

“THE PERFORMANCE OF TWELVE-TONE AND SERIAL MUSIC FOR THE PIANO” BY LEONARD STEIN – THE FIRST PIANO-PERFORMANCE DISSERTATION

Meglana Zh. Apostolova

ABSTRACT: For centuries, oral traditions contained the correct way to perform on the piano – the secrets and the good piano practices were transmitted from teacher to student. Leonard Stein was the first concert pianist, who realized that the piano performer should be a good musicologist as well, in order to give an adequate interpretation on the musical stage. He conducted the first piano-performance research and defended the first piano-performance dissertation. This article is dedicated to this valuable book.

KEYWORDS: piano music, piano performance, twelve-tone music, serial music, aleatoric music.

Изследването е финансирано по проект № РД-08-134/08.02.2016 г. от параграф на фонд „Научни изследвания” на ШУ „Епископ Константин Преславски.

Клавирната изпълнителска практика съществува от векове по един мистериозен и тайнствен начин. Как да интерпретира дадена творба, как да вникне в принципите на даден стил, как да изведе музикалните идеи на даден автор и как да ги представи на слушателите по най-добрия и най-лесно разбираемия за тях начин, пианистът се е учил сам и с помощта на своя учител. Пътят на клавирната интерпретация традиционно е вървял по линията педагог ученик, по пътя на директния контакт, по пътя на устните обяснения, по пътя на демонстрацията и по пътя на имитацията. Клавирното изпълнителско изкуство в продължение на дълъг период от време, се е считало за допълнение на композиторското творчество, а клавирният изпълнител – за “необходимото зло” – за мускулите и здравите пръсти, които да реализират в звукове музикалната творба, за да достигне тя до слушателите. Векове наред се е считало, че най-важното за клавирния изпълнител е да има перфектна техника, т.е. да бъде виртуоз на пианото. Нищо не е било по-важно за него от задачата да прекара колкото може повече време в упражненията на своя инструмент и да усъвършенства максимално своите технически умения.

Неслучайно Леонард Щайн казва: “Истината е, че през цялата история на музиката проблемите на изпълнението са имали второстепенно значение в сравнение с тези на композицията и теорията. Много разкрития на подходящи методи на изпълнение, което всъщност е разбирането на определен стил и усвояването на необходимата техника, обикновено са били предавани от учител на ученик чрез уважаваните устни методи” (Stein, 1965, p. VIII).

На този етап от развитието на пианистичното изкуство, клавирният педагог е бил най-важен за достигането на висок професионализъм – той е знаел тайните на добрата клавирна интерпретация и ги е споделял само със своите ученици. За да бъдеш добър интерпретатор на Бетовен, например, е трябвало да учиш при самия Бетовен или някой от неговите ученици. Така се създават т.н. клавирни “школи” като например “Шопенисти”, Бахови изпълнители, последователи на Лист и т.н.

Както е известно, пианото е бил любим инструмент на много гениални композитори. С течение на времето клавирната литература достига невиджани размери и клавирният изпълнител получава възможността да включи в репертоара си творби от различни епохи, стилове и автори. Интересът на концертирация пианист да стане последовател на някоя от съществуващите школи, които следват определени автори, напълно естествено намалява с разширяването на творческите хоризонти на интерпретатора. Въпреки това нищо съществено

не се променя по пътя на пианиста към сцената – обучението остава на ниво споделяне на мисли, идеи и технически похвати на изпълнението между учител и ученик. Принципът: писането е за композиторите, а свиренето – за изпълнителите, като че ли господства много дълго време в музикалния живот, чак до XX век.

С настъпването на XX век светът се променя. XX век идва със своите интензивни събития: от една страна - с великите си открития и смайващи изобретения (например дирижабълът на Цепелин, първият успешен полет с аероплан на Райс Брадърс, първият спътник до Луната, първият човек на Луната и много други), от друга страна – с най-ужасните конфликти, които човечеството някога е виждало (като например Китайската революция, Болшевишката революция, фашизмът, Балканската война, двете Световни войни, атомните бомби над Япония и т.н.).

Музикалното изкуство на XX век не остава незасегнато от характеристиките на века – нито по отношение на революционните му открития, нито по отношение на конфликтите, които го съпровождат. Появяват се революционните музикални открития на века: дванадесет-тоновата композиционна техника, сериализмът и алеаториката - ражда се абсолютно нова музика, възплаваща нови идеи, изповядваща нова естетика и използваща нови изразни средства, която е останала в музикалната теория и история с военния термин “авангардна музика”, за да я запомним като музиката на първите, музиката на водещите.

Една от основните задачи на пианиста, свирещ авангардна музика, е да направи план на изпълнението си, да създаде своя собствена интерпретационна концепция, която е строго индивидуална и по тази причина – уникална по отношение на много повече параметри, отколкото при всяка друга музика. Технически способности са му изключително необходими и важни, но съвсем не и достатъчни. Той не може да изсвири музикалната творба, ако първо не я дешифрира като нотен текст, ако не вникне в загадките ѝ, ако не постигне дълбоко разбиране по отношение на музикалните и естетическите ѝ параметри. Авангардната музика поставя по най-категоричен начин сериозното изискване пред пианиста да има дълбоки познания за музикалното изкуство, за да осъществи адекватно изпълнение на дадена музикална творба, т.е. да бъде музиколог. Интерпретацията на авангардна музика, освен това, не предполага чисто механична техническа репродукция на нотния текст, а изисква от пианиста да вплете своите идеи, чувства и художествени стремежи в изпълнението, т.е. променя коренно позицията му спрямо изпълняваната творба. Това обстоятелство вече не поставя под съмнение необходимостта добрият клавирен интерпретатор да бъде и добър музиколог.

Бихме казали, че Леонард Щайн е първият пианист, поел риска да се изяви и в попрището на музиколог. Той първи започва да публикува статии на изпълнителска тематика, той е и авторът на първата клавирна изпълнителска дисертация “ИЗПЪЛНЕНИЕТО НА ДВНАДЕСЕТ-ТОНОВА И СЕРИАЛНА МУЗИКА ЗА ПИАНО”, защитена пред Музикалния факултет на Университета на Южна Калифорния през 1965 г.

Леонард Дейвид Щайн (1916-2004) представлява една изключителна и крупна фигура в музикалното изкуство през XX век. Той следва музикална теория и композиция при създателя на дванадесет-тоновата композиционна техника Арнолд Шьонберг, става един от най-близките му приятели и съмишленици, нещо повече - работи като негов асистент от 1939 до 1942 година (т.е. докато учителят му се пенсионира). Леонард Щайн е един от най-близките сътрудници на Шьонберг, той редактира някои от неговите музикални творби, както и най-сериозните му теоретични трудове като например: “Основи на музикалната композиция” (1967. Arnold Schoenberg. *Fundamentals of Musical Composition*) и “Стил и идея” (1975. Arnold Schoenberg. *Style and Idea*, revised edition. New York: St. Martin's Press). Клавирно-изпълнителската му кариера включва изпълнение на творби в най-близко сътрудничество с водещите музикални фигури на века като Веберн, Щокхаузен, Пиер Булез, Месиен, Лигети, Янис Ксенакис, Джон Кейдж и много други. Леонард Щайн е също и магнетичен клавирен педагог, следващ принципите на Шьонберг в обучението по пиано. Списъкът на неговите студенти включва имената на едни от най-проспериралите пианисти на века.

Своята дисертация “ИЗПЪЛНЕНИЕТО НА ДВНАДЕСЕТ-ТОНОВА И СЕРИАЛНА МУЗИКА ЗА ПИАНО” Леонард Щайн започва с Предговор, в който мотивира необходимостта от написването на своя труд. Той споделя мнението си, че макар Шьонберг и неговите ученици

да са публикували първите си статии за дванадесет-тоновия композиционен метод в началото на 20-те години и въпреки непрекъснатото увеличаване на броя на публикациите по тази тема, почти всички материали се занимават с различни аспекти на процеса на композиране на дванадесет-тонова музика. Той счита също така, че водещи в тази литература са самите композитори, които са имали възможност да споделят своите гледни точки – основно от технически и естетически произход. Колкото и богата да е тази литература по отношение на композиционната техника и естетиката, Леонард Щайн отбелязва, че много малко е казано за изпълнението на дванадесет-тоновата и сериалната музика, за проблемите на интерпретацията и новите технически клавирни похвати, която тя изисква. Като отчита, че през цялата музикална история изпълнителските изследвания са били пренебрегвани, той обръща специално внимание върху факта, че “днес, повече от всякога, изучаването на изпълнителските практики на всички епохи се счита за основно изискване за автентичната интерпретация на музиката от всеки период” (Stein, 1965, p. VIII).

Щайн отбелязва, че през новото време разпространението на изпълнителските методи в модерната музика продължава да става по оралния метод – от учител на ученик, но изпълнителят вече има възможност да използва и записи като дискове и магнетофонни ленти. Освен това авторът обръща внимание върху непрекъснато нарастващата близост в контакта композитор-изпълнител, особено в някои специализирани центрове за изпълнение на съвременна музика [5]. Той смята, че тези обстоятелства водят до по-доброто усвояване на “модерния идиом” (Stein, 1965, p. IX), но въпреки това в голяма част от творбите на новата музика изпълнителят се сблъсква със специални проблеми, противоположни на традиционните аспекти на музицирането, с което е привикнал и които изискват коренно ново отношение към изпълнителското изкуство.

На първо място авторът поставя проблема с разширяването и големите промени в музикалния език, които пианистът трябва да изучи и усвои преди да пристъпи към самото изпълнение [5]. На второ място Леонард Щайн поставя новата роля на изпълнителя, която му се възлага при интерпретацията на музика от по-късните фази на сериалната музика, която е комбинирана с елементи на незавършеност – тези нови обстоятелства поставят пианиста на едно ниво с композитора. Той счита, че тази ситуация изисква много близка работа с композитора и детайлно познаване на неговите намерения. “В някои случаи от изпълнителя се изисква дори да довърши аспекти от структурата, което официално принадлежи изцяло на царството на същинската композиция” – отбелязва авторът (Stein, 1965, p. IX - X).

Доказателства за много по-големите изисквания към пианиста-изпълнител на дванадесет-тонова и сериална музика за пиано Леонард Щайн вижда в голям брой съвременни композиции, които представят нови системи на нотация и съдържат множество указания, които изпълнителят най-напред трябва да разучи и да приобщи, за да може на тази база да получи представа как да подходи към произведението. Това явление той обобщава така: “С други думи, от изпълнителя сега се изисква да дели определено поведение и гледни точки с композитора, което е доста чуждо на опита му с предишната музика” (Stein, 1965, p. X).

Леонард Щайн завършва предисловието към дисертацията си с декларацията, че това изследване е резултат от неговия опит, натрупан чрез многобройните му изпълнения на модерната музика. Той уточнява, че това са неговите наблюдения, осъществени в процеса на изучаване на тази музика и се надява да сподели своя опит с други изпълнители, които също са работили за постигане на по-добро разбиране на “едно от главните творчески постижения на нашето време” (Stein, 1965, p. X).

Първа глава е озаглавена “Въведение”, в която авторът излага виждането си, че методът на височинно-сериална организация, представен през 20-те години на XX век от Арнолд Шьонберг в неговите дванадесет-тонови творби, оказва огромно влияние върху следващите фази от развитието на модерната композиция, особено в практиките на сериалната музика след Втората Световна война. Тук Леонард Щайн изяснява и разликата между двата композиционни метода: дванадесет-тоновият метод прилага стриктен ред и правила при боравенето със звуковисочинните линии, а сериалният - прилага тези принципи също и при не-височинните параметри. Това са всъщност първите дефиниции на новите модерни методи за композиране, които се използват и до днес при анализирането на авангардна музика. Изследователят

акцентира още веднъж върху оценката си, че дванадесет-тоновите композиции от двата вида представляват едно от най-важните открития в музиката на XX век. Тези нови теоретични концепции и практики, свързани с атоналността, довеждат до това композиторите да реформулират много от основните функции на музикалните елементи и да открият нови начини, по които да ги свържат помежду им, за да се получат нови структури.

Използването на новите композиционни техники довежда до голямо увеличение на изпълнителските проблеми – “някои, свързани с традиционните практики, а други, изискващи нови отношения и подходи към техническите и интерпретационни проблеми” (Stein, 1965, p. 1). Леонард Щайн обръща внимание върху факта, че са написани изключително много дванадесет-тонови и сериални композиции за пиано, в които инструментът е използван по много нови начини, идващи от непрекъснатия стремеж към увеличаване на сонористичните аспекти на клавирните творби. За да осъществи подходящо изпълнение, на пианиста му се налага да разшири неимоверно техническите си умения, а също и да се научи да разбира необичайните формални и стилистични концепции на авангардните композитори.

Авторът също така извежда два генерални проблема от техническо и интерпретационно естество, с които изпълнителят се сблъсква:

“(1) контролът на всички музикални детайли с по-голяма прецизност отколкото досега; (2) разбираемостта представяне на по-големи формални структури в техния цялостен архитектурен, изразителен и драматичен дизайн. Тези фактори се отнасят особено до по-късните фази на сериалната композиция, където от изпълнителя се изисква от една страна – прецизен контрол върху динамиката, ритъма и клавирното туше, а от друга страна – гъвкав избор на материал и организация” (Stein, 1965, p. 1).

В Първа глава – “Въведение” Леонард Щайн също изяснява, че в неговото изследване се анализират специфични произведения от Шьонберг, Веберн, Месиен, Булез и Щокхаузен, в хронологичен ред – от 1920 до 1960 година, по отношение на техните структурни и сериални аспекти, с цел да се осветлят най-значителните проблеми при изпълнението на този вид музикални творби, които най-често възникват директно от връзката им с метода на композиране. Той също така уточнява, че тъй като в края на 50-те години в много творби се появяват елементи на шанс и незавършеност, те също са разгледани в дисертацията, както и някои аспекти на алеаторната музика, идващи от произведенията на Джон Кейдж и последователите му.

“Проучване на дванадесет-тоновата и сериална музика за пиано” се нарича втората глава на дисертацията. Тук Леонард Щайн прави първата в света класификация на развитието на дванадесет-тоновата и сериална музика – в четири фази. За първа фаза той определя периода около 20-те и 30-те години, в който доминиращи са композициите на създателя на дванадесет-тоновия композиционен метод Арнолд Шьонберг и неговите ученици Албан Берг и Антон Веберн с център Виена (т.н. Нововиенска школа). Втората фаза е разширяването на техните концепции и практики чрез творчеството на учениците им – първо във Виена, а по-късно и в Централна и Западна Европа по времето на Втората световна война. Следвоенният период разпространява бързо тази композиционна техника и в началото на 50-те години тя се явява като водеща система в модерните композиции. Теориите на френския композитор Оливие Месиен и по-специално тази за ритъма също извоюват свои последователи между младите композитори, както и използването на сериална организация на не-височинните музикални елементи – т.е. сериалната музика. Появата на сериалните композиции Леонард Щайн определя като трета фаза. За последна – четвърта фаза, авторът счита периода след 50-те години, когато се разпространява използването на алеаторни методи в сериалните творби и се появява нов тип нотопис – графичната нотация.

Трета глава е изцяло посветена на клавирната музика на “бащата” на дванадесет-тоновия композиционен метод Арнолд Шьонберг. Леонард Щайн разглежда възгледите, проблемите и стремежите на т.н. “Виенска експресионистична школа” (Stein, 1965, p. 25) през периода 1908 до около 1920 година – т.н. атонален период. Тук той анализира произведенията за пиано на Шьонберг, като проследява развитието от “Три пиеси за пиано” опус 11 и “Шест малки пиеси” опус 19 до дванадесет-тоновите му композиции “Пет пиеси за пиано” опус 23, “Сюита за пиано” опус 25, “Пиеси за пиано” опус 33а и 33б, както и Концерта за пиано опус 42. Те са

изследвани като опорни точки в процеса на раждането, оформянето и систематизирането на новия композиционен метод и представляват базата за извеждане на новите и специфични изпълнителски проблеми, които възникват чрез него.

Тематиката на Четвъртата глава е свързана с творчеството на ученика, близкия приятел и съратник на Шьонберг - Антон Веберн и по-специално - с детайлния анализ на неговата изключителна творба “Вариации за пиано” опус 27, осъществила сериозно влияние върху творчеството на много от младите композитори на времето.

Петата глава се занимава с идеите, творчеството и влиянието на Оливие Месиен върху модерната музика на XX век. “В царството на ритъма Месиен прави може би своя най-интересен принос” – мисли авторът (Stein, 1965, p. 106). Избрани клавири произведения са анализирани детайлно с всички композиционни особености и интерпационно-психологически и технически проблеми.

Пиер Булез и Карлхайнц Щокхаузен са предмет на изследване в Шеста глава – като явления в музиката на XX век, по отношение на клавириото им творчество и особеностите на изпълнението на техните произведения за пиано.

Седма глава обхваща развитието на новаторската музика след средата на XX век и се нарича “Алеаторни аспекти в сериалната музика за пиано”. Леонард Щайн забелязва началото на това явление в естетическите възгледи на Джон Кейдж и неговите американски последователи, които представят в своята музика елементи на “свобода на избора” и непредвидимост” (Stein, 1965, p. 148). Теоретичното изясняване на алеаторното композиране се преплита с разясняването на абсолютно новите проблеми за пианиста, необичайни за изпълнението на никоя друга музика, а именно – да участва в изграждането на формата и да поеме отговорност за нея, т.е. да поеме част от композиторските ангажименти и отговорности. Леонард Щайн анализира още две клавири творби: “Пиеса за пиано” XI на Щокхаузен и Трета Соната на Пиер Булез - две емблематични алеаторни произведения, сътворени на Европейския континент.

Осма глава е последната глава от дисертацията: “Заклучение: Резюме на пианистичните проблеми в сериалната музика”. Тук е мястото, където Леонард Щайн обобщава клавириите проблеми, които изследва и анализира детайлно в предишните глави на дисертацията на базата на конкретни музикални творби.

Цялостното теоретично изложение в дисертацията е богато илюстрирано с 35 музикални примера, които служат и като доказателства за всеки, направен от автора извод в това изследване.

Библиографията се състои от 68 заглавия, имащи косвено отношение към темата и разглеждащи по-скоро теоретични, естетически и други принципни композиционни проблеми на новата музика. Извеждането, формулирането, анализирането и обобщаването на клавирио-интерпретационните проблеми са изцяло заслуга на Леонард Щайн.

Дисертацията е много ценна и с двете си приложения, които дават автентична информация, базирана изключително на личния и изпълнителски опит и сътрудничество на Леонард Щайн с най-великите композитори на века. Първото приложение е “Избран списък на дванадесет-тонови композитори и техните композиции за пиано”, класифицирани в три групи: А – Ученици на Шьонберг, Берг и Веберн в Европа преди 1940 година; Б – Други композитори на дванадесет-тонова музика за пиано, родени преди 1920 (подредени по географски принцип – Австрия и Германия, Англия, Франция, Италия, Южна Америка и САЩ). Второто приложение представлява избран списък на дванадесет-тонови и сериални композитори, творили след Втората световна война, родени след 1920 година, както и техните клавири произведения, класифицирани отново по географски принцип.

Дисертацията на Леонард Щайн “ИЗПЪЛНЕНИЕТО НА ДВНАДЕСЕТ-ТОНОВА И СЕРИАЛНА МУЗИКА ЗА ПИАНО” е първата изпълнителска дисертация, изследваща проблемите на клавириата интерпретация. Чрез нея авторът доказва, че за да осъществи адекватно концертно изпълнение на дадена клавирна творба, пианистът се нуждае не само от виртуозно техническо владееене на инструмента, но и от сериозни теоретични познания и анализаторски способности – т.е. пианистът е нужно да бъде и добър музиколог. Тази дисертация за пръв път в историята на музикалното изкуство разкрива и доказва по научен път

проблемите и етапите на работа върху музикалните творби за пиано и по-специално – авангардните музикални композиции. Тя притежава и неопенима педагогическа стойност, доказателство за което е фактът, че години наред е служила и продължава да служи като наръчник на неопитния пианист за изпълнението на дванадесет-тонова, сериална и алеаторна музика. Нейната автентичност не подлежи на съмнение, поради факта, че е написана от концертиращ пианист с най-голяма активност в изпълнението на тази новаторска музика, а също и с най-дълбоки познания по отношение на теоретичните, технологичните и естетическите параметри на изследвания композиционен метод, както и не на последно място, интерпретатор, работил в най-близко сътрудничество и приятелство с най-големите имена в музиката на XX век.

Не можем да не се съгласим с мнението на големият руски пианист и педагог Фейнберг: “На изпълнителя му е необходимо да осъзнае своя път в изкуството, да си изясни закономерностите и стиловите особености на даденото музикално направление... когато изпълнителят може да осъзнае и изрази отчетливо своето разбиране за изкуството, своите цели и стремежи... привежда в обмислена система техниката и прийоми на свиренето – това осветява и облекчава по-нататъшното движение към усъвършенстване... Те (изпълнителските изследвания) поне отчасти пробиват прозорец в почти неразработената област на осъзнаване на творческия процес на интерпретиране на произведението и, не по-малко важно, внасят някои принципни съображения, касаещи практиката на свирене, умения закономерно да развиват майсторството и да го предават на учениците. Можем да съжаляваме, че такива работи не са писани по-рано, затова ние малко знаем за опита на крупните музиканти и педагози от миналото” (Фейнберг, Пианизм как искусство, 1969, стр. 532–533).

References:

1. Adorno, T., *Kriterii v novata muzika (Criteria in new music)*, Muzikalni horizonti, 1978.
2. Fejnberg, S., *Pianizm kak iskustvo (Pianism as art)*, Moscow, 1969.
3. Schoenberg, A., *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London, 1967.
4. Schoenberg, A., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950.
5. Stein, L. D., *The Performance of Twelve-Tone and Serial Music for the Piano*, University of South California, Music, Los Angeles, 1965.

проф. д-р Меглена Живкова Апостолова
Катедра „Музикална естетика, музикално възпитание и изпълнителство”
Педагогически факултет
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”
meglenaapostolova@yahoo.co.uk