

## SECTION 16. Music. Theatre.



**Natal'ya Gennad'jevna Gorshkova**  
 assistant-trainee

Nizhny Novgorod State Glinka conservatoire, Russia  
[natashaharitonova@yandex.ru](mailto:natashaharitonova@yandex.ru)

### HELMUT LACHENMANN AND DARMSTADT SCHOOL

**Abstract:** *This article discusses the principles of creative composers participating International Summer Courses for New Music in Darmstadt and the integration of these principles in the work of the representative of the post-war avant-garde music - Helmut Lachenmann. Such a study is the first such specimen, made in Russian.*

**Key words:** *Lachenmann, Darmstadt School, sonorika, shape, sound, Vanguard II.*

**Citation:** Gorshkova NG (2014) HELMUT LACHENMANN AND DARMSTADT SCHOOL. ISJ Theoretical & Applied Science 8 (16): 50-53.

УДК 786.2

### ХЕЛЬМУТ ЛАХЕНМАН И ДАРМШТАДСКАЯ ШКОЛА

**Аннотация:** *В данной статье рассматриваются творческие принципы композиторов-участников Международных летних курсов новой музыки в Дармштадте и интеграция этих принципов в творчество представителя послевоенного музыкального авангарда - Хельмута Лахенмана. Подобное исследование представляет собой первый подобный образец, выполненный на русском языке.*

**Ключевые слова:** *Лахенман, Дармштадская школа, сонорика, форма, звук, Авангард II.*

Международные летние курсы новой музыки в г. Дармштадте – одна из главных предпосылок формирования своеобразной творческой концепции Хельмута Лахенмана. Впервые он принял участие в курсах в 1957 году, еще будучи студентом Штутгартской Высшей школы музыки. Посещение живописного, окруженного лугами, местечка Мариенхойе, где в то время проходили курсы, присутствие на лекциях по теории музыки и композиции, концертах и мастер-классах известных в культурной среде персоналий, все больше привлекали Лахенмана атмосферой новизны, витавшей в воздухе идеей создания другой музыки, ломавшей устоявшиеся взгляды массового слушателя и претендующей на роль проводника к человеческой экзистенции.

Участники курсов (К. Штокхаузен, Л. Ноно, Б. Мадерна, Т. Адорно, П. Булез, О. Мессиаен, А. Пуссер, Л. Берио, Э. Варез, Дж. Кейдж и др.) ясно осознавали, что классическая эстетика, направленная на гармонизацию отношений человека с миром, смягчение содержания формой больше не соответствовала тревожной, напряженной атмосфере окружающей действительности, в которой стали возможными такие явления как концентрационные лагеря и ядерные взрывы. Традиционные способы выражения не раскрывали ничего нового, кроме общеизвестных мест, они создавали механизм

психологической защиты, маскируя, тем самым, острые негативные реалии. Поэтому главной целью творческих устремлений участников Дарштадских курсов был поиск иного музыкального языка, соответствующего духу времени и новому чувству жизни, не содержащего какой-либо идеологической направленности, обращенного ко всем расам и культурам, дающего возможность человеку осознать истинное положение дел и привнести изменения в самого себя. Композиторы отказываются от опоры на внешнюю предметность, от четко прорисованных образов, обращаются к сфере подсознательного, неуловимого.

В качестве отправной точки для реализации творческой задачи по созданию нового языка становится обращение к серийной технике, заимствованной у композиторов нововенской школы.

Для Лахенмана обращение к серийности также было свойственно, особенно, в ранний период творчества - «Пять вариаций на тему Шуберта». Серия в данных вариациях построена на 7 ступенях (причем две повторяются). Произведение не порывает полностью с тональной основой, хотя внутри каждой вариации и наблюдаются красочные блуждания, но выставленные при ключе знаки до-диез минора и завершение каждого номера на тонике не позволяют назвать это произведение атональным.

После того, как серийный метод был дармштадцами критически переосмыслен на основе новых эстетических принципов, возникли разнообразные новаторские техники, совокупность которых принято называть авангардизмом или «Авангард II».

Основными завоеваниями Авангарда II являются:

1. Новый звук. Представители второй волны авангарда считали, что готовый музыкальный материал нужно заменить создаваемым в процессе работы над произведением. В результате возникает новый звук, не только как звук-тон, но и шум, а также особые формы звуковых вибраций:

1.1 Сонорика (музыка звучностей) – единицей материала предстает не отдельный звук, а группа.

Сонорика – аспект, которому Лахенман отводит все большую роль от произведения к произведению, достигает своей кульминации в *Sergnade* – последнем фортепианном произведении композитора. Сонорные звучания возникают за счет многочисленных задержаний с помощью пальцев или педали, в результате которых рождаются вибрационные волны-отзвуки. Графическая запись в подобных произведениях представляет определенные трудности для исполнителей, поэтому Лахенман в конце каждого дает словесные пояснения о способе исполнения того или иного авторского знака.

1.2 Электронная музыка – используются не природные звуки (натуральные инструменты), а звук электрогенераторов.

Хельмут Лахенман не обращается в своих композициях к электроакустическим преобразователям, хотя многие звучания воспринимаются так, будто звучит электронный орган или применена звукообработывающая аппаратура.

1.3 Конкретная музыка – используются звуки природы (звук падающих капель, пение птиц, шум леса), обработанные электронной аппаратурой.

В передачи звуков окружающего мира Лахенман пользуется возможностями исключительно акустических инструментов, предписывая им играть «по новым правилам» - используя непривычные приемы звукоизвлечения. Поэтому новый творческий метод Лахенмана называется «инструментальная конкретная музыка».

2. Третье измерение музыки (помимо мелодии-горизонталей и гармонии-вертикалей) – глубинная структура музыкальной композиции, которая является местом развития многопараметровости (полифония параметров).

Многопараметровость, которая была практически создана представителями Авангарда I, нашла дальнейшее претворение в музыке композиторов послевоенного авангарда, в том числе и у Лахенмана. Начиная уже с Эхо Анданте, все параметры звука (высота, динамика, длительность, тембр, педальные эффекты) у него строго

регламентированы, и сосуществуют независимо друг от друга в некоем звуковом поле – глубинной структуре композиции

3. Форма как индивидуальный проект, вместо укорененной в традиции формы-типа.

Трактовка жанра и формы у Лахенмана – это всегда индивидуальный проект. Обращаясь к привычным для классического сознания жанрам (вариации, колыбельная, серенада, этюд, цикл пьес), он их кардинально переосмысливает, наделяя каждый не повествовательным элементом, а действенным, то есть, не рассказ, а показ. .

4. Вытеснение песенной формы из структуры произведения. По поводу исчезновения данной парадигмы К. Штокхаузен сказал: «Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, завершилась с окончанием последней войны»..

Песенная форма выведена из структуры лахенмановских произведений. Под влиянием философско-эстетических идей Т. Адорно и В. Бенямина, Лахенман деконструировал язык до его мельчайшей составляющей – звука. Звуки соотносятся между собой, образуя единое целое, но мелодических связей, при этом, не наблюдается.

Кроме вышеперечисленных позиций, для Авангарда II характерно цитирование материала из произведений предшествующих эпох. Лахенман тоже не чужд этой традиции. Например: в кларнетовом концерте *Accanto* (1975-76, втор. ред. 1982) Лахенман обращается к кларнетовому концерту Моцарта; в *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979-80) – к гимну Германии, написанному Ф. Й. Гайдном; в первой пьесе из «Детских игр» (1980), «Маленькая курочка», он воспроизводит начало темы из Хабанеры Бизе; в *Staub* (1985–87) апеллирует к девятой симфонии Бетховена; в *Schreiben* (2002–03, редакция 2004) – к «Золоту Рейна» Р. Вагнера и «Альпийской симфонии» Р. Штрауса.

Повсеместное обращение композиторов к традициям экзотических культур (Индия, Китай, Африка, Индонезия, Мексика) побудило Лахенмана обратиться к культуре Японии: он назвал третью пьесу из цикла «Детские игры» именем своей дочери – «Акико» (супруга Хельмута Лахенмана – японская пианистка Юкико Сугавара); написал произведение «NUN», на текст японского философа Китаро Нисиды и три вариации на японскую народную песню «Сакура».

Алеаторика, истинным приверженцем которой был, например, Кейдж, не нашла в творчестве Х. Лахенмана заметного воплощения. Отсутствие точно обозначенной звуковысотности, тактового метра и ритма, естественно, приводит к появлению разных интерпретаций одного и того же произведения. Но комментарии ко всем составляющим композиции настолько детально выписаны, что субъективность исполнения сводится, практически, к нулю.

Еще одной чертой, свойственной для авангарда II и Лахенмана, является микширование индивидуальности творца. Все являемое в произведении – это сколок реальности, а не собственные мысли автора. Композитор лишь передатчик истинного бытия, выражаемого через язык.

## References:

1. Adorno T (2008) *Izbrannoe : sociologiya muzyki*. sost. S. YA. Levit, S. YU. Hurumov; per. s nem. M.I. Levinoy, A.V. Mihaylova; otv. red. L.T. Mil'skaya, 2-e izd., Moscow: Rossiyskaya politicheskaya ienciklopediya (ROSSPIEN), pp. 448.
2. Biryukova E (2013) *segodnya u nas prosto-taki iepidemiya «amuzi»*, Colta, 17.12.2013, URL: [http://www.colta.ru/articles/music\\_classic/1559?page=51](http://www.colta.ru/articles/music_classic/1559?page=51) (Date of access: 18.06.14).

3. AM Betmakaev, TA Byalikova, YV Galaktionov [i dr.] (2008) Istoriya Germanii: ucheb. posobie, V.3, t.2, Ot sozdaniya Germanskoy imperii do nachala XXI veka, pod obsch. red. B. Bonvecha, YU. V. Galaktionova, sost. nauch.-sprav. apparata A. A. Mit, Moscow, KDU, pp. 672.
4. TB Sidneva, NB Dolgova, EI Bulycheva (2013) Istoriya i filosofiya kul'tury i iskusstva: ucheb. posobie, avt.-sost. N. Novgorod: Izd-vo NNGK im. M. I. Glinki, pp. 52.
5. Lipoveckiy MN (2008) Modernizm i avangard: rodstvo i razlichie. Filologicheskiy klass, No 20, pp. 24-31.
6. Puz'ko OY (2009) Darmshtadskie mezhdunarodnye letnie kursy novoy muzyki i zapadnoevropeyskiy poslevoenny muzykal'nyy avangard : avtoref.dis.kand.isk., 17.00.02 Moscow, pp. 28.
7. Holopov YN (2003) Novye paradigmy muzykal'noy iestetiki HH veka. Podgotovka teksta V. Cenova; polnaya Internet-versiya S. Lebedev, pp. 13-30. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn13> (Date of access: 07.06.14).
8. YN Holopov, E Denisov, VS Cenova (1993) St. Petersburg, Kompozitor, pp. 312.
9. Ryan D (1999) Composer in Interview: Helmut Lachenmann, Tempo, No 210, pp. 20-24.
10. Swed M (2008) Helmut Lachenmann at Monday Evening Concerts [Electronic resource] Los Angeles Times, April 16, URL: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-helmut16apr16-story.html#axzz2uMOEwe00> (Date of access: 26.06.14)