

КЛАВИРНИЯТ ВЕРТИКАЛ НА АВАНГАРДА

Меглена Ж. Апостолова

THE PIANO VERTICAL OF THE AVANT-GUARD

Meglana Zh. Apostolova

ABSTRACT: This article points out the special characteristics of the new chords, used in Avant-guard piano music and their differences from the Functional Harmony rules and principals. It discusses the different types of technical, psychological and aesthetical approaches, used by the Avant-guard composers and their effect on the interpretation.

KEYWORDS: Avant-guard music, piano interpretation, chord and vertical as musical terms

Едновременното звучене на няколко тона е често срещано явление в клавирните произведения. Бихме казали, че това е един от специалните ефекти на пианото. Кралят на инструментите, както често го наричаме, притежава богати технически възможности и една от тях е, че дава възможност на изпълнителя да изсвири много тонове едновременно, благодарение на клавишната техника на звукоизвличане. Обикновено звукосъчетание от три или повече тона се нарича акорд. Музикалният термин „акорд“ е до голяма степен обвързан с определени стилове и епохи в музиката. Класическата хармония определя акорда като съзвучие от три или повече различни тона, които са или могат да бъдат подредени по терци. Функционалната натовареност, която терминът е получил, го свързва много тясно с тоналността и тоналната хармония, което го прави неудобен за прилагане при анализиране на атонална музика. Звукосъчетанията в нея нямат терцов строеж, поради което ще използваме понятието "вертикал", което се базира на особеностите на нотописа – нотите, които трябва да се изсвирят едновременно, се изписват вертикално. Друга причина за използването на термина „вертикал“ е, че в него се включват и звукосъчетанията от два различни тона, които в класическата хармония не се включват в понятието „акорд“, а се наричат „интервали“.

Авангардната музика е атонална музика – музика, която не се базира на законите на тоналността и функционалната хармония. Това прави съвсем ясно, че тук няма акорди с тоническа, субдоминантова или доминантова функция например, които се явяват в определен ред и до голяма степен определят развитието на музикалното произведение. Това явление повдига въпроси като: каква е функцията на вертикалните звукосъчетания в авангардната музика, каква е тяхната роля за развитието на формата, по какво те се различават от акордите на предшестващата музика?

За да изясним тези въпроси, трябва най-напред да изясним с каква нова композиционна техника е заменена тоналната система. Би могло да се забележи, че основно влияние върху вертикала в авангардните композиции имат: дванадесеттоновата система, сериалната композиционна техника и сонористиката.

Дванадесет-оновата техника заменя тоналността със серия от 12 различни музикални тона на хроматичната гама, които композиторът подрежда в определена последователност и развива цялото произведение от тази редица. Нейният създател Арнолд Шьонберг желае да даде рационална композиционна система на атоналната музика, тъй като изповядва принципа, че „Без организация музиката би била безформена маса...“ [4, с. 1]. Той прилага строги правила за използването на дванадесетте тона, които трябва да са абсолютно равнопоставени, като: нито един от тоновете не може да се повтори преди да са се явили всички останали и никой тон не може да бъде удвояван. Арнолд Шьонберг нарича своята нова композиционна система “Метод за композиране с 12 тона, които са свързани единствено един с друг” [5, с107]. Този метод дава съвсем друг звуков материал на многозвучията, както и различна текстура. Равноправието на всичките 12 тона на хроматичната гама премахва делението на основни и второстепенни тонове,

отпадат деленията на интервалите на дисонанси и консонанси, тежненията и разрешенията. Тук всеки тон е еднакво важен и всеки интервал – еманципиран. Друга особеност на този композиционен метод е, че той би могъл да бъде наречен полифоничен, тъй като тук законите на хоризонтала доминират над тези на вертикала, т.е. много често звукосъчетанията не са замислени като такива, а са резултат от съчетанието на отделните гласови линии. Тази система не разчита на функционалната принадлежност на вертикала като основна движеща сила във формообразуването, което прави композициите коренно различни от тоналните творби.

Сериализмът е създаден от Антон Веберн, ученик и съратник на Шьонберг, който разширява законите на дванадесеттоновия композиционен метод до всички параметри на музикалния звук, което практически ги прави още по-строги, но не принципино различни.

Съществена роля в оформянето на новото звучене и новата роля на вертикала в авангардната музика също така играе едно ново течение в музиката на XX век, наречено Сонористика. Терминът е базиран на латинската дума *sonore*, означаваща *звуча*. Авангардните композитори на XX век забелязват, че от четирите качества на звука: височина, трайност, сила и тембър, тембърът е бил най-пренебрегван в предшестващите епохи. Тембърът – това е красотата на звука; „цвета“ на музикалния тон, специфичните особености на звуковете, което ги прави различни един от друг. В музиката от по-стари времена използването на тембъра се е ограничавало основно до определянето на инструмента на изпълнение. Например: Пиеса за пиано, за флейта, за цигулка и пиано, за оркестър и т.н. Вниманието към тембровата окраска на звука се разраства още в края на XIX век чрез музикалното творчество на импресионистите. Големи са заслугите на Дебюси и Равел в тази насока, както и на Мусоргски, Римски-Корсаков, по-късно – Барток. Създателите на новата музика продължават своя демократизиращ процес. След еманципацията на всеки отделен тон, интервал и съзвучие, те еманципират и тембъра. Новата музика не признава разделянето на тоновите качества на основни и второстепенни, тя преоткрива тембъра. Детайлите на звучността, нюансите на музикалния тон, неразкритата дотогава красота на звучене, специфичността и уникалността на различните звукове са много интересни и вълнуващи за композиторите новатори. Те експериментират с неизползваните звукови качества на музикалните инструменти, създават нови и напълно непознати дотогава тембри чрез електронните инструменти и дават на тембъра решаваща формообразуваща роля в своята музика. В авангардната музика, тръгвайки от Арнолд Шьонберг и Антон Веберн, вече говорим за темброва драматургия, тембров контраст, монотемброви и политемброви звукове и звукосъчетания. „Тук вече можем да говорим за създаването и използването на една нова цялостна система от темброви отношения, която има своите собствени двигатели на развитието като например: стремеж към разграничаване или стремеж към сливане на тембрите, стремеж към обединение или стремеж към самостоятелност, стремеж към конфликт или стремеж към разрешение на конфликта, върви се към контрапунктична трактовка на тембрите, изразяващи се в явления като темброва имитация, темброво противосложение и т.н.“ [2, с109–110].

Този факт обосновава друг вид звукосъчетания в авангардната музика, чиято роля е пряко свързана именно с тембровите им качества: различни звукове, обединени в едно и създаващи един нов, нечуван преди това музикален тон, роден от комбинирането на съставляващите го такива. Тяхната функция е много различна от ролята на акордите в предхождащата музика, защото те рядко изпълняват ролята на акомпанимент, украсяващ и подпомагащ мелодичната линия, а представляват самостоятелни звукови единици. Ценността на звукосъчетанието се определя по цветовете му звучност, по “акустичното му богатство” / 3, с. 9/. Променя се не само ценностният, но и естетическият критерий в музиката. Лютославски създава своята концепция за “чистия звук” и издига в култ “естетическата красота на звуковата материя, нейната първосъздадена красота” /1, с. 271/.

Този вид вертикални звукосъчетания в авангардните творби са по-скоро част от линеара; те са един звук от хоризонтала, който обаче е по-сложен, многослоен, комплексен, съчетаващ разнородни музикални тонове, които чрез едновременното си прозвучаване създават един нов и различен звук; те представляват един нестандартен и необичаен музикален тон; един нов тембър, изграден от съчетанието на всеки един съставляващите го.

Анализирането на вертикала на авангарда е нелека задача. Както вече бе споменато, тук няма тоника, субдоминанта или доминанта, тук няма автентична, плагална или лъжлива каденца – няма никакви схеми, обичайни последователности или установени правила на строежа.

Истината е, че звукосъчетанията в авангардната музика са уникални и неповторими – точно такива, каквито авторите им са искали да бъдат, защото в самия замисъл за създаването на тази революционна музика е било старанието на композиторите новатори да сътворят уникални композиции, които са коренно различни от всичко, създадено преди тях; да не повторят нищо, което вече е било казано; да не следват нито едно правило, което те самите не са създали и да не използват нито едно композиционно средство, което е било вече експлоатирано в музиката на предшествениците им. Много амбициозна цел - блестящо замислена, рационално структурирана и успешно реализирана.

В светлината на гореизложеното, най-подходящият начин за анализирането на вертикалите в клавирната авангардна музика би бил: да направим това от гледна точка на изпълнителя.

Изпълнението на клавирните вертикали в авангардната музика на XX век е сериозна психотехническа задача за пианиста интерпретатор. В този смисъл бихме обърнали внимание върху три основни вида звукосъчетания, които са класифицирани изключително от гледна точка на изпълнението им, които условно ще наречем: тесни вертикали, широки вертикали и клъстери.

Тесните вертикали наричаме съчетанията от два или повече звука, които са разположени много близо един до друг. Те могат да обхващат само бели, само черни или, много често – и бели и черни клавиши. Тъй като едновременната атака на съответстващите им клавиши е изключително важна, предвид факта, че те представляват един звук и дори много малка разлика във времето при прозвучаването им би развалило този ефект, от решаващо значение тук е пръстовката и позицията на ръката. За разлика от класическата позиция на ръката на пианиста (със закръглена длан и пръсти, както и натискане на клавишите с върха на пръстите), тук бихме определили като по-ефективен методът на свирене с възглавничките на пръстите, вместо с върха им, като с това целим изравняването на различните по дължина и структура пръсти, за да осъществим едновременна атака на всички включени тонове. Също така е необходимо „пръстите да се „изравнят“ във въздуха, преди да се достигне клавиатурата“ [2, с.151], което помага да се осъществи едновременната атака.

Широки вертикали наричаме онези звукосъчетания, които са разположени на по-голяма площ от клавиатурата. За разлика от класическите акорди, които обикновено са с диапазон – октава, в 12-тоновата музика октавата е забранен интервал, тъй като се счита за удвояване на тона, което не е разрешено, поради това че му дава известен приоритет пред останалите и се нарушава равнопоставеността на всички музикални звукове. Широките звукосъчетания често стават предпоставка за включване на автоматизираните механизми на всеки обучен пианист за свирене на октави и поради това се налага нова психо-физическа настройка на изпълнителя. При широкия вертикал важат всички проблеми, които споменахме за тесния: едновременна атака с предварително фиксирана позиция на ръката с изравнени пръсти, които много често свирят с възглавничките, вместо с върховете.

Клъстерите са „короната“ на авангардните изобретения и новаторство по отношение на вертикала. „Гроздовете“ от звуци са съвсем ново явление в световната музикална история и заслужават специално внимание – и от теоретична, и от изпълнителска гледна точка. „Те изискват най-необичайни средства за техническото си осъществяване, в сравнение с другите видове вертикали и включват в активна работа не само пръстите, но и цялата длан, китка и лакът“ [2, с.153]. Този „букет“ от звуци е едно от най-красивите явления в новата музика.

Клъстерът се употребява предимно в динамиката по-силна от *f* за подчертаване на акценти и кинетични моменти.
 За получаване на звучност от три съседни хроматични или диатонични тона можем да си послужим с поредни пръсти: палец, показалец и среден, или палец, среден и безименен, като малкият пръст се гледа в клавиатурата.
 За получаване на по-силен удар при тритоновия клъстер, някои автори използват удар върху клавиатурата с юмрук. За означаване на този похват се употребява следното графическо изображение:

*tonpugno



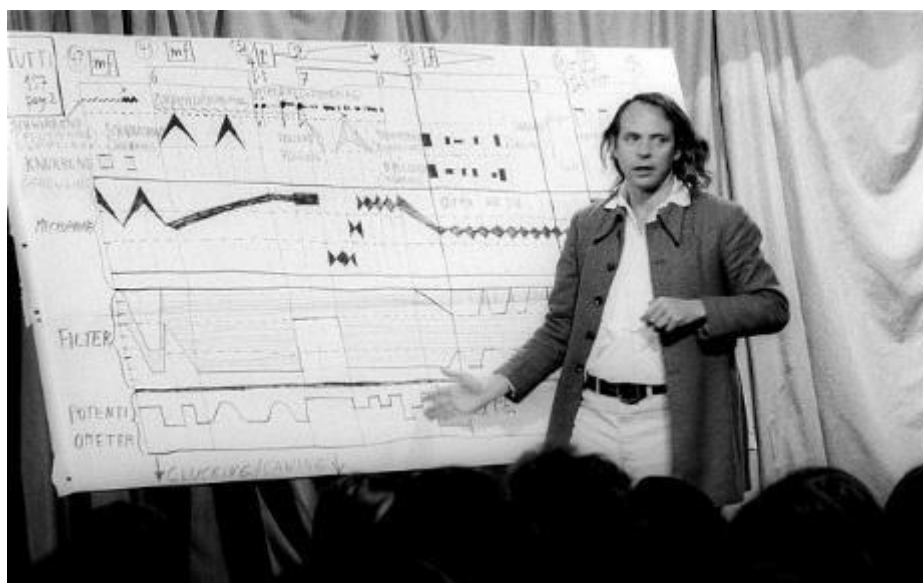
Удар с юмрук.

Прокофиев, Шеста соната опус 82 – първият клъстер с юмрук в клавирната литература

Вероятно в цялата музикална литература, написана до днес, не бихме могли да намерим два еднакви клъстера, но все пак има някои изпълнителски особености, по които бихме могли да ги обособим в групи. „Въпреки неизброимите им прояви, бихме желали да споменем най-типичните:

1. Клъстери, изискващи изсвирване с върха на пръстите;
2. Клъстери, които се изпълняват с длан и дългата част на пръстите в нормална позиция на ръката спрямо клавишите;
3. Клъстери, изискващи натискане с длан и пръсти в странично положение на ръката;
4. Клъстери, които се нуждаят от изсвирването им с две ръце, едната върху бели, другата върху черни клавиши в странично разположение на ръката спрямо клавиатурата;
5. Клъстери, които се свирят с цяла ръка – от пръсти до лакът върху бели и черни клавиши;
6. Клъстери с 2 ръце, обхващащи различна част от вертикала;
7. Клъстери, които се свирят със свити в юмрук пръсти;
8. Беззвучни клъстери с лакът, заемащи голяма площ от клавиатурата;
9. Беззвучни клъстери с пръсти или пръсти и длан, заемащи по-малки клавиатурни пространства.

Освен това всички клъстери от гореизброените видове, могат да бъдат с указан звуков диапазон или да не са точно фиксирани“ [2, с.153–154].



Карлхайн Щокхаузен – графична нотация, съдържаща клъстери с приблизително фиксирана височина

Изпълнителските проблеми засягат отново едновременната атака, избора на позиция на ръката и фиксацията ѝ във въздуха. При свиренето на кълстери се налага да излезем напълно от правилата на класическия пианизъм. Така например кълстерите в много случаи изискват странично положение на ръката, което според ширината на вертикала може да обхваща пръсти, длан, китка, а при по-големите – и лакът. Специален технически проблем представлява свиренето на кълстери в тиха динамика, тъй като поради механичните особености на клавишите, това прави по-трудно осъществяването на едновременната атака. Освен това тук съществува и психологически механизъм – събирането на много тонове в един вертикал влияе на психологическата нагласа на изпълнителя като го настройва към нагласа за конфликтност и по-силни динамички. В музикалната литература обаче срещаме кълстери, изпълняващи различна смислова роля и много често те трябва да звучат тихо и нежно, което изисква по-голямо внимание и по-високо техническо владение на новите интерпретационни средства.

Среща се и писмено обяснение за използване на този прийом:

ит. con rugino, нем mit Faust – с юмрук



Педерески “Строфи” – кълстери с юмрук

Клавирият вертикал на авангарда е едно ново и интересно явление, коренно различаващо се от всички изразни средства от предходната музика, което заслужава сериозно научно внимание по отношение на структурата, текстурата, ролята във формообразуването и изразните характеристики, с които е натоварен. Поради уникалността на авангардните звукосъчетания, от пианиста изпълнител се изисква както сериозно техническо изработване на интерпретацията на всяко отделно произведение, така и уникален подход към всяко едно от тези явления.

Литература:

1. Adorno, T. (1982). *О музике XX века. (About XX-th century Music)*. Leningrad.
2. Apostolova, M. (2016). *Пианистът – слуга или лидер в авангардната музика на XX век. (The pianist – a servant or a leader in the avant-garde music of XX-th century)*. Shumen University Press.
3. Kosacheva, R. (1975). *Новая болгарская музыка. (New Bulgarian Music)*. Советская Музыка, 9.
4. Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber.
5. Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.

Меглена Живкова Апостолова, професор д-р,
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”, Педагогически факултет,
катедра: Музикална естетика, музикално възпитание и изпълнителство
m.apostolova@shu.bg