

УДК 78.036.071.1(4-15)''19''

Чжан Сяньлян

## Творческий опыт и способы авторского мышления европейских композиторов XX в.

*Автор рассматривает условия формирования новаторского мышления западных композиторов XX в. Анализируются такие средства музыкальной выразительности, как звуковой материал, ритмические формы, тональные соотношения, гармония, полифония, тембры. Обобщается творческий опыт ряда известных композиторов, показано влияние новаторского мышления на развитие западной музыки XX в.*

В XX в. практически во всех сферах деятельности человека произошли огромные изменения. Стремительное развитие науки и техники оказало существенное влияние на различные стороны жизни человека.

По словам американского композитора Йозефа Махлиса (Joseph Machlis, 1906–1998), «музыка как неотъемлемая часть жизни человека должна следовать вслед за изменениями в общественной жизни» [7, с. 5]. Перемены не случайны, они являются результатом изменений, происходящих в мышлении людей. В каждую историческую эпоху различные способы мышления зачастую существуют параллельно и оказывают взаимное влияние и, говоря о каком-либо способе мышления определенной эпохи, нельзя отрицать значение иных способов мышления. В сфере музыкального творчества, где определенная часть композиторов придерживается традиционного мышления и использует традиционные техники создания произведений, большое внимание привлекают авторы, отличающиеся новаторским духом. Они используют новый музыкальный язык, обобщая творческий опыт прошедших эпох. Новые творческие результаты становятся проявлением новаторского способа мышления.

Советский психолог и философ С. Л. Рубинштейн (1889–1960) считал: «Мышление – это познавательная деятельность человека. Оно является опосредованным и обобщенным способом отражения действительности» [4, с. 120]. Мышление представляет собой накопление и отражение «методов практической деятельности человека в субъективном сознании, имеющих временные и всеобщие особенности» [1, с. 87]. Как продукт общественной истории и эпохи мышление неизбежно изменяется вслед за развитием человеческого общества. «Изменения способа мышления являются предпосылкой создания новых концепций, новых знаний и новых теорий, а также базовым фактором, стимулирующим развитие производительных сил и социального прогресса» [2, с. 1].

Композитор – творческий субъект музыкального искусства, его мышление подвержено влиянию исторической эпохи. В XX в. человечество

пережило две мировых войны, социальные и экономические кризисы, что породило беспокойство, подавленность или бунтарские настроения. Возникла группа композиторов, считающих, что музыка и звучание, созданные с использованием традиционного музыкального языка, уже не могут полностью выражать сложные чувства и соответствующее данной эпохе содержание. Композиторы пытались преодолеть традиционное мышление поиском новых творческих путей. Основываясь на опыте предшественников, для отражения актуальных проблем общества и надежд на свободу они стали использовать новый музыкальный язык как способ прорыва за рамки традиционного мышления и канонических правил композиции. Путем настойчивых творческих поисков композиторы сформировали инновационный способ мышления и обобщили предшествующий опыт.

«Инновационное мышление ориентируется на поиск, открытие, создание нового в разнообразных сферах общественной практики, а также на обновление прежних представлений, взглядов, оценок, подходов и технологий» [3, с. 51]. Инновационное мышление формируется на базе традиционного. Недостатки традиционного способа мышления перед лицом вызовов новой эпохи, новых реалий побуждают к обновлению. Мятежность и индивидуальность – самые яркие характерные черты новаторского способа мышления. Мышление композиторов XX в. демонстрирует мятежность: с одной стороны, они основываются на традициях, в которых присутствует жизненный и творческий опыт, с другой – отрицают традиции как не соответствующие особенностям эпохи и сковывающие творческую активность. Одновременно с бунтом против традиций композиторы демонстрируют индивидуальность, выдвигая свежие, новаторские творческие концепции и теории, создавая новый способ мышления.

Между способом мышления и творческим опытом существует внутренняя закономерная связь. Мышление руководит практической творческой деятельностью, а творческий опыт формируется на основе обобщения многообразных форм практики. Таким образом, формирование и применение творческого опыта является конкретным проявлением способа мышления. Композиторы XX в. в творческой практике создавали новый музыкальный язык, обеспечивающий достижение новаторских целей, а применение нового музыкального языка привело к формированию их творческого стиля.

Новый музыкальный язык, используемый в XX в., включает новые ритмические формы, тональности, звуковой материал, гармонию, полифонию, тембры и т. д.

На протяжении долгого времени музыка понималась как организованное движение музыкальных звуков, в котором шумы практически не использовались. В XX в. это глубоко укоренившееся представление было

разрушено и композиторы начали использовать в музыке новый звуковой материал, различные «немузыкальные» элементы. В 1913 г. итальянский композитор Луиджи Руссоло (Luigi Russolo, 1885–1947) высказался в пользу использования шумов как основного материала для звучания в музыке, и постепенно шум стал играть важную роль. Американский композитор Эдгар Варез (Edgard Varese, 1883–1965) расширил рамки музыкального материала до всех возможных звуков [5, с. 150]. Под его влиянием некоторые композиторы оригинально использовали механические шумы (звуки моторов, станков) для отображения цивилизации XX в. Вслед за развитием электронных технологий начала формироваться и электронная музыка<sup>1</sup>, что привело к дальнейшему расширению звукового материала. Электронный синтезатор открыл неслыханные прежде звуки.

Использование нового звукового материала сняло многие ограничения, повысило статус «немузыкального» материала в музыке, расширило пространство для фантазии и творчества. Вне всякого сомнения, эти попытки композиторов стимулировали процесс модернизации музыки и имели позитивное значение. Однако полное отрицание традиций, отказ от «музыкальных звуков» неизбежно ведет к другой крайности и только разумное сочетание нового звукового материала и основ традиционной музыки может стать основой для создания произведения большой художественной ценности.

В эпоху классицизма и романтизма ритм являлся одной из форм организации звуков во времени, его проявления в музыке были весьма ограничены. В крупных симфонических произведениях зачастую использовался лишь один тактовый размер, а чередование сильных и слабых ритмических долей было упорядочено, вариаций тактового размера было довольно мало. С началом XX в. выразительность ритма и новые ритмические формулы получили значительное развитие, утверждаясь в качестве души музыки.

Композиторы XX в. попытались использовать сложные составные ритмы –  $1/4$ ,  $5/4$ ,  $7/4$  и еще более сложные ритмические обозначения; встречались различные несимметричные ритмические формы. Некоторые композиторы изменяют ритм в произведении постоянно, используют смену различных ритмических структур, вплоть до разных обозначений ритма в каждом такте. Одновременно новаторство в аспекте ритмических формул проявляется в вертикальном противопоставлении ритмов. Это означает, что каждая партия (голос) может использовать независимую ритмическую формулу и необязательно применять единый ритм в какой-либо момент времени. Композиторы XX в. зача-

---

<sup>1</sup> Термин «электронная музыка» (англ. electronic music) в широком смысле обозначает музыку, созданную и обработанную путем использования электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратуры.

стю пренебрегали существованием тактовых линий и выходили за их рамки, свободно изменяли чередование сильных и слабых долей, нарушали принципы организации длительности нот, вплоть до еще более смелой отмены тактовых линий в нотной записи. Это означает, что обозначения метра практически утратили традиционный смысл. Хотя конкретные методы, используемые каждым композитором, не совсем тождественны, но в них в полной мере проявляется новаторское ритмическое мышление.

Тональность является самым важным фактором традиционной музыки. Мелодия, гармония, контрапункт и форма строятся на базе тональности. В аспекте тональности традиционное сочинение композиции представляет собой создание диссонирующих интервалов с последующим их разрешением, и этот шаблон мышления сохранялся на протяжении нескольких столетий. В 1911 г. австрийский композитор А. Шенберг (1874–1951) в монографии «Учение о гармонии» выдвинул идею о раскрепощении диссонирующих интервалов, а также дал теоретическое обоснование, используя закон натурального обертонового звукоряда<sup>2</sup>. Раскрепощение диссонирующих интервалов означало, что диссонансы и консонансы обладают равными функциями и статусом, между одним и другим звуком больше не существовало каких-либо функций или направлений, т. е. основы мажоро-минорного лада и теории мажоро-минорной гармонии более не существовали. Это был важный шаг, сделанный композиторами XX в. на пути поисков новой музыки. Композиторы-новаторы начали создавать атональную музыку<sup>3</sup>.

Для разрешения логического вопроса о недостающей в музыке тональности А. Шенберг в 1923 г. предложил отличающийся от традиционных композиторский прием – двенадцатитоновую музыкальную систему. Двенадцатитоновый звукоряд основан на атональности, он предполагает выстраивание 12 полутонов в звукоряд в определенной логической последовательности. В этой последовательности возможны новые изменения посредством таких приемов, как отражение, обратная последовательность и секвенция, что придает атональной музыке организованность и логичность. О. Мессиа́н (Olivier Messiaen, 1908–1992), П. Буле́з (Pierre Boulez, 1925–2016), К. Штокхау́зен (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) и ряд других композиторов также использовали метод последовательностей на базе двенадцатитоновой системы, располагая в определенном порядке длительности, темп, ритм, тембр, динамику, плотность и прочие элементы, в результате чего в 50-х гг. XX в. сфор-

<sup>2</sup> Под гармоническим звукорядом понимается последовательность звуков, находящихся в отношениях кратности с частотой вибрации основного тона.

<sup>3</sup> Между звуками и аккордами отсутствуют функциональные связи, центральные ноты и тонические аккорды, ключевые знаки и характеристики лада; все двенадцать тонов могут свободно использоваться. Композиторы отказывались от применения традиционных конструкций аккордов, создания тональных мелодий и гармоний.

мировалась важная композиторская техника западной музыки – сериализм. Вслед за постепенным расширением влияния методов сериализма в музыкальных кругах вспыхнули крупные споры. Защитники считали, что эта техника расширила новые выразительные возможности музыки, открыла новые пути для музыкального развития. Однако противники возражали им, что это формалистские забавы, слишком механистичные, им недостает чувств.

Помимо атональной музыки и сериализма, композиторы предпринимали попытки обращения к политональностям и микротонам при работе над структурной организацией тонального плана. Политональность подразумевает наложение двух или более голосов в разных тональностях по вертикали. Эта техника сохраняла очевидный тональный характер музыки в горизонтальном плане, но в общем не оставляла ощущения четкой тональности. Под микротонами понимаются звуки, созданные путем деления октавы на более мелкие части. Высота соседних звуков отличается менее чем на 100 центов<sup>4</sup>. Некоторые композиторы пытались разделить один полутон на две, три, четыре и даже более частей и составить из них определенный звукоряд микротонов. Однако из-за слишком высоких требований, предъявляемых к исполнителям, вплоть до необходимости использования специально изготовленных музыкальных инструментов, вкуче с ограниченными возможностями слушателей по оценке произведения на слух развитие и распространение микротоновой музыки оказалось под ударом.

Вслед за «раскрепощением» диссонансных интервалов к композиторам XX в. пришло новое понимание структуры аккордов и правил гармонии. Широкое распространение получило использование сложных и построенных на терции аккордов. Диссонансные аккорды не разрешались в консонансные, а наоборот, сформировали особое звучание.

В начале XX в. некоторые композиторы предпринимали попытки изменения интервальной структуры аккордов для того, чтобы выйти за рамки ограничений традиционной гармонии. Русский композитор А. Н. Скрябин создавал аккорды при помощи наложения кварт, что знаменовало идейные колебания относительно статуса традиционных терцаккордов, начало распада функциональной гармонической системы, основанной на тональности. Впоследствии композитор предпринял попытки использования аккордов, построенных не на терции. Характерные черты традиционных аккордов практически исчезли в аккордах нетерциевой структуры, например, в них отсутствовало разделение на терц-, септ-, нонаккорды, а также разделение на тонические, до-

---

<sup>4</sup> Цент – логарифмическая единица отношения двух частот или значений границ музыкального интервала. В соответствии с равнотемперированным строем одна октава делится на 12 полутонов; каждый полутон – интервал, включающий 100 центов. Цент обычно используется для измерения очень малой высоты звука или для сравнения высотности интервалов в разных модуляционных системах.

минантные и субдоминантные аккорды, что разрушало логику и нормы традиционного сочетания аккордов и придавало гармониям новую выразительную силу.

Другим часто встречающимся в музыке XX в. приемом стало построение ундецим- и терцдецимаккордов на базе традиционного наложения терций, формирование аккордов со сложной структурой путем сочетания трех различных функциональных аккордов. Эти сложные комбинированные аккорды были схожи с полифонией, получаемой путем сочетания нескольких мелодических линий, отличие между ними заключалось в том, что секвенции аккордов заменяли мелодические линии. Этот прием привнес ощущение объема в пространство музыкальной гармонии.

Распад традиционной тональности и гармонической системы привел к изменениям в правилах полифонии. Традиционное полифоническое мышление<sup>5</sup> было обусловлено тональностью и гармонией, горизонтальный контрапункт должен был следовать за вертикальной логикой гармонии, т. е. на основании вертикального единства мажоро-минорных функциональных гармоний каждого регистра развивался мелодический рисунок, а формируемые между регистрами диссонансные интервалы должны были разрешиться в консонансные. В XX в. возникло множество новых полифонических методов, движение голосов перестало основываться на ладах и гармонических секвенциях, композиторы стали больше задумываться о свободном движении каждого голоса контрапункта по горизонтали. Среди этих новых приемов наиболее характерными являются линейный контрапункт и микрополифония.

Так называемый линейный контрапункт представляет собой полифоническую технику, которая подчеркивает невертикальную логику гармонии для развития и сочетания мелодических линий. При линейном контрапункте все голоса свободно сочетаются, они не должны следовать правилам разрешения диссонансов в консонансы, поэтому полифоническая текстура, полученная чистым сочетанием мелодических линий, подчеркивает самостоятельность каждого голоса. Каждая линия в процессе развития поддерживает и противостоит другой, они пересекаются и взаимодополняют друг друга, снимая ограничения логической гармонии с полифонического мышления.

Микрополифония является творческим приемом, придуманным венгерским композитором-авангардистом Д. Лигети (György Ligeti, 1923–2006). Микрополифония подразумевает множество мелодических линий, между которыми существуют незначительные различия по вы-

---

<sup>5</sup> Под полифоническим мышлением понимается мышление, сформированное в процессе сочинения композиторами многоголосной музыки, общее понимание структуры многоголосия и его развития.

Полифоническое мышление обладает такими характерными чертами, как соотносимость, подражание и взаимодополняемость.

соте, ритму, тембру, технике исполнения и динамике. Это полифоническая текстура, полученная путем крайне плотного расположения голосов. Все голоса данной полифонической текстуры копируют друг друга методом канона, но поскольку между ними существует множество незначительных отличий, то при их одновременном исполнении мы не можем расслышать отдельные мелодические линии, а слышим объемный, переплетающийся эффект звучания. Самое существенное различие между микрополифонией и линейным контрапунктом заключается в том, что линейный контрапункт подчеркивает самостоятельность мелодических линий по вертикали, тогда как микрополифония – общий эффект звучания всех голосов. Как описывал это Лигети: «При написании своих произведений я сохранял мелодическую линию, но вы не можете услышать ее. Вы слышите сложную текстуру, похожую на плотную паутину. Иными словами, вы не можете услышать мою музыку так, как если бы она была написана на бумаге» [6, с. 15].

Тембр является неотъемлемым элементом создания музыкальных образов и их изменения, он придает колоритные и живые черты всем элементам текстуры, включая мелодию. Поиски нового тембра стали одним из важных новаторских путей для композиторов XX в. Возникло два в корне отличающихся друг от друга понимания и принципа работы с тембром. Первый заключался в максимальном смещении особенностей и характеров звучания отдельных инструментов и их регистров и акценте на синтетическом тембре, полученном в результате слияния тембров различных по своему звучанию инструментов, где сложно выделить звучание каждого отдельного инструмента. Второй – в максимальном акценте на особенностях и характере тембров отдельных инструментов и их регистров для выявления новых тембров. Помимо этого, композиторы постоянно добавляли в оркестры немusикальные инструменты, вплоть до электрических звонков, свистков, пишущих машинок и пр.

В середине XX в. электронные технологии привнесли революционные изменения в мир музыки, музыкальное звучание больше не ограничивалось традиционными инструментами и человеческим голосом, появились разнообразные, индивидуальные, более выразительные электронные инструменты. Идея создания новых тембров пронизала весь процесс развития электронной музыки. Чем более свежим был электронный тембр, тем большим выразительным значением он обладал и тем более узкими становились рамки его применения и возможности повторного использования. Это привело к тому, что композиторы, создающие электронную музыку, должны были продолжать поиск новых электронных тембров.

Таким образом, необходимо отметить, что хотя композиторы XX в. и отступали от традиционных музыкальных норм и правил, обновляли музыкальный язык, тем не менее они не могли не учитывать существующую культурную базу традиционной музыки. Так как людям сложно полностью принять и понять новый музыкальный язык, отчужденность между подобной музыкой и слушателями невозможно преодолеть. Методы мышления композиторов-новаторов создали пространство для

развития. Основываясь на традициях, они заимствовали музыкальный язык и творческие приемы, соединяя традиционный и современный стили. Одновременно с наследованием традиционной музыки развивали ее. С другой стороны, встретившись с трудностями непонимания в 70-х гг. XX в., некоторые авангардные композиторы сделали выбор в пользу возврата к традициям. Методом отбора западная музыка нашла эффективный путь последовательного развития.

1. Ван, Ганьцай. Очерк о контрадном мышлении / Ганьцай Ван. – Сиань : Изд-во Шэньси Жэньминь, 1989. – 330 с. – (На кит. яз.).

2. Лю, Яньшэн. Теория западного новаторского способа мышления / Яньшэн Лю. – Тяньцзинь : Изд-во Тяньцзиньского ун-та, 2007. – 298 с. – (На кит. яз.).

3. Михневич, А. Е. Культурные основы инновационного мышления / А. Е. Михневич // Социология. – 2008. – № 4. – С. 49–60.

4. Рубинштейн, С. Л. Бытие и сознание / С. Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2012. – 288 с.

5. Хансен, С. Питер. Музыка в XX веке / Питер С. Хансен ; пер. Мэн Сианьфу. – Пекин : Изд-во народной музыки, 1986. – 260 с. – (На кит. яз.).

6. Ligeti, György. György Ligeti in Conversation / György Ligeti. – London : Eulenburg Books, 1984. – 140 p.

7. Machlis, Joseph. Introduction to Contemporary Music / Joseph Machlis. – New York : Publisher Norton, 1979. – 694 p.

Zhang Xianliang

#### **Artistic experience and ways of author thinking of the European composers of the XXth century**

*The reasons of formation of innovative thinking of western composers of the 20th century are considered. With the guidance of the creative way of thinking, composers of the 20th century were in serious search of new musical languages in their practice of music creation in order to achieve the purpose of creativity. By studying the new sound material, rhythm, tonality, harmonics, polyphony and timbre used by the composers, the author summarizes their experience of music creation different from the past and innovative way of thinking that influenced and promoted the music development of the 20th century.*

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 21.11.2016.