

Пьесата *“Fete-Dieu a Seville”* от сюита Иберия на Исаак Албенис

/статията е извадка от дисертационен труд на тема „Особености на метроритъма в клавирна сюита „Иберия“ от Исаак Албенис и тяхното значение за интерпретацията“/

Когато започнах работа над сюита „Иберия“ нямах ясна представа за посоката на изследването си. Изборът на метроритъма обаче, като отправна точка в интерпретаторския прочит, не беше случаен. Той се оформи като резултат от пълноценен анализ на творбата - структурен, теоретичен, естетически и исторически. Ритъмът не само материализира духа на музиката. Той извежда същностното в творбата и я отправя напред в XX век, когато това изразно средство и различните негови аспекти са в основата на нови композиторски търсения и постижения. Тълкувайки текста на “Иберия” достигнах до извода, че музикалната форма черпи много от своята динамика именно от ритъма. Ритмиката на Албенис ярко изпъква на фона на стилового многообразие в началото на XXв. Без да се впуска в крайни модернистични търсения и без да се отказва от традициите на миналото, композиторият интуитивно намира онази форма на изява, която отличава неговата музика както от романтичното наследство, с което е отрасъл, така и от творчеството на импресионистите, чийто свят обитава. Като черпи много от своите идеи от испанския фолклор, той извежда от него онова свойство, удивляващо с острота и темперамент, което придава оригиналност на творбите му и го издига над салонността на испанските му съвременници.

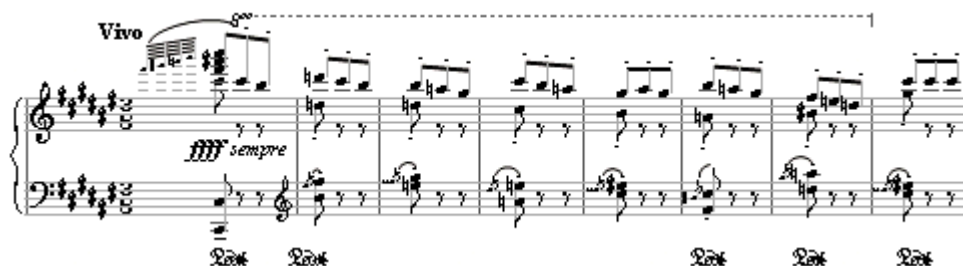
Дванадесетте пьеси от “Иберия” са разпределени в четири тетрадки. Първа тетрадка включва *“Evocacion”* (“Спомен”), *“El Puerto”* (малък пристанищен град край Кадис – El Puerto de Santa Maria) и *“Fete-Dieu a Seville”* - известна още като “El Corpus Christi en Sevilla” - (“Празник

Тялото господне в Севиля”). Трите пиеси са завършени в Париж през декември 1905г. Албенис посвещава трилогията на мадам Шосон, съпругата на Е. Шосон. В ръкописите на автора творбите носят други имена - “Прелюд”, “Кадис”, “Севиля”. Възможността за промяна на заглавията подчертава техния обобщен смисъл. Самите творби са музикални послания, символи на Испания, такава каквато я вижда и чувства самият композитор. Обект на настоящата статия е третата пиеса ***“Fete-Dieu a Seville”*** или ***„Корпус Кристи“***.

“Корпус Кристи” е пиеса изключение в много отношения. Тя е единствена творба с изявена сюжетност; с тема-цитат “La tarara” - популярна кастилска песен; единствена пиеса, използваща жанрови характеристики за представяне, преосмисляне и трансформиране на образа (марш, хорал, танц). Именно два от посочените жанрове – марш и танц в $\frac{3}{8}$ (според Вайсборд “в духа на тарантела”¹) - носят като основна своя характеристика ритмичната регулярност. В този смисъл тази пиеса единствена в цикъла концентрира в себе си всички аспекти на регулярността.

Тук ще отворя скоба, за да коментирам аспектите на регулярността в теоретичен план. Определенията „регулярен-нерегулярен“ са заимствани от труда на В. Холопова „Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века“ , Музыка, 1971 и отбелязват степените на строгост на ритмическите явления. В конкретния откъс по-долу сме свидетели на рядък случай в музиката на “Иберия” - висока степен на строгост, реализирана чрез 5-планова регулярност:

Пример. №1. ”Корпус Кристи”, т.т..287-294



Ако “разложим” ритмическата организация на посочения фрагмент на съставляващите го равномерни редици ще проследим:

- горен глас – пулсация на времена;
- акомпанимент - пулсация на тактове;
- фраза - на два такта;
- полуизречение на – осем такта;
- период - 16 такта.

Частният случай на многоплановия метрум - така нареченият от Холопова “концентриран метрум”, характерен за фигурите на акомпаниращата партия в редица клавирни образци от епохата на Класицизма и Романтизма - в “Иберия” срещаме още по-рядко. Отново в същата пиеса концентрираността се изразява в организация на фигурации около опорно метрично време. Понякога такъв метрум наблюдаваме и в кулминационни моменти, когато стремежът за окрупняване на образа доминира над детайлизацията.

Пример №2. ”Корпус Кристи”, т.т.251-254.



Особеностите на фолклор, различен от андалуския, в тази пиеса също са фактор за промяна на метроритмичната организация. Регулярният ритъм привлича с друга емоционална настройка. Той влива в музиката свежа, тонизираща енергия, различна от експресията, неспокойствието, напрегнатостта, възбудеността на нерегулярната пулсация. Тази негова

способност откриват изследователите на ритъма Риман и Флик. Те споменават за “радостния момент” и “празничността” лежаща в семантиката на размереността². Настойчивата метричност създава чувството за порядък, подреденост, процесуалност на музикалните импулси, усещане за базпрепятствено изливане на музикалния поток. Устремът, отмерената стъпка на шествието, буйността на танца в “Корпус Кристи” не случайно са предадени именно със средствата на регулярната ритмика, внушени са чрез нейната сила.

Съдържанието на творба е свързано с големия християнски религиозен празник Тялото Господне, който се отбелязва особено пищно в Севиля. *“Отпред са музикантите, изпълняващи весел марш. Зад тях духовенството в бели одежди носи всевъзможни изображения на Дева Мария и други светци... Развяват се знамена, блести позлата, пъстрейт дрехите на жените, музика, пеене, смях, детски глъч, рев на магарета, цвилене на коне се сливат в една ярка... симфония”*.³

Творбата е белязана с романтичен пианизъм от листовски тип, с присъщия интерес към различните форми на крупната техника, към насищане и овладяване на звуковото пространство. Пред нас е една музикална фреска, в която патетичното, театралното намират своето звуково превъплъщение с особена мощ. Заедно с това обаче импулсивността, импровизационността също намират място в постигане на конкретното образно внушение.

Идеята за неочакваност, за изненада е заложена още в самото начало.

Съпоставката на главната тема в “Корпус Кристи” с встъплението разкрива интересно решение, което създава пречупване на заложената като очакване още от самото начало симетрия. Встъплението – стилизация на регулярния ход на преминаващ духов оркестър - също създава “функционално” (психологическо очакване за следване на една логика)

2 Холопова, В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века, М. Музыка, 1971, с.163

3 Вайсборд, М.А. , с.82

очакване за квадратност. Това очакване обаче бива нарушено от изненадващата (от тази гледна точка) поява на главната тема. Вместо в “правилния” девети такт, тя встъпва такт по-рано, нарушавайки установената двутактова пулсация на встъплението:

Пример №3. ”Корпус Кристи”, т.т.1-15



Ефектът на неочакваност при този сблъсък на метроритмично ниво може да се сравни с резултата от елиптична връзка в сферата на хармонията. По този начин Албенис постига по-голяма автентичност, осезаемост на образа. Нека си припомним, че неговото детство преминава сред шумната атмосфера на града, където дефилиращите градски оркестри са ежедневие. Най-ранната творба на композитора е инспирирана от тях. Тази страница от “Корпус Кристи” е пример за изумителния усет на композитора към обкръжаващата го звуковата атмосфера и пресъздаването ѝ с изключително прости средства.

В основата на първа тема е песен с маршов характер. Нейната ритмическа устойчивост, квадратността на структурите като жанрови

характеристики имат своето оправдание в изграждане на образа, асоцииращ се в представите ни с шествие. Неговото звукоописание е зримо, картинно – чуваме тремолото на барабаните, тържествената ритуална стъпка на шествието, фалшивите интонации на градските духови оркестри, наслаждащото се “ехо” от акцентновремето разминаване на няколко звукови пласта... Очевидци свидетелстват за особения маниер, с който самият Албенис е изпълнявал встъплението на тази творба, сваляйки ръце от клавиатурата след изпълнение на всеки мотив⁴. Така самият той е подчертавал драматизма, театралната тържественост на внушението, неусетно превръщайки публиката в част от грандиозната процесия. Авторът е неизтощим и изобретателен в моделирането на образа, прибегвайки до различни средства – ритмически, фактурни, жанрово-характеристични, придавайки му по този начин обемни, многоаспектни измерения. В рамките на 80 такта I тема разгръща своя потенциал – променя фактурата си, завладява нови звукови пространства. Тя осигурява време, психологически необходимо за почти зрителното осъзнаване на приближаващата се процесия. С всяко провеждане динамиката нараства – от *pp* до *ffff*. Много автори виждат в приближаващата се кулминация “звън на празнични, ликуващи камбани”, “мощни, ликуващи фанфари”...⁵ Но, всъщност, изнасянето на темата в най-високия регистър на пианото, типът движение – *martellato*, смяната на ритмическата типология, правят образа психологически много по-сложен. Това е една образна трансформация, в която наред с тържеството, ликуването, се влива и много експресия, напрежение. Стигнала до своя емоционален предел, темата не само се преосмисля, променя се и нейната роля в драматургичното развитие – тя става втори план, ехтящ и резониращ декор на химновата втора тема в лява ръка.⁶

4 Mast, P, Style and structure in Iberia by Isaac Albeniz (Ph. D. Dissertation, University of Rochester), 1974

5 Вайсборд, М.А., с.32

6 Пиесата е ярък пример за влиянието на фактурните средства върху музикалния образ. В експозицията на първа тема забелязваме познати и типични за късния композиционен стил на Албенис похвати – целенасочено и устремно завладяване на “звукова територия”, акордово уплътняване на

Вторият образ внася нова ритмическа организация, заявена и от нов метрум.

Пример №4. “Корпус Кристи”, т.т.83-88

На маршообразната, високо дисциплинирана I тема се противопоставя песенната, с широко, свободно дихание II тема. Екстатичността на напева внушава усещане за катедрален ехтеж. Големите нотни стойности, уплътнени в унисон и в нисък регистър носят обем, вибрации, предполагат нагласа за

интонационния слой, вариране на разположението на тематичния пласт. Особено внимание заслужава четвъртото провеждане на темата и по-специално партията на акомпанимента /от т.т.63-71/. Лява ръка съчетава два функционално нееднозначни фактурни пласта. Единият се идентифицира интонационно (басова мелодия), а другият се диференцира допълнително - с помощта на динамичен акцент. Тълкуването на това провеждане ни дава отправна точка за значението на дълбочинния аспект на фактурата. При следващото провеждане (частично) темата рязко променя своя облик. Чрез характерно токатно, мартелатно движение тя не само инициира бързо прехвърляне към горния регистър, което създава напрежение и експресия, но и променя своята функция. Контрапунктирайки се с нов образ, тя постепенно се трансформира в негов съпровод.

По-късно, в процеса на развитие тази тема претърпява още две трансформации. Едната е свързана с типологията на многогласния строеж – от ярко хомофонна, темата се излага имитационно-полифонично (т.т.255-266). В този случай изпълнителят се сблъсква с вече познати проблеми – кръстосване на ръцете, поделение на темата между двете ръце, различно артикулиране на фактурните пластове. Динамиката, акумулирана от полифонизацията на фактурата естествено сублимира в жанрова метаморфоза, която възвръща първоначалния фактурен облик.

едно окрупнено мислене. Фактурното решение на този откъс с пълна сила разкрива пред нас дълбочината на майсторството на композитора при боравене със звуковата материя. В търсене на обем и пространствено внушение той разполага двата фактурни пласта в крайни регистри, прибягвайки до аколада с три петолиния, за да допълни и зрително мащабната звукова картина. Същевременно диференциацията на образите е заявена с всички възможни средства. Тя може да бъде представена с верига от взаимосвързани и взаимообусловени опозиции:

-противопоставяне чрез жанрови характеристики – “марш – химн” (песенно, кантиленно начало);

-противопоставяне на процесуалния интензитет - “динамика – статика”;

-противопоставяне на трайността на звуковите импулси – “краткост – продължителност на звученето”;

-противопоставяне на щриховите характеристики - “стакато – легато”;

-семантично противопоставяне на регистрите - “висок регистър (блясък, експресия) - нисък регистър” (плътност, дълбочина);

-противопоставяне на типа ритъм - “регулярна акцентност – нерегулярна времеизмерителност”.

Показателно е и тематичното експониране – темите са поверени на различни ръце.

II тема също е вдъхновена от испанската фолклорна традиция. *Saeta* (в буквален превод – “стрела”) е “пронизващ вик на религиозен екстаз”⁷, изпълнявана в свободен ритъм по време на процесията. След драматичния ефект, белязал встъплението на тази тема, след ехтежа на акордите, композиторът подлага този образ на психологическа метаморфоза. Обективното, масовото отстъпва пред интимното, субективното, екзалтацията на тълпата се стопява пред откровението на личната изповед.

Детайлизацията, образната метаморфоза “обективно-субективно” – т.т. 135-190 /пример5/, е постигната чрез комплексно изменение на фактура,

динамика и агогика. Свободният, експресивен ритъм на саета е подчертан чрез изобилие от фермати, от указанията *rubato*, поставени във всеки такт; от авторовите изисквания темата да звучи завоалирано, неопределено, със забавяне в началните тактове (*doux, mais sonore et tres vague en retenant les entrees des mesures*). Тези непрекъснати напътствия за темпови отклонения (поставени почти на всеки “малък” такт – в $\frac{2}{4}$) както и честите фермати създават усещане за безвремие, безплътност. Към това се прибавят и ремарките отнасящи се до характера и звука – напевно (*un peu plus calme; cantando bene*), меко, смекчено (*tres estompe; tres lointain...*) и т.н. Всичко това говори за импровизационната природа на напева, за едно свободно разполагане във времето и пространството.

Пример №5 “Корпус Кристи”, т.т.135-141



Усещането за свобода обаче изисква от изпълнителя много ясна представа за ритмическата структура, усет за ритмическа организация и за цялостно протичане на темата във времето, а това са сериозни изпълнителски проблеми. Указаните цезури не са еднозначни и подлежат на тълкуване. Бихме могли да ги групираме в йерархичен порядък с оглед мащабите на структурите, които отчленяват. Ако погледнем пространственото разположение на темата, забелязваме, че тя плавно, но

сигурно се изкачва, завладявайки нови височинни пространства (начално експониране – *fis*¹, второ височинно ниво – *cis*², трето височинно ниво – *e*²). По този начин се оформят осемтактови (в ⁴/₄) структури. Именно тези дялове се нуждаят от по-ясно смислово отчленяване. Те провокират метрично мислене “в едър план” и изискват познаване на организацията на времевия процес. Бихме могли да наречем ферматите, структуриращи тези откъси “драматургични”, т.е. “изграждащи формата”. Останалите “дъхове”, които разделят звуковата материя, имат по-скоро драматичен ефект, израз на съкровено, “едва доловими въздишки”⁸. Те очертават секвентните провеждания на темата. Пред изпълнителя стои задачата да осмисли функционалната разлика на “дъховете” и да успее да я внуши.

Припомняйки си уникалната визия в изпълненията на Глен Гулд споделям мнението, че диригентският жест **в мисълта** на инструменталиста е ключ към решаване на времевите проблеми. В същия дух е и съветът на големия музикант Б. Робъртс да не пристъпваме към свирене, “докато не се научиш да чуваш цялата пиеса наум”, докато тя не оживее в съзнанието ти⁹.

Позволявам си да твърдя, че много важна, същностна черта в изграждането на втория образ се излага в акомпанимента. Маршовата I тема е напуснала отдавна сцената, но движението, създадената от нея инерция продължава да живее във вътрешните пластове на фактурата. Специално внимание към този детайл отделят в изпълненията си А. де Лароча и П. Карбоне търсейки вълнението, сакралната сила на дуенде, която “*всеки чувства, но никой не обяснява*”¹⁰. Значително по-инертен към психологическия аспект на този образ е прочитът на К. Арау. Въпреки изградената цялостна концепция в интерпретацията на тази пиеса коментираният образ е лишен от дълбочина. При подобен подход образът губи своята комплексност и се превръща в еднопланов. Динамическото

8 Фаля, М. Статъи о музике и музыкантах, М. Музыка, 1971, с.98

9 Грандийа, К. Бърнард Робъртс в разговор с Карола Грандийа, Музикални хоризонти, 10/1990

10 Лорка, Ф.Г. Избрани творби, Народна култура, София 1973, с.444

отселяване, извеждането на контрапункта “от вътрешността”, търсенето на приглушена, матова звучност – това е всъщност пътят за достигане до дълбочината на испанския дух, докосване до сърцевината на испанското дуенде. *“Дуендето идва отвътре, изкачва се от петите... То не е въпрос на дарба, а на истински, жив стил, на кръв, на прастара култура, на непрекъснато създаване. Дуенде е сила, а не действие, борба, а не размишление”*¹¹. Именно тази вътрешна борба, вътрешна сила трябва да се осъзнае, без да се излиза от рамките на художественото, без да преминава в сладникав сантиментализъм, който е крайно чужд на испанската природа, макар че асоциациите на чужденеца често са в тази посока.

Динамиката, която възвръща I тема, сублимира в нов тип движение. (т.287, Vivo 3/8) Образът-шествие се трансформира в образ на народно веселие, танцова стихия. Неговата енергия нараства лавинообразно достигайки границите на френетичен екстаз. Финалът внася успокоение, потапяйки в атмосферата на съзерцание, излъчва хармония и покой. В този изцяло сонористично изграден откъс звуковите асоциации могат да бъдат най-различни – от приглушен звън на камбани до отдалечен отглас от уморено стихващ напев.

В търсене на темброво многообразие, Албенис използва педала като средство както “за смесване на цветовете”, така и за създаване на аналогии с различни инструменти. “Илюзорно-педалният маниер” стимулира въображението и откриването на темброви окраски и нюанси. “Камбаните” в “Корпус Кристи” са дело именно на този изпълнителски маниер, където педал и широк регистров интервал създават ефекта на трептящ, резониращ вертикал. Внушавайки своята представа, Албенис даже изписва *vibrir*. В същото време “ударът” е сред основните прийоми за “осветляване” на ритмическия “контур”. Той създава гъвкавост, разнообразие по хоризонтал и активизира тембровото мислене. Двойствената природа на тематичния материал (песен-танц) позволява в пианизма на Албенис трайно да си

¹¹ Пак там, с.444

проправи път безпедалният маниер на изпълнение. Токатността намира място в “Албайсин”, “Пуерто”, “Ронденя”, „Корпус Кристи“ и др. За разлика от прозрачния звук при Дебюси, тембровите аналогии при Албенис дори в динамика пиано предполагат един по-наситен, материален звук. Испанският композитор често пояснява характера на тихата динамика, отбелязвайки “*p*-или *ppp ma sonoro*” – “тихо, но звучно”, както прави това в кодата на “Корпус Кристи”. Албенис не търси преки аналогии с тембри от симфоничния оркестър – флейти, арфи... Може би затова “Иберия” трудно се поддава на качествена оркестрация. Споделям мнението на Маст, че в оркестровите варианти се губи много от звуковата острота и характеристичност на клавирния оригинал. О. Месиен смята, че “Корпус Кристи” е единствената творба, която може да се оркестрира.

Формата на пиесата „Корпус Кристи“ израства от същността на самия празник и в този смисъл не музикалната структура е водеща, а протичането на едно тържество с всички негови ритуали, символи, настроения, с многобройните асоциации, които то поражда. В тази връзка може би най-важната задача, пред която е изправен изпълнителят е да осмисли и събере това произведение като единно, компактно цяло. Тук ще намерим и виртуозното, и показното, и импровизационността, и интелектуалния експеримент. Същевременно всичко това се съчетава с дълбочината на една до дъно почувствана атмосфера. Откриваме едно непрекъснато редуване и взаимопроникване между дух и материя, субективно и обективно. Тези характеристики на музикалния език в творбата изискват от изпълнителя огромна физическа енергия и интелектуална мощ. Налага се по-различно отношение към крупната октавово-акордова техника – участие на цялата ръка, “захапване” на клавиатурата, здравина на пръстовия захват. Вниманието се фиксира и по посока на фините динамични оттенъци, усета за непрекъснати темпови и агогически отклонения, търсенето на колористична звучност... Това са необходими условия за стилното изпълнение, за живото звучене на творбата.

Велислава Карагенова