

ката на българската културна среда и нейната история. Сегашният му вариант е разработен на немски език за туристи от немскоезичния ареал и съответно включва множество музикални и литературни отпратки към класическата и съвременната немска култура, чрез които се създава необходимата „контекстна опора“ на рецепцията. С известна преработка на тази съпоставителна част и превод маршрутът може да се адаптира за туристи от съвсем различни контексти: англоезични, рускоезични и др.

БЕСЕДА МЕЛОДИКАТА НА ДУМИТЕ И ЛИРИЧЕСКАТА СТРУКТУРА КАТО МУЗИКА

Гертруде Крайнци

Университет Виена – Австрия

Резюме. Представеният текст е извадка от третата и четвъртата беседа на маршрута и проектира само частично разгърнатата в тях проблематика. Потърсена е дълбинната връзка между поетическия език и музиката и чрез примери от творчеството на Дебелянов е обоснована специфичната роля на символизма в постигането на максимален синтез между тях. Показани са и експлицитни форми на търсеното сближаване като употребата на музикални термини и жанрове в езика на лирическата творба. Обратната посока на прегласи – лириката като пред-текст и мотивация за създаване на музикални творби – е очертана като част от развитието на културния контекст. Чрез „Посвещение“ на Дора Габе и „Тайната на Струма“ на Т. Траянов са илюстрирани сливането на лирика и музика в единно естетическо преживяване.

Keywords: symbolism, lyrical emotion, musical metaphor, Debelyanov, Gabe, Trayanov

1. За лирическата емоция и музикалната метафора

В тази беседа ще се опитаме да си изясним магията на особеното отношение между поетическия език и музиката. От специално значение за нас ще е онази гранична естетическа зона, в която лирика и музика стоят особено близко една до друга.

Музиката на езика се постига най-лесно, когато заговорят чувствата, които, от друга страна, самите ние обвързваме с определени „лирически“ гласове. Много често хората си спомнят далеч по-добре емоциите чрез музиката на думите, отколкото чрез значението на самите думи. В известен

смисъл всяко стихотворение, прочетено с прочувствен глас, е склонно да се превърне в песен. Съществува обаче и един друг тип, внимателно нюансирано изграждане на езика, при което, за да се засили лирическият изказ, се подчертава звукописът му. Когато постига подобно звучене, когато ритъмът и звучността на езика, отделни емоционални тонове и естествената им езикова мелодичност са създадени като единно звучащ комплекс, поезията се доближава много плътно до музиката (Peacock, S. 154). Този вид съотнасяне между поезията и музиката съзнателно се търси първо от някои поети на романтизма, а по-късно, в несъмнено изменена форма, и от символистите във Франция и в цяла Европа (Peacock, S. 167). Основната роля за засилването на въздействието на стиховете при тях се възлага на звучността и мелодичността, с нарастването на която – подобно на музиката – се интензифицира и емоционалността.

Друго базисно поле на припокриване на музика и лирика е метафората. Метафората е основен естетически инструмент на лириката. Тя позволява на поета да изгражда сравнения, немислими дотогава; да създава нова, неподозирана комплексност на съотнасяния; да превежда ежедневно в света на естетичното. Това с особена сила важи за поезията на символистите, в чиято естетика метафоричното не само надскача семантиката на думата, но и включва нова емоционална компонента, непостижима за творците преди тях. За българската лирика класически пример за такъв тип прерастване на метафората в символ е образът на Дебеляновите „белоцветни вишни“. Пролетната магия на детството, невъзвратимата прелест на абсолютното начало и на пълната невинност за българския читател завинаги ще останат обвързани с този образ:

*Помниш ли, помниш ли в тихия двор
шъпот и смях в белоцветните вишни?*¹⁾

Метафоричното поражда смисъла на лирическото произведение. Въобразените му картини имат уникално символно значение, което не съответства на рационалната логика и което остава дълбоко закодирано във вътрешните съотнасяния на изображенията. Тъкмо с това лирическата творба се приближава до музиката, която по своята същност също е метафора. Тайнственият език на музиката има свой речник и свой синтаксис, които не могат да бъдат преведени в обичайното ни езиково общуване и които въздействат директно върху въобразението на слушателя. Аналогичен е процесът при лириката: високата степен на метафоричност и на символни съотнасяния при нея заместват изцяло обичайния език с формален и въздействат по същия тайнствен начин на нашите възприятия (Peacock, S. 161).

Емоционалното въздействие на лирическите творби върху читателя се дължи на внушените изображения, на пробудените спомени, на изплъзващото се и едва доловимото. Имплицитното – не видимото, а предусетеното

– е това, което „манипулира“ въображението на читателя. Думата „черно“ на-пример сама по себе си е напълно достатъчна, за да отгласне настроението на възприемателя към тревожност, нещастие, депресия, смърт. При символистите високата ефективност на този елементарен, но мощен метод на въздействие е изведен до истинско художествено майсторство, дори нещо повече – до висша-та степен на виртуозността в изкуството. Нека останем верни на избрания автор и отново си послужим с пример от творчеството на българския символист Д. Дебелянов. Ето как звучи финалът на неговата „Черна песен“:

*На безстрастното време в неспира
гасне мълком живот неживяв,
и плачът ми за пристан умира
низ велика пустиня развяв.*

Черното, означено единствено в озаглавяването на творбата, метафорично прелива в трагичното звучене на стиховете, превръща ги в траурна песен.

Песента се приема за най-ранната и най-елементарната жанрова форма както на лириката, така и на музиката (етимологията на думата *лирика* сама го подсказва). Близостта се основава преди всичко на сходното за пеенето и по-езията психично преживяване, породено от звука и ритъма, от музикалността на гласа и емоционалната му подчертаност (Peacock, S. 167). Но стихотворе-нието на Дебелянов ни насочва и към още един феномен. Поетите и компози-торите съзнават метафоричната общност на изкуствата си и понякога съвсем преднамерено я посочват. Музикалните термини и музикалните жанрове на-пример често са включени в метапозицията на озаглавяване на лирическият текст. При Дебелянов можем да открием цяла поредица от такива заглавия: *Сонет, Песен, Сиротна песен, Черна песен, Елегия, Станси* и др. Това явле-ние обаче се среща още в българската възрожденска литература (Ботев, *Еле-гия*); към него често прибегват и Патриарха на българската литература Иван Вазов (*Малки симфонии, Моите песни, Сонет, Музика, Песента на фърту-ната, Марш, Песен*), и естетическият му опонент – модернистът Пенчо Сла-вейков (*Скерцо. Григ, Марш, Симфония на безнадеждността, Cis moll*). Не всички позовавания на музикални жанрове и термини са свързани с търсено съответствие (при Христо Смирненски например *Серенада* и *Соната* се из-ползват единствено в сатиричната му поезия). Все пак, ако искаме да откри-ем доминантата на това явление специално в българската лирика, на преден план ще излезе името на един символист, на може би най-известния в Европа български символист – Теодор Траянов: *Полонеза, Земен хорал, Маршът на варварите, Далечен хор, Празничен химн, Хор на нощните сенки, Старинна балада, Вечерна хармония, Скитнишка песен, Северна песен, Песен на песни-те, Балада на майката, Балада на неопетите, Лунна балада* и др.

Същевременно всяка култура познава и обратните прегласи – лириката често вдъхновява, подтиква композиторите към „озвучаване“ на поетическия

текст, към създаване на „музикален превод“ на неговата метафоричност. В българската култура примерите никак не са малко и обхващат доста обширна музикална жанрова палитра. Като илюстрация е достатъчен примерът на автор, когото поколения наред българи приемат за „патриарх“ на културата си – Иван Вазов. Неговото творчество събира имената на най-известните български композитори (Георги Златев-Черкин, Панайот Пипков, Филип Кутев, Марин Големинов, Константин Илиев и др.) и включва от музикалносценични произведения (опери: Георги Атанасов *Борислав*; Димитър Сагаев *Под игото* (1965); Емануил Манолов *Сиромаския* (1900); Лазар Николов *Чичовци*) до хоровата музика и по-съвременните варианти на театрална и филмова музика. Десетките варианти на хорови песни понякога са възниквали върху един и същ Вазов текст: *Клепалото бие* – балада на Филип Кутев (1929) и балада за мъжки хор *Клепалото бие* на Борис Ибришимов (1939). Всъщност най-популярните стихотворения на автора се познават тъкмо през песенния им вариант: *Питат ли ме дей зората...* (*Де е България*) на Панайот Пипков; *Тих бял Дунав* на Димитър Генев; *Българският език* на Константин Илиев.

Текстовете на Вазов доминират в жанровото поле на сценичните произведения, но по отношение на хоровите песни безспорно го изпреварват модерните: Пенчо Славейков (27 произведения), Яворов (23), Лилиев (15) и Дебелянов (13). Сред женските гласове на българската лирика особено ярко се откроява поетесата Елисавета Багряна с цели 20 музикални прегласа на свои текстове.

Нека се върнем към нашия основен поет днес: Димчо Дебелянов. Пътуването ни из света на музиката започна с една негова метафора: *белоцветните вишни*. През 1970 г. Т. Попов създава музика по стихотворението, което, както често се случва в лириката, е без заглавие, и я предлага с ново, жанрово название: *Хорал*. Ако се вслушаме в изпълнението на хор „Бодра смяна“ (диригент Л. Бочева), ще можем да доловим не само колко удачно е това вторично озаглавяване на текста на Дебелянов, със сигурност ще доловим и цялата хармонична нежност на Дебеляновия символ по нов начин и в нова дълбочина.

Като отделен жанров вариант на това „прегласяне“ или двойно раждане на музикалност можем да посочим случаите на специално създадено от поети либрето. Така през 1935 г. символистът Николай Лилиев и изключително популярната по това време българска писателка Фани Попова-Мутафора създават по молба на Панчо Владигеров либретото за неговата опера „Цар Калоян“. Операта има успех и извън България, но днес много малко от самите българи знаят, че в основата ѝ стоят историческият роман „Солунският чудотворец“ на Ф. Попова-Мутафора и лирическият глас на символиста Лилиев.

Проследени чисто хронологично или по авторски имена, прегласите между лирика и музика ясно показват и още нещо – българската литература има

своя позиция и свой принос в развитието на музикалната култура и музикалният вкус на българската публика. Ще представим два примера, които по различен начин и в различни етапи от българската история илюстрират това твърдение.

2. Светът е пълен с музика

Този забележителен стих принадлежи на Дора Габе и е от стихотворението ѝ *Посвещение*, включено в стихосбирката *Почакай слънце* (1967 г.).

Посвещение

На светлата памет на Боян Пенев

*Ти ме научи да разбирам
невидимото съчетание
на тоновете
и вплетената твоя мисъл в тях.
Във трепета на твоята ръка
усещам ритъма на чувствата,
във твоя поглед изживях
тъгата на адажиото
и радостта на скерцото.
Макар да не те виждам,
макар да си превърнат
в бръшлян, обвил границата
на своя паметник,
аз те долавям
в хорала на нощта,
в мелодиите на деня.
Светът е пълен с музика.
Светът е пълен с теб.*

За Дора Габе Боян Пенев е живото превъплъщение на музиката. От една страна, той самият притежава обширни и задълбочени познания за музиката, дори издава чудесна книга за Бетовен – композитора, който служи за образец на символистите по отношение на съзидателната роля, която творецът/музикантът/поетът би трябвало да поеме. От друга страна, Б. Пенев е човекът, който въвежда Дора Габе в света на музиката: води я на различни представления и концерти със себе си и като подготовка за тях ѝ предоставя подходящи информационни материали, с които тя трябва да се справи предварително. След всичко това нищо чудно, че за Дора Габе Боян Пенев диша и живее чрез музиката.

Подобно на ситуацията *ментор – ученик* в *Пигмалион* Боян Пенев влияе върху развитието на младата Дора Габе и в други области: например при първите ѝ опити за преводи от полски.

„Превеждах „Анхели“ на Словацки. Боян Пенев ме подтикна към това, той смяташе Анхели за поезията на голямото човешко страдание и на голямата любов към родината и като цяло за произведение, което е уникално в световната литература по своя характер. Залових се с превода, завърших го и го дадох на Боян Пенев да го прочете – това беше през 1925. „Просто си предала някакво литературно произведение. Това не е Анхели, не е и Словацки. Стилът на Анхели е стилът на библията. А ти си направила от него единствено някаква смесица от литература и средновековния му език». Направих втори превод. И вторият превод не му хареса. И тогава реших: ще замина нанякъде, ще се изолирам напълно. Боян Пенев ми каза: „не чети никакви вестници, изобщо не чети нищо освен библията, не говори с никого и тогава преведи Анхели“. И знаете ли, след това изключително лесно я преведох, до такава степен се бях потопила в езика ѝ, в тона ѝ, че всяка дума съответстваше на дадено чувство, на преживяване, на късче от най-скритата същност на човешката душа“ (Kroucheva, S. 39).

Боян Пенев е не просто неин съпруг и ментор, той е духовният спътник на Дора Габе. Това духовно сродство, за което през 1908 г. критикът пише в едно от писмата си: *„За мен ти си всичко – ти, неизразима, далечна, близка ... Аз не знам де е началото на твоята душа и де е края на моята. Аз чувствам две души, които се стремят мъчително една към друга, обзети от мощен копнеж да се прелеят една в друга. И в тия две души живея аз“* (Pamukov, S. 2), продължава като че ли и след смъртта. Когато двама души до такава степен са слели съществуването си, един поглед или един жест са напълно достатъчни, за да изразиш себе си или съответно да разбереш изцяло емоционалното състояние на другия: дали той е тъжен или радостен; мисловната връзка може да е толкова силна, че да се осъществява по невербален път: в трепета на ръката му тя открива ритъма на всяко чувство, в погледа му – тъгата на адажиото, радостта на скерцото. Смесовата поанта на творбата все пак е в последните два стиха:

Светът е пълен с музика. Светът е пълен с теб.

И тъкмо защото за поетесата Боян Пенев е олицетворение на музиката, човешкото ѝ превъплъщение, за нея музиката е и единствената възможност адекватно да изрази спомена за него, да пресъздаде магията на общуването между две души. Началото на творбата, когато Дора Габе споделя, че от него се е научила да разбира невидимото съчетание на тоновете и да разпознава

вплетената в тях негова мисъл, свидетелства за дълбоката интелектуална връзка между двамата. С времето тя се научава да следи хода на мисълта му и да възприема идеите му като свои, което дори я приближава до своеобразна загуба на идентичност:

Когато се омъжих за Боян Пенев (...), следвах повече неговите стремления. Влиянието му ме обогати, но постепенно загубих своята идентичност. Не живеях свой собствен вътрешен живот, а неговия. За съжаление, моето развитие се случи едва след смъртта му.

Дори когато вече няма как да го вижда, когато стои пред неговия обвит от бръшлян надгробен паметник (а бръшлянът несъмнено е символ на вяроност, на приятелство, но и на вечен живот), поетесата го разпознава като музика: в „хорала на нощта“ и в „мелодиите на деня“; обвързани със събития и настроения, те отново извикват спомените за него. Така светът не просто се състои целият от музика, той целият е спомени за Боян Пенев, който пък е самата музика. Подобен жест откриваме у Новалис (Friedrich von Hardenberg). В романа си от фрагменти „Хайнрих фон Офтердинген“ (1800/1802), за да изрази в поетичен синтез чувствата си към любимата и значението на тази любов за собствения му живот, той заявява: „Тя ще ме разтвори в музика“ (Peacock, с. 166).

3. Песента на Струма

Стихотворението *Тайната на Струма* е една от най-известните творби на българския поет Т. Траянов. То е част от стихосбирката му *Български балади* (1921 г.), чийто патос изцяло е посветен на участието на България след тежките ѝ поражения от войните в началото на XX век: Балканска, Междусъюзническа, Първа световна. В стихосбирката родината България е представена предимно чрез географски обекти и природни картини (в това произведение – река) и чрез съдбовни моменти от нейната история. Така стихотворението *Тайната на Струма* напомня за битката от 1014 г., когато Василий Българоубиец побеждава армията на Самуил и нарежда да ослепят 1500 български пленници. На всеки сто войници е оставен по един с едно око, за да могат пленниците въобще да се завърнат у дома. Експлицитни отнасяния към тази ужасяваща история откриваме в изразите: „тук димят се кърви свети“, „стон простенва“, „гроб след гроб“. Резонансно на историята, пресъздадена чрез природна картина, въздействат и толкова характерните за символизма символни ядра като: *позлатена шума, върхове тъмнеят строги, Тъмен вслушва се Пиринът, сенки над Беласица, белий блясък на Егея*, който трябва да бъде покрит с *черни листи* (Udolph, S. 104 – 107).

За изграждането на звукописа Траянов използва познати риторически фигури като етимологическа фигура, полиптот и кръговата повторителност (куклос). Критикът Удолф отделя редуването „*Струма – дума – шума*“ като основен звукописен мотив, изграждащ мелодичната структура на творбата (Udolph, S. 105):

*Бърза бързоструйна Струма,
тайна в хладна гръд там,
бърза, дума не продума,
само в позлатена шума
влачат бързите струи.*

*Бърза, през скали, разтроги,
бързо глъхне тъжен ек,
върхове тъмнеят строги,
сенки, вили леконоги,
бродят из надвесен брег.*

*В миг вълна вълната спира
сякаш зов дочули скъп,
всичко околоръст замира,
само изворът извира
на дълбока, страшна скръб.*

*Спомен ли от вековете
спомня новия разгром?
Тук димят се кърви свети,
стон простенва: отмъстете
поругани чест и дом!*

*Тъмен вслушва се Пиринът,
дига каменния лоб,
знай, че сенки ще преминат
над Беласица, ще зинат
из недра ѝ гроб след гроб.*

*Бърза Струма, странно пее,
свеждат клон слез клон гори,
шъпнат, молят се на нея,
белий блясък на Егея
с черни листи да покрий.*

Прави впечатление и честата употреба на корена **бърз-** в първите две строфи и след това отново в последната строфа, чрез което се внушава усещането за забързаното движение на Струма, като звукът **б** се появява и в други алитерации като: *бродят, брег* или *белий блясък*. Шумът на водата, усетите за пяна, шепот, шумолене се постига и чрез употребата на звукове като **р/ър** или на редуването на беззвучното **С** със звучното **З**. На няколко пъти се срещат и алитерации на **(-)стр-**, обвързани с топонима *Струма*. Чрез тъмното звучене на гласната **Ъ**, особено видимо във втора и трета строфа (*бързо, глъхне, тътен, върхове тъмнеят строги..., дълбока, страшна кръб*) зазвучава и мрачното, тъмно настроение на творбата (Udolph, S. 106). Подборът на думите съблюдава повторителност, която е в пълно съответствие с експлицитния въпрос от текста: *Спомен ли от вековете//спомня новия разгром?* Това изречение отразява актуалната реалност след войни и разрушения – такава, каквато е преживявана в България през 20-те години, но и отваря времевата перспектива напред – към всички следващи поколения, които ще съпреживяват трагичната история на родното като свое драматично настояще.

Удивителната лирическа стихия на българските балади на Т. Траянов привлича с магнетичната си сила други двама талантиливи българи. Сирак Скитник създава илюстрациите към книгата, а през 1931 г. Петко Стайнов написва хоровата песен „Тайната Струма“. Така лирика, изобразително изкуство и музика се сливат в единно преживяване.

БЕЛЕЖКИ

1. Всички цитати от произведения на българските лирици Д. Дебелянов, Дора Габе, Т. Траянов са взети от двата сайта: slovo.bg и <http://liternet.bg/>.

REFERENCES

- Kroucheva, K. (2009). „Goethereif!“ *Die bulgarischen Faust-Übersetzungen. II.3 – Konzepte der „wissenschaftlichen“ oder „adäquaten“ Übersetzung seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Peacock, R. (1984). Probleme des Musikalischen in der Sprache. In: Scher, Steven P. [Hrsg.]: *Literatur und Musik*. S. 154 – 168.
- Scher, S. P. [Hrsg.] (1984). *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt.
- Udolph, L. (1993). *Teodor Trajanov: die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941; eine philologische Studie*. Köln, Wien [u.a.]: Böhlau.

THE MELODY OF WORDS AND THE LYRICAL STRUCTURE AS MUSIC

Abstract. The present text is an excerpt from the third and fourth lectures of the route and addresses only partially the issues evolved therein. The profound relationship between poetic language and music is scrutinised and the specific role of Symbolism in achieving maximum synthesis between the two is depicted by examples from Debelyanov's work. Shown are also explicit forms of the convergence sought, such as the use of musical terms and genres in the language of the lyrical work. The reverse approach – poetry as hypotext and motivation for the creation of musical works – is outlined as part of the development of the cultural context. Dora Gabe's "Dedication" ("Посвещение") and T. Trayanov's "The Secret of the Struma" ("Тайната на Струма") illustrate the blending of poetry and music into one aesthetic experience.

✉ ¹⁾ **Prof. Lyubka Lipcheva-Prandzheva, DSc.,** ²⁾ **Ms. Gertrude Krainz, MA**

Institute for Slavonic Studies

University of Vienna

Spitalgasse 2, Court 3

1090 Vienna, Austria

E-mail: ¹⁾ ljubka.lipcheva@univie.ac.at, ²⁾ gertrude.krainz@meduniwien.ac.at