

Хельмут Фридрих Лахенман
info@breitkopf.de

композитор, почетный доктор
Ганноверской высшей школы музыки,
театра и медиа, Дрезденской высшей
школы музыки имени Карла Марии фон
Вебера, Кёльнской высшей школы музыки
и танца

Prof. Helmut Friedrich Lachenmann
info@breitkopf.de

Composer, Honorary Doctor of the Hochschule
für Musik, Theater und Medien of Hannover,
the Hochschule für Musik Carl Maria von
Weber of Dresden, the Hochschule für Musik
und Tanz of Cologne

Автопортрет 1975*

Аннотация

Настоящая публикация представляет собой перевод автобиографической заметки Хельмута Лахенмана «Selbstportrait 1975». Заметка составлена для буклета Донауэшингенских дней музыки 1975 года и состоит из двух частей: «Woher — Wo — Wohin» (собственно автобиография композитора) и «Zu SCHWANKUNGEN AM RAND» (комментарий к его известной пьесе).

Ключевые слова

Лахенман, музыкальный авангард, музыкальная эстетика, инструментальная конкретная музыка, «Колебания по краям»

Self-portrait 1975

Abstract

This publication presents a translation of Helmut Lachenmann's autobiographical note «Selbstportrait 1975». The note is made for the booklet of the Donaueschingen days of music of 1975 and consists of two parts: «Woher — Wo — Wohin» (actually the composer's autobiography) and «Zu SCHWANKUNGEN AM RAND» (a commentary on his famous piece).

Keywords

Lachenmann, musical avant-garde, musical aesthetics, instrumental concrete music, «Swinging at the edges»

* Перевод осуществлен по изданию: Helmuth Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag, 2004. S. 153-154. Название в оглавлении издания: «Selbstportrait 1975 (Einführung zu „Schwankungen am Rand“)».

Откуда — Где — Куда

1935 — родился в Штутгарте. Дом пастора, много братьев и сестер, много увлечений, много музыки. Война. Послевоенное время. Уроки фортепиано, хор мальчиков, композиция. Гимназия, книги, партитуры. Аттестат зрелости и начало музыкального образования в Штутгарте: теория и контрапункт у Иоганна Непомука Давида¹, фортепиано у Юргена Уде². Первые пьесы, исполненные на публике: фортепианные «Вариации на тему лендлера Шуберта»³, Рондо для двух фортепиано.

1957 — впервые на Дармштадских летних курсах: Шерхен, Штокхаузен, Пуссёр, Мадерна, Ноно, Адорно. С осени 1958 — занятия в Венеции у Ноно; анализы старинной и новой музыки, сериальные и свободные эскизы, сочинения: «Сувенир» для 41 инструмента, «Due Giri» для оркестра, Тройной секстет. Участие в дармштадских дискуссиях в 1959 и 1960 («переводчик» двух докладов Ноно). 1960 — возвращение из Венеции, место жительства — Мюнхен. Поддержка со стороны художников старшего поколения: Герберта Поста⁴, Гюнтера Биаласа⁵, Фрица Бюхтгера⁶.

Попытки найти собственное место, доклады, пианистические выступления⁷, композиторские эксперименты с открытыми формами, «Интроверсии». 1962 — премьеры «Пяти строф» на Венецианской биеннале и «Эхо Анданте» для фортепиано в Дармштадте.

1963 и 1964 — Кёльнские курсы Новой музыки: прагматическая манипуляция звучанием в «Плюс-минус» Штокхаузена; изучение вопросов исполнительской практики у

¹ Иоганн Непомук Давид [Johann Nepomuk David] (1895 – 1977), австрийский композитор, органист и хормейстер, был самоучкой в 1920 – 1923, беря уроки в т. ч. у Йозефа Маркса [Joseph Marx] в Вене. С 1924 года он был органистом и руководителем Хора Баха [Bach-Chor] в Вельсе (Верхняя Австрия), затем стал преподавателем композиции в Лейпцигской консерватории, с 1939 года также ее директором, в 1945 году перешел на ту же должность в Моцартеум в Зальцбурге и в 1948 году в музыкальной школе Штутгарта получил должность профессора композиции, которую он занимал до 1963 года.

(Все биографические справки к заметке Лахенмана принадлежат издателю сборника его статей; их перевод на русский язык осуществлен редакцией журнала. — *Прим. пер.*)

² Юрген Уде [Jürgen Uhde] (1913 – 1991), немецкий пианист и музыкальный писатель, учился в т. ч. у Леонида Крейцера [Leonid Kreutzer] и Владимира Хорбовски [Wladimir Horbowski] (фортепиано), Хайнца Тиссена [Heinz Tiessen] (композиция) и Курта Томаса [Kurt Thomas] (дирижирование). Он занимался международной концертной деятельностью, преподавал с 1947 года в Высшей школе музыки Штутгарта, публиковал книги о фортепианной музыке Бартока и Бетховена.

³ Речь идет о «Пяти вариациях на тему Франца Шуберта» (Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert), основанных на Немецком танце (Deutscher) до-диез минор D. 643. В письменных и устных высказываниях Лахенман называет пьесу Шуберта иногда лендлером, иногда вальсом. — *Прим. пер.*

⁴ Герберт Макс Отто Пост (Herbert Max Otto Post, 1903 – 1978) — немецкий художник-оформитель, типограф, иллюстратор книг, издатель. — *Прим. ред.*

⁵ Гюнтер Биалас [Günter Bialas] (1907 – 1995), немецкий композитор, ученик Макса Траппа [Max Trapp] в Берлине, в молодости работал как репетитор по музыке, 1945 – 1947 — руководитель мюнхенского Баховского общества, затем в течение двенадцати лет преподаватель композиции в Северо-западнотемской музыкальной академии Детмольда [Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold], наконец, с 1959 до своего ухода на пенсию — 1973 — профессор композиции в Высшей школе музыки Мюнхена; автор обширного, разнообразного по составу наследия высокого художественного и технического уровня и оригинального плана.

⁶ Фриц Бюхтгер [Fritz Büchtger] (1903 – 1978), немецкий композитор, выпускник мюнхенской школы Германа фон Вальтерсхаузена [Hermann von Waltershausen], в своих композициях преимущественно духовного содержания представляет неэкспериментальный, с отпечатком духовной возвышенности и выразительной сдержанности, стиль благодаря нестрогой двенадцатитоновой основе, с 1948 года был руководителем мюнхенской «Студии Новой музыки» [«Studios für Neue Musik»], концертного цикла, который он понимал как форум современной музыки, открытый для многих течений, и в котором он с предпочтением предоставлял слово молодым, еще не прославившимся авторам. Бюхтгер с 1954 года был директором Мюнхенской Молодежной музыкальной школы [Jugendmusikschule München] и с 1963 года возглавлял немецкую секцию «Jeunesses musicales» [«Музыкальной молодежи»] (фр.).

⁷ Ориг.: Auftreten als Pianist. — *Прим. ред.*

Каскеля⁸, Ржевского⁹ и Контарского¹⁰. 1965 — работа в студии IPeM [Instituut voor psyochoacoustica en elektronische muziek — Институт психоакустики и электронной музыки] в Генте, электронная композиция «Сценарий». С 1966 — преподаватель композиции в Высшей музыкальной школе Штутгарта. Струнное трио (для [ансамбля] «Società Cameristica Italiana»), «Trio fluido», «Intérieur I» для ударных.

1967 — Статья «Звуковые типы Новой музыки»: абстрактный структурализм пятидесятых и эмпирическое звуковое мышление шестидесятых интегрируются и интерпретируют друг друга как «звуковая структура» и «структура звука»¹¹. Первые хоровые пьесы для Schola Cantorum Stuttgart Клитуса Готвальда¹²: «Утешение I» (на текст Эрнста Толлера из [драмы] «Человек-масса»), 1968 — «Утешение II» («Вессобрунская молитва»). «Утешение III» и «Утешение IV» в работе.

С 1970 — преподавание в Высшей педагогической школе Людвигсбурга. Практический и теоретический опыт примерно в это время соединились и оформились концептуально¹³: закоснение музыкального мышления в условиях, определяемых тональностью; значение этого закоснения как отражения в области эстетики¹⁴ идеологической зависимости от изживших себя, но не изжитых норм; регресс авангардного движения в кильватере буржуазного музыкального мышления, которое в период временного отрицания тонального пользуется его проверенными в процессе коммуникации соблазнами¹⁵; сомнительность притязаний музыки в политической сфере до тех пор, пока она вместо того, чтобы взламывать эстетическую запрограммированность нашего общества, окольными путями пытается ее санкционировать¹⁶; поиски того, как можно уйти от реалистического, заимствованного из повседневного опыта, восприятия звука, избегая эффекта «экзотичности»: звук как сообщение об условиях его возникновения; привлечение этого опыта и его структурное преобразование как

⁸ Кристоф Каскель [Christoph Caskel] (р. 1932), немецкий исполнитель на ударных международного признания, постоянно обогащал звуковые и игровые возможности своего инструментария. Он преподавал в 1963/64 годах в качестве приглашенного лектора в Высшей школе музыки Кёльна, затем в Рейнской музыкальной школе Кёльна и в 1967 году вернулся в Высшую школу в качестве профессора. Кроме того, в 1959 – 1980 годах он был в основном составе лекторов Дармштадтских летних курсов.

⁹ Фредерик Ржевски [Frederic Rzewski] (р. 1938), американский композитор и пианист подчеркнуто авангардистско-экспериментальных позиций, получил широкое признание благодаря многочисленным концертам в Европе. Ржевски особенно увлечен политически ориентированной музыкой.

¹⁰ Алоис Контарски [Aloys Kontarsky] (р. 1931), немецкий пианист, ученик в т. ч. Эдуарда Эрдмана [Eduard Erdmann]. В 1955 году он получил вместе со своим младшим братом Альфонсом первый приз среди фортепианных дуэтов на 4-м Международном музыкальном конкурсе ARD [Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland — «Рабочее содружество общественно-правовых вещательных станций Федеративной Республики Германия»] в Мюнхене. Это стало поворотным для карьеры на мировом уровне, которая продолжалась до 1983 года, когда Алоис Контарски из-за болезни прекратил дальнейшие фортепианные выступления. Как солист, участник дуэта и ансамблист Алоис Контарски был исполнителем уникального уровня, в том числе в отношении музыки XX века во всей ее широте. Он преподавал в 1967 – 1994 годах как профессор Кельнского музыкального колледжа, а также с 1960 года в течение двадцати лет был постоянным преподавателем Дармштадтских летних курсов.

¹¹ Ориг.: Aufsatz Klangtypen der Neuen Musik: abstrakter Strukturalismus der fünfziger und empirisches Klangdenken der sechziger Jahre integriert in der wechselseitigen Umdeutung von „Klangstruktur“ und „Strukturklang“. — *Прим. ред.*

¹² Клитус Готвальд [Clytus Gottwald] (р. 1925), немецкий музыковед, музыкальный писатель и хормейстер, будучи прекрасным исполнителем, прежде всего, новой и экспериментальной вокальной музыки, основал в 1960 году знаменитую «Schola Cantorum Stuttgart», которую он возглавлял на протяжении всех тридцати лет ее существования. Готвальд был редактором в сфере Новой музыки на Южнонемецком радио Штутгарта [Süddeutschen Rundfunk Stuttgart] в 1967 – 1988 годах.

¹³ Ориг.: Praktische und theoretische Erfahrungen und Konzepte finden um diese Zeit zusammen. — *Прим. ред.*

¹⁴ Ориг.: ästhetischer Niederschlag. — *Прим. ред.*

¹⁵ Ориг.: die Regression des Avantgarde-Betriebs im Sog des bürgerlichen Musikdenkens, das selbst in der vorläufigen Negation des Tonalen sich dessen kommunikativ bewährte Reize zunutze macht. — *Прим. ред.*

¹⁶ Ориг.: solange sich diese um das Problem herumdrückt, ästhetische Vorprogrammierungen unserer Gesellschaft zu durchbrechen, ohne sie durch die Hintertür wieder zu bestätigen. — *Прим. ред.*

неизбежное, откровенное нарушение табу и провоцирование общества. Избран термин «инструментальная конкретная музыка», возможно, вводящий в заблуждение, — сами произведения нашли понимание; относительно «temA», «Арии», «Контракаденции» мнения разошлись. (На вручении премии имени Баха в Гамбурге сенатор в ответ на мою благодарность за номер в резиденции для почетных гостей Сената: «Знал бы я Вашу музыку раньше — поселил бы в кемпинге у въезда в город».) Новые произведения, такие как «Gran Torso» для струнного квартета, «Звуковые тени — моя игра со струнами» и «Фасад» для оркестра, поверхностному слушателю — скорее вырубка леса, чем естественный новый пейзаж.

Начиная с «temA» и «Арии» в моей музыке имеет место тщательно спроектированный отказ, исключение всего того, в чем, как мне представляется, слуховые привычки предзаданы обществом. Это не означает антитезу в чистом виде — всё не так однозначно. Скорее, возникают диалектические процессы — творческая работа¹⁷ с различными качествами звукового материала, который, разумеется, никогда не бывает свободным, но всякий раз уже нагружен и отягощен экспрессией. (Понятие «тональности» в этом контексте является не более чем кратким обозначением таких норм, которые, несмотря на тесную связь со словом «тональность», уже с давних пор им не охватываются.) Эстетическое богатство, мощь и, если угодно, — красота музыки, для меня неотделимы от масштаба усилий композитора в его противостоянии подобного рода установкам, заранее заложенным в материале: в этом столкновении — а в конечном итоге в столкновении с вовлеченной в этот процесс общественной действительностью — он отображает действительность и выражает себя. И пусть собственный лексикон композитора иногда так далек от действительности, что это может парализовать его, довести до параноидального бреда относительно актуальных процессов, на которые ему, музыканту, отказано в непосредственном влиянии. Это проблема активной политической позиции¹⁸ и ее обратного воздействия на цели композитора. Я поверю ему лишь после того, как последовательно рассмотрю эстетические категории изобретенного им метода сочинения.

Мне ненавистны — и не только в искусстве — и Мессия, и Гансвурст. Первый, по мне, лишь пародия второго¹⁹. Зато я люблю Дон Кихота и верю в маленькую девочку со спичками.

*Schwankungen am Rand*²⁰ («Колебания по краям»)

Четыре трубы, четыре тромбона, четыре ластры, два рояля, две электрогитары и 34 высоких струнных инструмента (скрипки и альты) расположены по краям зала вокруг слушателей. Реальные и пространственные звуковые эффекты, проходя через микрофоны, могут подвергаться изменениям и перемещаться с помощью усилителей и громкоговорителей. В пьесе разворачиваются различные оппозиции: некоторые из них заложены в исходном материале, некоторые же возникают в процессе исполнения. К первой категории относятся не только смысловые «колебания» звука — имеющего механическое происхождение, с одной стороны, и являющегося общеизвестным сигналом, частью ходового набора игровых приемов, с другой, — но и параметры реального пространства: когда электрическое усиление преодолевает и блокирует их, они приходят, в известном смысле, «в колебание». Ко второй категории относится колеблющаяся функция ритма, предстающего то в виде жестких временных рамок, то как непредсказуемый, лишь опосредованно контролируемый продукт нечеткости инструментальных процессов²¹ и характерной для них внутренней жизни. Благодаря

¹⁷ Ориг.: dialektische Arbeits- und Erfindungsprozesse. — Прим. ред.

¹⁸ Ориг.: politischen Wachheit. — Прим. ред.

¹⁹ Ориг.: Der eine ist mir Zerrbild des anderen. — Прим. ред.

²⁰ Ориг.: Zu SCHWANKUNGEN AM RAND. — Прим. ред.

²¹ Ориг.: instrumentalen Vorgängen. — Прим. ред.

конкретному, лишь в известной степени управляемому материалу ластров, а также самому средству управления: слепому аппарату электрического усиления, — указанный принцип «колебания» становится осязательным.

В этой пьесе предпринята попытка держать процесс слушания в свободном парении, словно позволяя ему колебаться между различными возможными категориями, и при этом двигаться поверх точных, специально разработанных структур — задуманных так, чтобы компенсировать друг друга, отвлечь внимание от самих себя и привлечь его к области неопределенности и высвобожденных промежуточных величин, к их возникновению на «обратной стороне» сочиненного орнамента²²: это становится ясно, самое позднее, всякий раз, когда структура застывает (в ферматах, в окаменевших остигнутых фразах, или в «Laissez-vibrer» скомканной оберточной бумаги).

Перевод Романа Насонова

²² Ориг.: *Musters*. — *Прим. ред.*