

**ТЕМАТА ЗА РЕЛИГИОЗНИТЕ ИЗЖИВЯВАНИЯ НА ДЕТЕТО В „ДЕТСКИ АЛБУМ”
ОП. 39 НА ЧАЙКОВСКИ**

Здравка Хвърката

ПУ „П. Хилендарски”, Пловдив 4000, България; hvarkata@mail.bg

**THE TOPIC OF THE RELIGIOUS EXPERIENCES OF THE CHILD IN “ALBUM FOR
THE CHILDREN” OP. 39 BY TCHAIKOVSKY**

Zdravka Hvarkata

Bulgaria, Sofia 1505, “Kobilino branishte” 11

ABSTRACT

The topic of the religious experiences of the child presents in the first and in the last piece in “Album for the children” by Tchaikovsky. The compositions are devoted to the emotions and the spirits, which the admiration at the supreme intelligence evokes in the child’s soul. These unusual subjects with a view to the purpose of the album are result of the serious attitude and the respect of the composer to the personality of the child, to its ability to experience and to go deeply into the essence of things.

Key words: religious experiences, child’s personality.

„Детски албум” оп. 39 на Чайковски е един от безспорните шедеври в детско-юношеската клавирна литература. Създаден по образец на Шумановия „Юношески албум”, той и до днес е важна част от подготовката на всеки бъдещ професионален пианист.

При цялата популярност на сборника обаче включените в него пиеси рядко и инцидентно се радват на специален изследователски интерес. Кратки бележки и коментари могат да се открият най-вече в монографиите за Чайковски и в трудове, посветени на клавирното творчество на композитора.[1, 2]

Вероятно това е една от причините много музиканти, включително и пианисти, да не подозират съществуването на темата за религиозните изживявания на детето в цикъла. Друга възможна причина са променените по идеологически съображения заглавия на първата и последната пиеса от сборника в редица издания от съветско време. В тях оригиналните названия „Утринна молитва” и „В църквата” биват заменени с „Утринно размишление” и „Хор”, което от своя страна води до рядкото включване на пиесите в репертоара на подрастващите – така преименувани, те не могат да бъдат пълноценно осмислени от малките изпълнители, тъй като образното им съдържание е иманентно свързано с табуираната тема.

Но и изданията, реализирани в по-нови времена и с реабилитирани заглавия, като че ли не мотивират особено клавирните педагози да насочват младите изпълнители към работа над произведенията, може би защото за изясняване на замисъла им е необходимо да се засегнат съкровени и в същото време сложни духовни въпроси, които ние, възрастните, по презумпция считаме за неподходящи за обсъждане с деца. Факт е обаче, че Чайковски включва в „Детски албум” пиеси на такава тема, нещо повече, композиторът им отрежда важни места в сборника: с тях той започва и завършва, като по този начин цикълът бива обхванат като с рамка.

Явно мненията на Чайковски и на голяма част от съвременните педагози относно детската възприемчивост и способност за възвишени религиозни преживявания не съвпадат. От друга страна, трябва да се има предвид, че „Детски албум” е писан във време, по което религиозното възпитание на подрастващите е съществена част от цялостното им развитие и образование и това е една установена от векове традиция, която не е била прекъсвана.

Изключително впечатляващ е начинът, по който Чайковски, пресъздавайки чрез средствата на музикалната изразност религиозния ритуал, го превръща в трансмисия за духовно преобразяване и извисяване.

Първата и последната пиеса от „Детски албум” са свързани не само чрез общата си тематика, но и чрез сходния подход към интерпретирането на тази тематика, начина, по който е организирана формата, логиката на изграждането и пр. – все въпроси, за чието пълноценно изясняване е необходимо да се спрем по-подробно на всяко едно от интересуващите ни произведения.

„Утринна молитва” е в проста едноделна форма със заключение.

Началните тактове на периода с повторен строеж е са хорална звучност, Акордовата фактура в тиха динамика и спокойно темпо /Andante/ пресъздава убедително образа на потъналото в утринната си молитва дете. Атмосферата на вгълбеност и вътрешен размисъл е подчертана от регулярната четвъртинова пулсация, на места разнообразявана от четвъртини с точка и осмини. Едва в края на полуизреченията се появява и по-остър пунктирен ритъм – фигура от осмина с точка и шестнадесетина, играеща важна роля на връзка между периода и заключението. Завършекът на първото полуизречение на доминанта насочва активно музикалния процес към второто полуизречение. Динамичното развитие следва интонационните тежнения във фразите. То извежда в края на първото полуизречение до *mf*, достига до *f* с достигането до мелодичния връх в 12^{ти} такт и с плавно декрешендо се връща към тихата динамика в края на периода.

Заключението се застъпва с края на дела. Едновременно с последния тон от темата в баса започва остинатна пулсация върху основния тон на тоналността. Тя продължава до края на произведението и представлява тонически оргелпункт, на чийто фон се сменят различни хармонии. Това композиционно решение внушава представа за трепета и вълнението, обзели детето, изпълнило с дълбоко вживяване обичайния си утринен ритуал. За общия характер на заключението допринасят и вече споменатите фигури от осмина с точка и шестнадесетина. С намаляването на динамиката и изчезването на пунктирния ритъм постепенно спада и емоционалният градус, като в края на произведението той отстъпва място на чувство на пречистеност, омиротворение и спокойствие.

Последната пиеса от „Детски албум” - „В църквата” – не случайно фигурира в изданията от съветско време с името „Хор”. Произведението е в проста двуделна безрепризна форма от контрастен тип, като в първия дял е възпроизведено пеенето на църковния хор. Той пресъздава картината на източноправославно богослужение, на което детето присъства.

Четиригласните акорди в дела са в тясно и смесено разположение – избор, продиктуван от конкретните вокални алюзии, които композиторият иска да провокира. От гледна точка на функционалността се откроява употребата на натурална седма и на трета степен. „Лишената” от доминантова напрегнатост седма и медиантовата трета степен са специфични за източноправославната църковнославянска музика стилистични особености. Характерната хармония заедно с тихата динамика и умереното темпо допринасят за създаване на царящото в целия дял настроение на спокойствие и вътрешна концентрация.

Както и в „Утринна молитва”, динамичното движение следва логиката на фразите, продиктувана най-вече от хармоничните тежнения. Съгласно авторските ремарки силата на тона не надхвърля *mf* /при появата на горната медианта в 5^{ти} такт/; отново както и в „Утринна молитва”, този момент съвпада с първото достигане на мелодичния връх *sol*¹ /второто му достигане в рамките на дела е подчертано от мек акцент, обозначен чрез графичен символ – 9^{ти} такт/.

Дял *a* се повтаря, като при второто провеждане динамичните съотношения са придвижени с едно „стъпало” напред: развитието върви от *mf* към *f* и се връща обратно към средно силната звучност. Една любопитна и показателна подробност: под акорда в

половини в края на повторението /такт 23/ стои указание за декрешендо, което реално не може да бъде изпълнено или по-точно декрешендото е обусловено от самата механика на пианото като инструмент – веднъж натиснатият акорд затихва от само себе си и изпълнителят не може да регулира този процес. Въпреки че сам е пианист и прекрасно знае този факт, Чайковски поставя знак за затихване, очевидно за да подчертае, че съответното място трябва да бъде мислено както при вокално изпълнение.¹

Първият дял завършва с 8-тактово допълнение, като първата четворка тактове /24-27/ са в *p*, а втората четворка ги повтаря почти буквално, но вече в *pp* /28- 31/. Допълнението е с двойка функция: да бъде доосмислено и доизживяно изпятото от хора и да се подготви емоционално и динамично встъпването на контрастния втори дял. Подготвителна роля има и фигурата от четвъртина и две осмини в баса в последния такт на допълнението /31/ - тя продължава и през целия нов дял като оргелпункт върху основния тон на тоналността, внушавайки по този начин чувство на трепетно очакване. На какво?

Хорът е приключил, богомолците, присъстващи на службата, са се вживели във възвишените звуци на литургията и вече тръпнат, очакващи божественото чудо. И то не закъснява да се прояви.

На фона на остинатната пулсация върху *mi* от голяма октава /все така в *pp*/ като че ли „от висини небесни” в дясна ръка се появяват акорди, чиито най-високи тонове са от трета октава и се спускат хроматично, „свивайки” по този начин съвсем постепено разпнатото до краен предел звуково пространство, илюстриращо невъобразимото разстояние между човешкия и божествения свят. Това постепено слизание може да се отъждестви и със слизането на светия дух – традиционен християнски символ, който в музикалната литература и друг път е бил пресъздаван чрез звукоизобразителни похвати – достатъчно е да си припомним например последната част *Gloria Patri* от Баховия „Магнификат”, в която при думите „*Gloria et Spiritui Sancto!*” /„Слава и на Светия дух!”/ гласовете встъпват имитационно един след друг с низходящи фигурации.²

Любопитен е фактът, че хроматичното движение на сопрана и елиптичните доминантови последования на акордите³ не създават чувство за напрежение. Поради високия регистър, в който са ситуирани, те се асоциират с небесната сфера, в която цари ненакърнимо божествено спокойствие; напротив, трепет и вълнение внушават оргелпунктът в баса и появилата се от 36^{ти} такт контрамелодия в ниския регистър, която от своя страна започва постепено да се движи хроматично нагоре – тя се свързва с човешкото начало, което поема на път в посока към проявилата се висша сила.

Така, движейки се едно към друго, божественото и човешкото начало се приближават и накрая се сливат: чудото е осъществено, светият дух е озарил богомолците, които са го приели в себе си и по този начин са се преобразили духовно. А най-голямото чудо е, че сред тях е и детето, което въпреки крехката си възраст също е осенено от Божията благодат.

Пиесата е ярък пример за контрастна проста двуделна форма. Докато в дял *a* тоновете от състава на различните акорди, имитиращи хора, са разпределени между близко разположените една до друга дясна и лява ръка, в дял *b* акордите в дясна, илюстриращи слизания от висините свети дух, са отдалечени от остинатния тонически оргелпункт в лява с цели четири октави; докато в дял *a* основният тласкащ развитието фактор е променящата се хармония на акордите, в дял *b* към нея се добавят и двете хроматично движещи се една към друга мелодични линии; докато динамиката в първия дял се развива в амплитуда от *p* до *mf* /при повторното провеждане от *mf* до *f*/, вторият дял е издържан като цяло в *pp* /крешендото от 36^{ти} до 39^{ти} такт така и не достига *p*/, за да се „стопа” постепено след обозначението *perdendosi* до *ppp* в последния такт. Не на последно място за контраста между дяловете допринася контрастът между спокойното редуване на различни акорди в дял *a* и „сблъсъка” между хармониите в дясна и оргелпункта в лява ръка в дял *b* /понякога по този начин се образуват и полифункционални комбинации, например при особено изразителната „среща” в

42^{рия} такт между акорда на шеста степен в дясна и водещата повишена седма степен от контрамелодията в лява ръка/.

Впрочем ако се върнем към заключението на „Утринна молитва”, ще видим, че и там за пресъздаване на преобразяващото действие на религиозния ритуал Чайковски използва с аналогичен ефект съчетанието от сменящи се функции на основата на тонически оргелпункт. По този начин в музиката се внасят елементи на драматизъм, изразяващи дълбокото вътрешно вълнение детето, което е произнесло и осмислило молитвата си. И отново както и „В църквата”, в единствения дял на „Утринна молитва” външният религиозен акт /произнасянето на молитвата/ е представен музикално чрез акордова фактура с хорална звучност.

Сходствата в използваната композиционна техника в двете „обрамчващи” цикъла пиеси са безспорни. Очевидно многобройните аналогии се дължат на общата тема, засегната в тях: темата за религиозните изживявания на детето. Обръщайки се към тази несрещана до този момент в детската клавирна литература тематика, Чайковски рисува по изключително убедителен художествен начин чувствата и настроенията, които преклонението пред Висшия разум събужда в детската душа. Нетипичната, на пръв поглед дори неподходяща за детска аудитория тема на пиесите говори за сериозното отношение на композитора към личността на детето, към способността му задълбочено да преживява и осмисля.

А това навежда на мисълта, че би било добре, ако и клавирните педагози споделят вярата на Чайковски в интелектуалния и духовен потенциал на децата и започнат да включват по-активно произведенията в репертоара на учениците си.

¹Този похват е използван и в някои пиеси от „Юношески албум” оп. 68 на Шуман с вокален характер на темата – вж напр. „Немска народна песничка”, „Селска песен”, „Пролетна песен” – бел. авт.

² Звукоизобразителният ефект на слизане на Светия дух е подсилен и чрез контраста в сравнение с предшестващите възхвали на Бог-Отец и Бог-син, където имитационните линии са възходящи – бел. авт.

³ Вж напр. тактове 33-34.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Владыкина-Бачинская*, Н. Петр Ильич Чайковский. М., 1971.
2. *Николаев*, А. Фортепианное наследие Чайковского. М., 1949.