

**ИЗЯВА И ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ИМПРЕСИОНИСТИЧНАТА ЕСТЕТИКА В
КЛАВИРНИТЕ ПРЕЛЮДИИ НА ДЕБЮСИ /ПЪРВА И ВТОРА ТЕТРАДКА/**

Здравка Хвърката

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

**EXPRESSION AND TRANSFORMATION OF THE IMPRESSIONISTIC AESTHETICS IN
THE PIANO PRELUDES BY DEBUSSY /FIRST AND SECOND NOTE-BOOKS/**

Zdravka Hvarkata

Bulgaria, Sofia 1505, “Kobilino branishte” 11

ABSTRACT

In the two note-books with piano-preludes by Debussy there are models-typical patterns of the impressionistic aesthetics principles and another one, which are going out of its frames. Two pieces from the first and two from the second note-book are investigated in confirmation of this statement. The exceeding of the stylistic limits makes the work of the composer corresponding and referring to the other artistic directions, delineating in total the various face of the epoch.

Key words: impressionistic aesthetics principles, stylistic limits.

В двете тетрадки с клавири прелюдии на Дебюси се срещат образци – типични примери за изява на импресионистичната естетика, както и такива, които излизат извън рамките ѝ. Явлението е интересно за проследяване и в същото време лесно обяснимо. Образният свят в произведенията на авторите от първи ранг нерядко надхвърля тесните граници на стилистичните направления, към които принадлежат, и изисква разчупването им, за да бъде пресъздаден с необходимата художествена убедителност.

За да бъдат ясно открити както типичните, така и нетипичните за импресионистичната естетика примери в клавири прелюдии на Дебюси, които смятаме да разгледаме в подкрепа на така изложената теза, ще си позволим накратко да припомним някои от основните стилистични белези на импресионизма в изкуството и в музиката.

Като направление в изкуството импресионизмът възниква през 70^{те} – 80^{те} години на XIX век. Негов основен принцип е непосредственото предаване на моментните впечатления на художника, от което произлиза и названието му *l'impression* – фр. – впечатление/. Първоначално импресионизмът се заражда в живописата – заглавието на картината на Клод Моне „*Impression au soleil levant*” /„Впечатления от изгряващото слънце”/ придобива емблематично значение.

Ако за романтиците е присъщо **изразяването** на душевно-съкровено, лично-изповедното, то импресионистите преследват **отразяването** на моментното външно впечатление, поради което типично импресионистичните творби имат специфичен „надличен” характер, изключващ драматизма и емоционалната приповдигнатост. Естествено предпочитани теми са природата и природните явления, а не човешките характери и човешките чувства.

Очарованието от променливото и бързопреходното и свързания с него стремеж да се улови изплъзващата се красота на мига водят до отхвърляне на академичните норми и възникване на нова техника, способна да предаде чрез преливането на багрите и най-фините нюанси на наблюдавания обект.

В музиката също е налице ново третиране на изразните средства и преосмисляне на ролята им.

Хармонията става основно средство за предаване на впечатленията, аналогично на баграта в живописата. Тя обаче се третира не толкова функционално, колкото фонично – акордите най-често се съпоставят, а не се свързват, като важен е специфичният „цвят” на съзвучието, колористично-тембровата му окраска. От тази гледна точка дисонансите и консонансите са равноправни, тъй като дисонансите вече не се нуждаят от разрешение, а се възприемат като равностойни багри в цялостната палитра на произведението. Липсват устойчиво фиксирани тонални центрове, тъй като се избягват тонико-доминантовите противопоставяния, а вместо това се използват акорди с разширено терцово родство помежду си, хармонии, изградени върху целотонната гама, акорди с квартов строеж и пр. Благодарение на тези особености импресионистичната музика придобива безметежно, безконфликтно, дори безстрастно звучене.

За разлика от класицизма и романтизма при импресионизма най-често мелодията заема подчинено положение спрямо хармонията – при една условна аналогия можем да я сравним с контура в живописата, който при импресионизма е изместен от баграта. Особеностите на мелодията са резултат от използваните хармонични средства: така например полутоновите съотношения са нетипични поради ефекта на водещ тон и разрешението му, който създават – те биха внесли неприсъщо за музиката на импресионизма напрежение. Напротив, често срещани са целотонните последования и терцовите /по-рядко квартови/ мелодични ходове.

Формата при импресионизма се характеризира с липса на ярки контрасти и ясно членение между дяловете. Отделните структурни елементи преливат един в друг. Протичането е свободно и гъвкаво, асоцииращо постоянноменящите се впечатления на съзърцаващия. Независимо от активността на движението, като процесуалност формата е вътрешно статична вследствие на позицията на автора на наблюдател.

Фактурата на импресионистичната музика е прозрачна – отговаря на ефирността на впечатленията и създава усещане за особена въздушност и ефирност на импресионистичните картини /плътната наситена фактура обикновено се свързва с представата за драматизъм и напрежение, принципно чужди на импресионистичната изразност/.

Всички тези особености на хармонията, мелодията, формата и фактурата са присъщи на преобладаващата част от клавирните прелюдии на Дебюси от двете тетрадки. Много от заглавията вече сами по себе си „звучат” импресионистично: „Аромати и звуци се реят във вечерния въздух”, „Платна”, „Вятър в равнината”, „Облаци”, „Мъртви листа”, „Терасата за приеми на лунна светлина” и пр.

Всяка пиеса е неповторим художествен образ, така както са неповторими различните моменти на съзърцание и специфично пречупване на образите през призмата на авторската душевност и настроение. В същото време повечето от прелюдиите притежават редица общи черти по отношение на начина на използване на изразните средства и това е обяснимо: поради вече коментираните типични стилистични белези на импресионистичните произведения.

Нека разгледаме в тази връзка по-подробно две пиеси - „Платна” от I^{ва} тетрадка и „Терасата за приеми на лунна светлина” /известна у нас със съкратеното название „Лунна светлина”/ от II^{ра} тетрадка.

Втората пиеса от първата тетрадка носи заглавието „Voiles”, което на френски е омоним и може да се разбира като „воали” и като „корабни платна”. Разпространен е преводът според смисъла на второто значение. Ето разгърнатата образна визия на изтъкнатия интерпретатор на Дебюси Алфред Корто: „Отпочиващи лодки в огряно от слънцето пристанище. Техните платна тихо шумят и вятърът, който ги надува, отнася нататък, към хоризонта, там, където слънцето залязва, едно бягащо бяло платно върху върху галещото море”[4, с. 59].

В същото време другото значение на „voiles” - „воали” – не влиза в противоречие с изложеното тълкуване, а напротив, обогатява го с допълнителни нюанси, като подчертава

дематериализираното възприемане на леко раздвижваните от полъха на вятъра отпуснати платна като призрачно видение над водата.

„Нематериалното” звучене на тази музика е постигнато главно чрез целотонната структура на хармонията и мелодиката. Тя ѝ придава специфичен безстрастно-съзерцателен облик. Шестте пентатонични такта преди репризния дял се възприемат не толкова като смяна на ладовата организация, колкото като непълен целотонен звукоред и практически ладов контраст липсва.

Интонационното еднообразие се компенсира от тънка, капризна ритмична диференцираност, която играе основна роля и в оформянето на отделните тематични ядра. П. Печерски в статията си „За клавирната музика на Дебюси” говори за контрастен битематизъм и разсредоточена конфликтност в някои пиеси на Дебюси като резултат от присъствието на две образно-емоционални сфери, символизиращи обективната и субективната страна на битието [2 – с.133;135]. За пример авторът посочва „Платна” и „Стъпки в снега” от I^{ва} тетрадка. Действително за битематизъм в „Платна” е основателно да се говори, тъй като и в първия, и във втория дял полифонично се съчетават два тематични елемента. Колкото до противопоставянето на обективно и субективно начало чрез тях – по наше мнение това е пресилено твърдение или най-малкото „субективните” теми имат недостатъчно субективен характер и следователно става дума по-скоро за съпоставяне на различен тип обективно звучащи тематични сфери.

Контрастът е малък не само между темите вътре в дяловете, а и между темите в различните дялове – обстоятелство, което се обяснява с ограничените интонационни възможности на целотонността. По тази причина границите между дяловете не се усещат и дори встъпването на репризата няма обичайния ефект на „завръщане в родината след дълго странство”, ако използваме точното сравнение на известният клавирен педагог Нейгауз. Възприемането на прелюда като неразчленимо цяло, характеризиращо се с общ завоалиран колорит, се допълва от оргелпункта върху *си бемол* на контра октава в протежение на цялата пиеса, леките преливащи *glissando*-пасажи, гъвкавата обилна педализация /в края на произведението педалът се държи без оглед на фактурата и на хармоничното развитие и създава петно от специфична размита звучност/.

Всички коментирани дотук тематични и структурни особености говорят, че „Платна” е типично импресионистична творба, концентрирала в себе си присъщата за импресионизма образност и изразни средства.

Ярък пример за музикален импресионизъм е и „Терасата за приеми на лунна светлина” от втората тетрадка с прелюдии. Корто говори за „... леко забулено заглавие, чиято маниерна прелест има цветистата грация на някои литературни китайски фантазии ...”[4-с.61] В монографията на Кремльов се твърди, че непосредствен житейски подтик за написването на произведението става получената от Дебюси пощенска картичка от Индия [3]. Китайска или индийска тераса, в крайна сметка това няма особено значение, важна е представата за далечна и слабо позната страна, чиято атмосфера на тайнствена екзотика и чуждоземно очарование подчертава красотата на лунното нощно видение.

Кремльов дотува в пиесата „смътни отзвуци от любовната лирика на „Тристан и Изолда””[3 – с.653]. Вероятно основание за аналогии дава сложната, изтънчена хармонизация. И все пак отликите са по-значителни от приликите. Поради прекомерно усложнените функционални отношения между акордите в „Тристан” често се губи тонална ориентация. Липсата на устойчиви опорни пунктове води до усещане за крайна напрегнатост и мъчителна неразрешимост на проблемите. Напротив, в „Лунна светлина” техниката на пренасяне на еднотипни в структурно отношение акорди /например 4, 20, 21, 29, 31 такт/ размива дисонантното напрежение. Хроматизираните низходящи фигурации във високия регистър в експозиционния и репризния дял, свързвани от редица изследователи със

спускането на лунните лъчи, не са носители на обичайната за хроматиката напрегнатост, а по-скоро рисуват причудливата тайнственост на нощния пейзаж.

По същата логика хроматизираното движение в средния дял се асоциира с вживяване в гледката на обяната от лунни лъчи тераса, потъване в атмосферата на загадъчност и нереалност. Отделните тематични ядра са пряко следствие от хармоничната логика – това е видно дори от мотива, с който започва пиесата: първите четири тона са взети от простичката диатонична народна песен „На лунна светлина”, но продължението му, както и ритмичното оформление, изменят характера на цитата до неузнаваемост.

Поради липсата на контрастни противопоставяния границите между дяловете не се усещат. Мотивите са родствени. Така например средният дял е изграден от три елемента, като тематичното образуване в средата му представлява вариантно огледално обръщение на темата, с която делът започва. Огледалната последователност в провеждането на основните тематични ядра от експозиционния в репризния дял също е фактор, съдействащ за възприемането на прелюда като единно, неразчленимо цяло.

Фактурата е рехава, наситена с въздух. Чрез едновременното обхващане в протекание на цялата пиеса на крайните регистри се създава усещане за широко, но и имагинерно пространство, отговарящо на странните нощни впечатления, при които всичко наблюдавано изглежда някак нереално.

От всичко казано дотук можем да заключим, че в „Терасата за приеми на лунна светлина” също намират израз типичните за импресионизма тематика и стилистика, съчетани с индивидуално неповторима образност и специфична комбинация в използването на изразните средства.

Едновременно с „класическите” импресионистични произведения при по-внимателно разглеждане на двете тетрадки прави впечатление фактът, че някои прелюдии /особено от втората тетрадка/ в определени аспекти не отговарят на импресионистичните норми или по-точно импресионистичната естетическа концепция е претърпяла в тях съществена трансформация.

В някои случаи самите заглавия се отделят на фона на останалите – например „Генерал Левин - ексцентрик” или „В памет на Пикуик, ескуайър”, тъй като обектите им явно излизат извън обичайния за импресионизма природен и предметен свят.

В други случаи заглавията не предполагат нищо нехарактерно, но музиката става изразител на нетипични настроения и чувства. Такъв пример е шестият прелюд от първата тетрадка - „Стъпки в снега”. Още авторовата ремарка в началото под обозначението *ostinato* - „този ритъм има звукова роля на фон на тъжен и леден пейзаж” – насочва към определена емоционална сфера. Забележката „с нежно и тъжно съжаление” над една от фразите подчертава психологическото въздействие на гледката върху наблюдаващия, който, за разлика от обичайната импресионистична дистанцираност, в случая е и съпреживяващ. Това отдалечаване от безстрастната наблюдателска позиция чрез чувствата и изживяванията е и основен показател за трансформиране на импресионистичната естетика в произведението и установяване на паралели с късния романтизъм.

И за да не звучи казаното дотук като чисто субективно виждане, ще се позовем на коментарите на някои известни изследователи и изпълнители на Дебюси. Корто пише: „Върху печалната и покрита със сняг земя, обрисувана от звуците на Дебюси, са останали още слаби следи от заминаването на любимия, от които всяка болезнено напомня за отлетялото щастие”[4 - с.60]. Екарт Кроер определя прелюда като „... една пиеса на най-дълбоко човешко преживяване, посветено на болката и чувството за самотност, породени именно от онези „стъпки в снега”.”[4 – с.61] Алшванг намира, че произведението е наситено с „горестно чувство”[1 – с.88]. Кремльов подчертава, че музиката рисува всъщност не пейзаж, а „... изразява друго: нещо твърде тъжно, натрапчиво и мъчително в своята монотонност.”[3 – с.616]

Изграждането на пиесата подкрепя напълно тези тълкувания. В хода на развитието ѝ неизменно присъства остинатна ритмична фигура с характерен ритмичен „гласък“. Секундите като хармоничен интервал и като мелодичен ход, съчетани със „спънатия“ ритъм, създават усещане за мъчителност и неразрешимост. На фона на това остинато звучи накъсана от паузи, тонално неустойчива мелодия, изразяваща съдържана печал. В края на пиесата чрез редуване на основния и квинтовия тон на субдоминантата се „потъва“ в басовия регистър примирено и безнадеждно. Силата на изживяването – ето основното, което отличава тази пиеса от останалите.

Друг прелюд, на който ще спрем вниманието си като различна форма на трансформиране на импресионистичната естетика, е „Генерал Лавин - ексцентрик“ от втората тетрадка. Първото предположение, което това заглавие предизвиква, е че пиесата представлява психологически портрет. Оказва се обаче, че генерал Лавин е клоун, носещ костюм и име на генерал – т.е. всъщност става дума не за човека, а за маската му. По сходен начин стоят нещата и с „В памет на Пикуик, ескуайър“, където чрез героя се иронизира английската неизменна сериозност. Ако за ген. Лавин маската е умишлено възприета сценична принадлежност, сама съзнаваща и създаваща своята условност, то при Пикуик маската е станала втора природа, характеризираща национално обусловеното социално поведение на носителя си. Следователно ексцентричността не е лично качество на ген. Лавин, а необходим атрактивен атрибут.

Получава се така, че от една страна Дебюси подбира необичайни за импресионизма теми, но от друга страна начинът, по който ги интерпретира, се оказва съзвучен с присъщите за художественото направление особености – музиката не изразява вътрешно присъщото, а външно впечатляващото. В този смисъл „Генерал Лавин“ е по-близък до импресионистичната естетика от „Стъпки в снега“. Условно можем да съпоставим двете произведения по следния начин: в „Стъпки в снега“ обектът е традиционен /природен пейзаж със следи от човешко присъствие/, подходът е нетипичен /не наблюдение, а преживяване/. В „Генерал Лавин“ е обратното: подходът е типичен, нехарактерна е цялата пресъздадена в прелюда развлекателно-шоуменска атмосфера, бликаща от остроумие, ирония и пикантност. Важна роля играе използването на кейк-уок – още една нетипична за импресионизма черта: появата на жанровост. Подобен случай има и в първата тетрадка – известните „Менестрели“, а последната пиеса в цикъла „Детски кът“ дори е озаглавена „Кукленски кейк-уок“ /“Golliwogg's cake walk”/ И в трите пиеси музиката на Дебюси придобива остри, хапливи очертания, превъзможвайки импресионистичните „облаци“. В тях се усещат тенденциите на урбанистичната, предджазова музика, долавят се елементи на негърско инструментално музициране.

Ако разгледаме по-подробно изграждането на „Генерал Лавин“, ще забележим познати ни особености – например липсата на контраст между дяловете /триделността и в този случай е от развиващ тип/; вече срещаните в „Платна“ и отчасти в „Терасата за приеми на лунна светлина“ пренасяния на структурно еднакви акорди. Като цяло обаче в пиесата хармонията е предимно функционално третирана според стила на джазовата музика [2 – вж напр. статията на В. Биков „Новаторски черти в клавиричното творчество на Дебюси“ - с. 151-152]. Като добавим акцентите, подчертаното ритмизиране, синкопите, рязкото и сухо звукоизвличане, метрономно точното движение – и картината на трансформацията на импресионистичната естетика в този прелюд по линия на „урбанизацията“ ще бъде в основни линии начертана.

Нека обобщим: като цяло двете тетрадки с прелюдии за пиано на Дебюси са едни от най-често сочените примери за типична изява на импресионизма в музиката. Не бива обаче еднозначно да се обобщава. Многобройните течения и направления в XX век поставят определени естетически и стилови рамки, които за един значителен автор като Дебюси се оказват тесни. Всяко надхвърляне на предварително очертаните граници /а такава се

забелязва в различна степен и в други прелюди освен във вече разгледаните и споменатите/ прави творчеството на композитора съпричастно и съотносимо с други художествени направления, даващи в своята съвкупност неповторимия пътър и разнолик духовен облик на епохата.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг, А.* Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963.
2. Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.
3. *Кремлев, Ю.* Клод Дебюсси. М., 1965.
4. *Кроер, Е.* „Импесионизмът в музиката”. С., 1964.