://www.dissercat.com/content/vokalnye-tsikly-bendzhamina-brittena#ixzz2naHqf4NC>

235. (6) Гарбуз, Ольга Владимировна - Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена - дисертация и автореферат по ВАК - кандидат искусствovedения 2012
Научная библиотека диссертаций и авторефератов **disserCat**
<http://www.dissercat.com/content/palimpsest-v-muzyke-paskalya-dyusapena#ixzz2naKHZRQ3>

236. (7) Георгиев, Момчил Любенов – Дисертация „Българското национално Радио като фактор в развитието на музикалната култура в България“, С., НМА, 2013

237. (8) Диамандиев, Андрей – Дисертация „Функционални явления на границите на мажор-минорната система”, С., НМА, 2002

238. (9) Йосифов, Илия – Дисертация „Разговор върху някои въпроси на вокалната педагогика и практика“ С., НМА, 1969

239. (10) Караянкова, Велизара – Дисертация „Контратенор. Изследване на исторически променящия се смисъл на понятието. Механизъм и приложение на мъжкото фалцетно пеене.“ С., НМА “Проф. Панчо Владигеров“, 2013

240. (11) Крачева, Лилия – Дисертация "Музикална творба и изпълнителска практика: музикално-културни модели", С., НБУ, 2013

241. (12) Личева, Амелия - Дисертация „Женският глас като исторически и теоретически проблем“. С., СУ, 2001

242. (13) Митрополитски, Емил - Дисертация „Възпитаване на говорно-певческия апарат на актьора от музикалния театър - дишане и гласообразуване“, С., НМА, 2001

243. (14) Нейков, Румен – Дисертация „Музикалният театър на Курт Вайл”, ВАК, 2002

244. (15) Сараева, Светлана Валерьевна - Песенные жанры миннезанга - диссертация и автореферат по ВАК - кандидат искусствоведения 2010

Научная библиотека диссертаций и авторефератов **disserCat**

<http://www.dissercat.com/content/pesennye-zhanry-minnezanga#ixzz2nai3QgS2>

245. (16) Симос, Йоанис – Дисертация „Музикалното образование в нова и съвременна Гърция“, С., НМА, 2001

246. (17) Швайцер, Ермила Секулинова – Дисертация „Педагогът Любомир Пипков в камерния жанр на соловата песни с пиано“, НБУ, 2012

247. (18) Юшманов, Виктор Иванович „Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов“ - диссертация и автореферат по ВАК - доктор искусствоведения, 2004

Научная библиотека диссертаций и авторефератов **disserCat**

<http://www.dissercat.com/content/pevcheskii-instrument-i-vokalnaya-tekhnika-opernykh-pevtsov#ixzz2naAOshb3>

2/Латиница

248. (19) Werba, Erik - „Die Rolle und Bedeutung des Sängers bei Homer, Hesiod und Pindar”, **Diss.**, III, 140, 2 Bl., Wien, Univ., Diss., Verbund-ID-Nr.: AC05928871, 1940 г.,

249. (20) Boylan, Paul Charles – „The Lieder of Hugo Wolf. Zenith of German Art Song”, **Diss.**, Univ. of Michigan, 1968

250. (21) Brauer, Norbert – “Goethes Lieddichtung bei Schubert und Wolf”, **Diss.**, Gießen 1942

251. (22) Brauer, Norbert – “Goethes Lieddichtung bei Schubert und Wolf”, **Diss.**, Gießen 1942

252. (23) Ehrmann, Alfred von – “Hugo Wolf. Sein Leben in Bildern”, **Diss.**, Leipzig 1937

253. (24) Eickemeyer, Karl Adolf - “Die Krankheit Hugo Wolfs. Ein biographischer Beitrag”. **Diss.**, Jena 1945

254. (25) Eisold, Sonja – “Der Gehalt der Lyrik Mörikes in der Vertonung von Hugo Wolf”, **Diss.**, Berlin 1956

255. (26) Pelnar, I. – „Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein”, **Diss.**, Tutzing, Münchner Editionen zur Musikgeschichte, 1981.