

INNOVATION AND TRADITION IN THE COMPOSITIONAL TECHNIQS OF THE 20TH CENTURY AVANGARD MUSIC

Meglana Zh. Apostolova

ABSTRACT: This article accents on the new compositional technics, invented and used by the avant-guard composers of 20th century: the twelve-tones system of Schoenberg; the aleatoric music started by John Cage in the USA and used later in Europe, firstly by Stockhausen and Pierre Boulez; the new punctual and sonoristic thinking and music writing manner as well as exposing the author's opinion and explanation about the reason for the creating and using the innovative compositional technologies from the point of view of the traditional music of the earlier musical epochs.

KEYWORDS: avant-guard music, compositional technics, twelve-tone system, aleatoric music, punctualism, sonorism

Изследването е финансирано по проект № РД-08-133/07.02.2018 г. от параграф на фонд „Научни изследвания” на ШУ „Епископ Константин Преславски“.

Изследването на композиционните техники и принципи на авангардната музика на ХХ век са все още една недоизяснена област в музикалната наука; една тема, която можем да наречем много наболяла. Бихме могли да кажем, че от една страна – тя е пренебрегвана, от друга – модерна. Не можем да не отбележим, че изучаването на принципите на композиране в авангардната музика все още дори не са обособени като самостоятелна учебна дисциплина в много университети и музикални академии в Европа и света, което бихме определили като сериозен пропуск в музикалното обучение - както на бъдещите музиколози и музикални изпълнители, така и на бъдещите учители по музика.

Как бихме дефинирали авангардната музика на ХХ век? Бихме казали, че е много умно “изобретена”, че е впечатляващо интелектуално сътворена, че е много различна, вълнуваща и изненадваща, бихме отбелязали и че тя е едно от най-големите открития на ХХ век. Бихме определили, че тя блести с една нова, но същевременно и с една вечна красота.

Когато анализираме, интерпретираме или възприемаме авангардните творби на музикалното изкуство от миналия век, винаги първото нещо, за което си мислим, е: колко различни са авангардните творби в сравнение с предшествашите ги! Волно или неволно съзнанието ни ни насочва към новите аспекти на авангардното изкуство. Бихме се замислили защо? Защо новаторството е първото впечатление, което авангардната музика създава в нашето съзнание?

Причините за това са, разбира се, в различните и нови композиционни принципи на тази музика. Неслучайно за класифицирането ѝ използваме един военен термин: “авангард” – наименованието на войнишките отряди, които върват най-напред и водят армията. Как и защо този военен термин е навлязъл в музикалната култура не бихме могли да знаем, но бихме предположили, че вероятно той “нахлува” в музикалното изкуство, както многобройните ужасни войни нахлуват в живота на хората от цялата планета през първата половина на ХХ век – чрез двете световни и многобройните локални войни.

Но защо ги наричаме “първи” и кого всъщност предвождат те?

Те са първите, които дръзват да променят музикално-композиционната система от тонална към атонална; да създадат нова композиционна система, която не само толерира, но всъщност организира и “дисциплинира” атоналността, внася ред в безпорядъка и правила в хаоса.

Тези “първи водачи” изпращат своите нови послания до човечеството, като създават едно коренно различно и ново музикално изкуство, внасят една нова естетика, един нов стил, създават нови музикални звучности и творят нови музикални структури.

Бихме нарекли XX век столетието на изобретателността, не само в науката, но и в изкуството – включително и в музикалното изкуство. ”XX век може да бъде наречен и векът на музикалните изобретатели, творците на XX век не считат това нито за ново, нито за странно, нито за необикновено” (*Apostolova, 2016, p. 18*). Те считат своето новаторство за нормално развитие на музикалното творчество. Както казва самият Сергей Прокофиев в своята автобиография: “Най-великите класици са били и най-велики изобретатели” (*Hlebarov, 1965, p. 10*).

Много са гениалните музикални таланти на XX век, които търсят нови начини да изразят новите си идеи: Дебюси, Равел, Варез, Месиен, Пучини, Елгар, Рахманинов, Сибелиус, Малер, Рихард Щраус, Копланд, Стравински, Прокофиев, Де Файя, Сати, Форте, Хиндемит, Онегер, Пуленк, Ивс, Яначек, Вогхан Уилиамс, Барток, Кодай, Гершуин, Шостакович и много други. Всеки от тях прави широки крачки напред в използването на изразните средства за реализиране на новите си идеи, мисли и чувства. Въпреки че всички те допринасят за новаторското развитие на музикалното изкуство с техните интересни експерименти, идеи и оригиналност, най-важната стъпка, най-голямата промяна, “революцията”, която довежда до тоталното освобождаване на музикалния език от законите на предшестващата музика и създава нова и цялостна музикална система прави Шьонберг със своя дванадесеттонов метод за композиция, “който дава в ръцете на творците нов инструмент, ново средство за реализиране на новаторски музикални идеи. Нещо повече - бележи окончателното скъсване с естетиката на XIX век” (*Apostolova, 2016, p. 37*).

Необикновено работоспособен и организиран, изключително интелектуален и един от най-високо професионалните музиканти на века, Шьонберг си поставя за цел да създаде композиционен метод, който да сложи ред в организирането на музикалния материал в атоналното мислене; да създаде закони, които да подпомагат музикалното творчество като процес. Той счита, че процесът на композиране започва с виждането на цялостната картина на музикалната творба, че музикалното произведение не се твори стъпка по стъпка, а че композиторът първо трябва да види цялостната музикална картина, към която се стреми, след което я сътворява в техническите ѝ параметри и оформя детайлите; смята, че музикалната форма е като жив организъм.

“Терминът форма се използва в различен смисъл.

Използван в естетически смисъл, формата означава, че пиесата е организирана, т.е. съставена от елементи, които функционират като тези на живия организъм. ...

Без организация, музиката би била безформена маса...

Най-важните изисквания за създаване на разбираема форма са логика и свързаност... Идеите трябва да са диференцирани според тяхната важност и функция” (*Schoenberg, 1967, p. 1*).

Шьонберг също смята, че всяко произведение на изкуството трябва да се създава по начина, по който Микеланджело сътворява Мойсей – “Микеланджело, който изваял своя Мойсей от мрамор без скици, напълно завършен във всеки детайл, директно оформяйки своя материал” (*Schoenberg, 1967, pp. 1-2*). Също както Стийвън Кови – един от най-напредничевите и преуспяващи американски съвременни психолози смята: че трябва да се започва от края: “Започвай с края в мислите си” се основава на принципа, че всички неща се създават по два пъти . Има умствено или първото творение , и физическо или второ създаване на всички неща” (*Covey, 1989, стр. 47*).

“Метод за композиране с дванадесет тона, които са свързани единствено един с друг” – така Шьонберг нарича новият композиционен метод (*Schoenberg, Style and Idea, 1950, p. 107*), който в известен още с термина “додекафония” и е създаден с моралната и професионална подкрепа на композиторите от т.н. Ново-Виенска школа: Антон Фридерих Вилхелм вон Веберн (1885–1945) и Албан Мария Йоханес Берг (1885–1935). Поради факта, че създаваната с този композиционен метод музика е наситена с много изразителност, произведенията оформят нов музикален стил, наречен “експресионизъм”.

“Новата система замества диктатурата на Тониката с демокрацията и равноправието на всички тонове и заедно с това по съвсем естествен път отхвърля принципа на консонанса и еманципира дисонанса, дава на всеки интервал самостоятелност и собствено качество” (Apostolova, 2016, p. 43).

Новите правила позволяват сътворяването на уникален за всяка творба дванадесеттонов комплекс, наричан “серия”, в която всичките дванадесет тона са еднакво важни. Той е основният организиращ елемент, заместващ лада в модалната музикална система и стои в основата на цялото музикално развитие и в хоризонтален, и във вертикален план. Това дванадесеттоново ядро е единно и свързва със здрави и неделими връзки музикалната творба, като я прави едно цяло. Антон Веберн се позовава на мисълта на Гьоте за растението, за да разясни този принцип: “коренът в действителност не се различава от стеблото, стеблото не се различава от листото, и листото не се различава от цвета: вариации на една и съща идея” (Webern, 1963, p. 53).

Началото е поставено с 12-тоновата творба на Шьонберг: “Пет пиеси за пиано” опус 23 (1923 г.). 1923 година авторът завършва и започнатата през 1921 година Пиано Сюита опус 25, която той сам определя като “Първата ми по-голяма работа в този стил...” (Schoenberg, *Style and Idea*, 1950, p. 126). Сюитата включва шест части: Прелюд, Гавот, Мюзет, Интермезо, Менует и Жига. Основната серия и инверсията ѝ с транспозициите им на интервал умалена квинта в Пиано сюитата му опус 25 са базата на тази творба.

Илюстрация 1.

Шьонберг, Сюита за пиано опус 25, серията

“Дванадесеттоновият композиционен метод упражнява силно влияние върху последващите фази на модерната музика и става основна база за творчеството на композиторите авангардисти, важен елемент от техния нов музикален инструментариум” (Apostolova, 2016, p.55).

Следващият етап от развитието на новаторството в композиционното творчество на ХХ век е т.н. “сериализъм”, който пренася правилата на додекафонията върху повече музикални елементи (не само звуко-височинните параметри – например обхваща ритъм, темпо, динамика) – и това е следващото новаторство в композиционното авангардно музикално творчество на ХХ век, което в определени творби стига и до разширяване използването на сериалните дванадесеттонови похвати върху всички музикални елементи – в този случай говорим за “тотален сериализъм”.

Като първа пиеса за пиано, която бихме нарекли “сериална”, бихме определили дванадесеттоновата клавирна композиция “Вариации за пиано” оп. 27 от Антон Веберн.

Sehr mäßig ♩. = ca 40 Anton Webern, Op. 27

Илюстрация 2.

Веберн, “Вариации за пиано” опус 27. I, начало

Към средата на XX век додекафоничните и сериални композиционни принципи, и особено т.н. “пълнен сериализъм”, достигат високо ниво на ограничения в композирането и започват да изглеждат твърде строги за някои творци. Първият “бунт” настъпва чрез появата на алеаторните похвати – най-напред в Америка – в творбите на Джон Кейдж и неговите приятели, а по-късно и в Европа. Композиторите, които използват алеаторни елементи в творбите си, се стремят да “разчупят” строгите правила на сериалната композиционна техника чрез внасяне на моменти на пълна свобода, игра и импровизация в творбите си – както в композиционния процес, така и в процеса на изпълнение. Те творят произведения, които не са напълно фиксирани като нотен текст и предполагат голяма свобода при интерпретацията им, което от своя страна довежда до тяхната уникалност и неповторимост при всяко изпълнение (дори от същия изпълнител).

“Музика на промените” на Джон Кейдж е един прекрасен пример за алеаторна клавирна пиеса.

MUSIC OF CHANGES John Cage

69 = ♩ = 2 1/2 CMW, ACCEL.

The image shows a musical score for 'Music of Changes' by John Cage. It features a complex, aleatoric piece with multiple staves and various musical notations, including rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a style that allows for improvisation and change during performance.

Илюстрация 3. Кейдж, “Музика на промените”, Първа книга, начало

Като най-куриозен пример за авангардизма на Джон Кейдж бихме посочили произведението “4'33””, предназначено според автора за всеки инструмент или комбинация от инструменти, чиято партитура не съдържа нотни знаци и не предполага звукова интерпретация.

4'33"

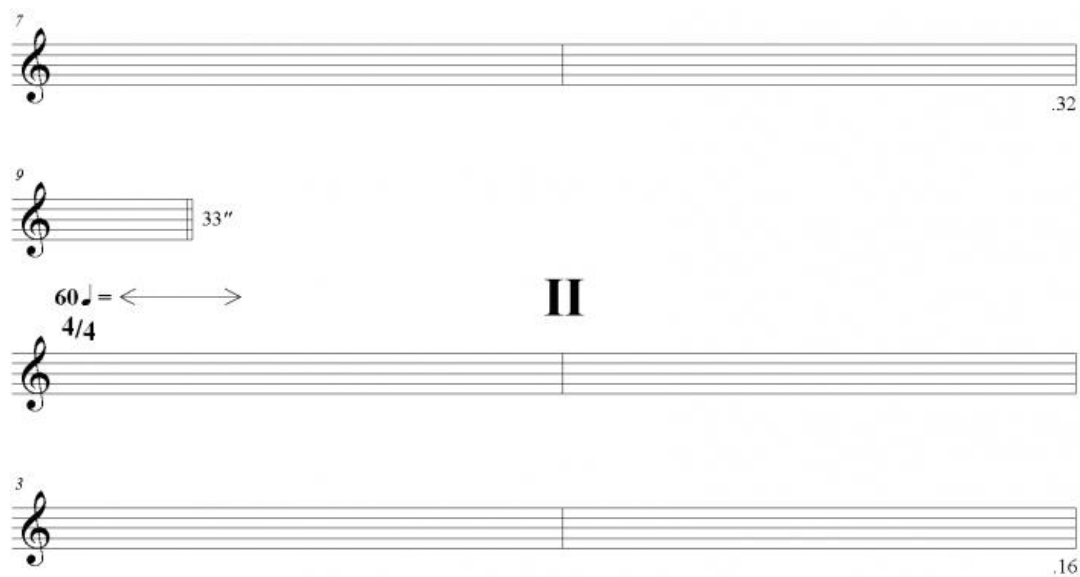
for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

60 ♩ = <—>
4/4

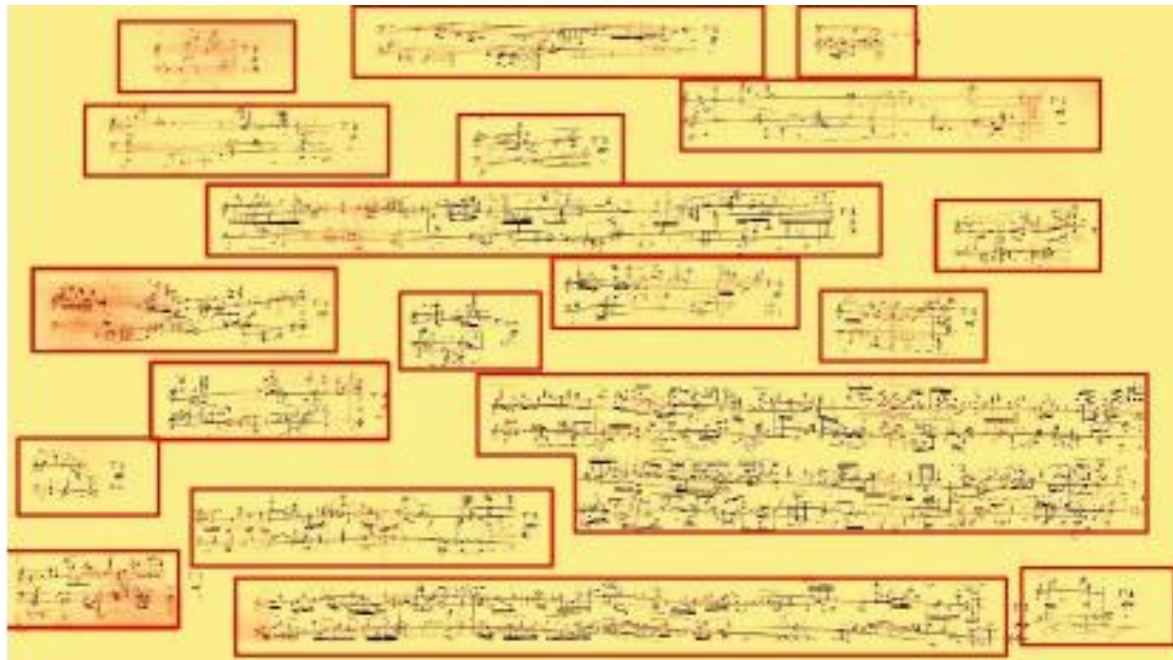
The image shows the musical score for '4'33'' by John Cage. It consists of three empty staves, indicating that the piece is intended to be performed without any sound. The tempo is marked as 60 beats per minute (♩ = <—>) and the time signature is 4/4. The score is numbered 1, 3, and 5 on the staves, and the page number 16 is visible at the bottom right.



Илюстрация 4.

Кейдж, “4'33'”

Американската екстравагантност в алеаторните композиционни творби скоро се пренася и в Европа чрез клавирните творби: *Klavierstück XI* на Карлхайнц Щокхаузен и Първа соната на Пиер Булез.



Илюстрация 5.

Щокхаузен, “*Klavierstück XI*”

Специалното внимание на авангардните композитори към отделния детайл, към самостоятелната изразителност на отделния тон или малка група тонове формира едно ново фактурно изложение, наречено пунктуализъм. Една от първите пунктуалистични пиеси е “Вариации” за пиано опус 27 на Антон Веберн.

III



Илюстрация 6. Веберн, “Вариации” опус 27, Трета вариация, начало

Търсенето на нови звучности, на нови нюанси на музикалния тон и цялостна промяна в звученето на авангардните творби ражда един друг нов маниер на композиционно мислене, известен като сонористика. Специално внимание към сонорисични търсения откриваме например в Концерта за пиано и оркестър от Витолд Лютославски.

Koncertowi Zimowowi

<p>KONCERT ZA FORTETIAN I ORKIESTRE</p>	<p>CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA</p>
PARTYTURA	SCORE
WITOLD LUTOSLAWSKI	

lento in breve

The measures should not be longer than 200 s



Илюстрация 7. Лютославски, Концерт за пиано и оркестър, начало

Както смята Джон Кейдж: “Нови методи ще бъдат открити, опирайки се на категорична връзка с Шьонберговата дванадесеттонова система...Методът на Шьонберг е аналогичен на обществото, в което акцентът е върху групата и интеграцията на индивида в групата” (Cage, 1961, p. 4).

“По наше разбиране, историята на авангардната музика на XX век е история на борбата за свобода и равенство на всички звукови елементи” (Apostolova, 2016, p. 113). Авангардните композитори се стремят към освобождаване на нотните височини и трайности, на ритъма от метрума, освобождаването на дисонанса от консонанса, разкрепостяването на нотния текст – и като запис, и като реализация; еманципирането на тембъра като самостоятелен и значим музикален елемент; излизане от стереотипа и освобождаване на формата (т.н. “отворени форми”); равностойното включване на тишината в музикалната изразност, освобождаването на интерпретатора от нивото на “озвучител” на написаното от композитора и издигането му на нивото на съ-композитор като равноправен съ-творец: една борба за новаторство в музикалното изкуство и постигането му по различни, неизпитани през предишните епохи начини.

Къде тогава да търсим великите и доказали се през вековете музикални традиции, композиционни системи и естетика? Защо изведнъж композиторите се отказват от всичко, сътворено през предшестващите ги епохи? Защо изоставят традицията, която в същото време много уважават и ценят?

Защото музикалната традиция става един прекалено силен фактор в музикалния живот и композиционната мисъл започва все повече да зависи от нея. Това е времето, когато повече от всякога музикалният творец е трябвало да изясни отношението си към традицията и да избере своето положение спрямо нея.

Оценката на Артур Онегер за музикалното развитие на XX век е като че ли най-добрият отговор на този въпрос: “Това, което ми прави силно впечатление, е бързината на реакциите... Нужни са били векове, от Монтеверди до Шьонберг, за да се постигне свободната употреба на дванадесетте тона. След това откритие еволюцията изведнъж стана много бърза. Всички сме изправени пред една стена: тази стена, направена от всички постепенно натрупани материали се изправя днес пред нас и всеки се опитва да намери изход: всеки го търси според собствената си интуиция” (Oneger, 1967, p. 92).

В заключение бихме искали да изтъкнем факта, че оттеглянето на авангардните творци от традиционните композиционни системи през XX век и създаването на нови, коренно различни методи на композиране, изпълнение и звучене, се случва поради твърде силния им респект към сътворената през предишните епохи музика; поради преклонението им пред великите шедьоври, сътворени от толкова много гениални композитори; от убеждението им, че всичко, на което традиционните композиционни системи са способни, е било вече реализирано в прекрасна, талантлива и неповторима музика.

References:

1. Apostolova, M. (2016): Pianistat –sluga ili gospodar v avangadnata muzika na XX vek (*The Pianist – servant or leader in the avant-garde music of XXth century*). Shumen University Press.
2. Cage, J. (1961). *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press.
3. Covey, S. (1989). *7 Habits of Highly Effective People*. New York: Simon & Schuster
4. Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.
5. Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber.
6. Webern, A. (1963). *The Path to New Music*. (W. Reich, Ped.) Pennsylvania: Theodore Presser Company.
7. Oneger, A. (1967): *Az sym kompozitor (I am a composer)*. Sofia.
8. Hlebarov, I. (1965). *Sergey Prokofiev (Serge Prokofiev)*. Sofia.

*Professor, PhD Meglena Apostolova
Department of Music Aesthetics, Music Education and Performing
Pedagogical faculty
Konstantin Preslavsky – University of Shumen
m.apostolova@shu.bg*