

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

Accanto*

Аннотация

Настоящая публикация представляет собой перевод вступительного слова Хельмута Лахенмана перед исполнением его композиции «Accanto» на концерте 23 ноября 1982 года в Цюрихе. Первая публикация: *Lachenmann H. Accanto // Musik-Konzepte. Band 61/62: Helmut Lachenmann // hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München: edition text+kritik, 1988. S. 67-74.*

Ключевые слова

Хельмут Лахенман, «Accanto», музыкальный авангард, музыкальная эстетика, В. А. Моцарт, Концерт для кларнета с оркестром ля мажор К 622

Accanto

Abstract

This publication presents a translation of Helmut Lachenmann's introductory note to the performance of his work *Accanto* at the concert on 23 November 1982 in Zurich. First publication: *Lachenmann H. Accanto // Musik-Konzepte. Band 61/62: Helmut Lachenmann // hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München: edition text+kritik, 1988. S. 67-74.*

Keywords

Helmut Lachenmann, *Accanto*, musical avant-garde, musical aesthetics, W. A. Mozart, Clarinet Concerto in A major K 622

* Перевод осуществлен на основе публикации: *Lachenmann H. Accanto // Helmut 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. 168-177.*

Арнольд Шёнберг рассказывал как-то раз, что при прохождении медицинского освидетельствования на военную службу его спросили, не он ли тот самый композитор Арнольд Шёнберг, на что он ответил: «Кто-то должен им быть, но никто не хочет, — ладно, я согласен». Этот анекдот выдает нечто большее, чем просто героическое кокетство. Он намекает на открытие, определившее творчество многих композиторов по крайней мере этого столетия, — на то, что искусство не просто выполняет эстетические и воспитательные функции, но и выражает человека, выражает его духовную ситуацию, то есть выражает его стремления и надежды, а наряду с ними — его противоречия и страхи; иными словами, в искусстве есть момент горькой необходимости, и, в конце концов, оно должно быть некомфортным, некомфортным для общества, которое из-за своего одностороннего понимания искусства, вместо того чтобы стремиться к знанию, культивирует возвышенный образ человека, уже давно опровергнутый действительностью.

Сто пятьдесят лет назад Георг Бюхнер сказал устами своего Воццека: «Каждый человек — бездна: заглянешь — голова кружится». Искусство как послание от человека к человеку должно решить, способно ли оно устремить свой взор в бездну и руководствоваться этим опытом в своем самовосприятии, или же ему угодно гнать от себя эту мысль, подчиняясь ожиданиям общества, которое кутается в произведении классической традиции с головой и тем самым эту традицию предаёт. Искусство — средство познания — сплошь и рядом служит средством бегства от действительности. Искусство, не желающее играть сегодня эту роль, неизбежно вступает в конфликт с господствующими в обществе обычаями, хочет оно того или нет.

Если исполнить один из главных шедевров классической традиции, моцартовский Концерт для кларнета в одной программе с таким произведением, как *Accanto*, которое не только бросает вызов нашим привычкам слушать музыку, но и противопоставляет им, казалось бы, диаметрально противоположный идеал экспрессии, от самоочевидности не останется и следа. Это предполагает готовность слушателя не только утверждаться в своих представлениях о прекрасном, но и утратить уверенность в них в принципе. Подобная готовность определяет нас как людей не в меньшей степени, чем готовность наслаждаться безупречной красотой. Возможно, именно в нашей любви к просветленно-прекрасному, такому как произведение Моцарта, мы выдаём нечто, не имеющее ничего общего с субъективной позицией этой музыки, — а именно наше собственное отчаянное стремление жить в девственно чистом мире перед лицом глубоко деформированной — как извне, так и изнутри — реальности.

Сегодня композитор не может удовлетворить это стремление иным образом, чем имея дело с двойной проблемой, парализующей наше общество: замалчиванием наших реальных страхов и угроз илживым красноречием, морочащим нам голову в дебрях масс-медиа и культурной индустрии. И вот, страдая этим двойным параличом, мы встречаемся с произведениями классической традиции, которые мы всё ещё любим, которые сформировали нас и которые связывают нас обязательствами — часто фатальным образом, как враждебные чуждые существа — там, где они используются как атрибуты того лживого красноречия и той культурной индустрии, которые отвлекают человека от его противоречий, от его страхов, отвлекают от той бездны, которую он, тем не менее, чувствует в себе. И поэтому произведения, изначально служившие историческими примерами духовного пробуждения человека, ныне широко используются в качестве снотворного.

Сочинение музыки — чтобы удовлетворить это стремление к исправно функционирующему языку, чтобы преодолеть онемение — должно осознать его, то есть оно должно открыто противостоять этому лживому красноречию. Для меня композиция означает не уклоняться от средств знакомого музыкального языка, но иметь с ними дело вне такового: изымать эти средства из обычного языкового контекста и, упорядочив их

элементы по-новому, создавать такие связи и контексты, чтобы эти элементы представляли в новом свете и обретали новую выразительность.

Это означает такое обращение со знакомыми средствами языка, которое воспринимается как деструктивное, но при этом в собственном понимании оформляется как творческий акт. Музыка предстает одновременно и как груда развалин, и как новое силовое поле.

Там, где знакомый музыкальный язык распался подобным образом, «слушатель» (*Zuhörer*) — у Моцарта подчиняющийся знакомому языку с пониманием и внутренним согласием — становится «слышащим» (*Hörer*), телесным органом акустического восприятия, сканирующим пространство времени и звука без заданных ориентиров, — или, возможно, следует сказать: это музыка сканирует его самого непривычным ему образом. Тем самым слышать — значит воспринимать себя по-новому: изменившимся, а также готовым к изменениям. В отличие от слушания, «слышать» означает найти совершенно новые ориентиры, по-новому определить свое местоположение, наконец, открыть в себе неизведанные пространства, осязая непривычные структуры. И в этом опыте собственной изменчивости, в испытании собственной способности открыть себя в непривычном и найти новые ориентиры пробивает дорогу в жизнь нечто иное, чем просто моральное или морализирующее отвлечение к этому лживому красноречию или к пошлости этого культурного пессимизма, — а именно надежда на то, что мы способны соответствовать требованиям нового мышления и нового образа чувств.

Я бы не стал так подробно описывать эту связь, эту онемевшую структуру — результат распада в музыке старых привычных языковых связей, — если бы в моей композиции *Accanto* эта двойственность не играла важную, квазитематическую роль. В *Accanto* онемевшая музыкальная структура сознательно напоминает о том, что возникла в результате распада и разложения тонального языка. И это воспоминание — возникающее в первую очередь благодаря тому, что обломки старого языка, иногда довольно грубые, оказываются расположены между прочими, разложившимися почти до точечного состояния элементами (можно сказать, общими местами речи), — по мере звучания пьесы всё более явственно отсылает к конкретному произведению, а именно к Концерту для кларнета Моцарта как к образцу того ушедшего в историю искусства, которое каждый из нас так любит и которое в то же время становится нам таким чуждым, не по собственной воле принимая функцию удобного укрытия для человека, который хочет убежать в искусстве от самого себя, от собственной реальной незащищенности.

Вот семь примеров¹ из моей пьесы, в которых музыка, как уже разложившийся язык, вновь и вновь впускает в себя общие места речи, чтобы в конце концов раскрыть их тайную связь с произведением Моцарта (см. Примеры 2 и 3).

В обоих случаях можно, в частности, ощутить освобождение звука не только от старых риторических категорий — мелодия, гармония и т. д., — но также от привычных для него традиций инструментального искусства. Тем самым звук здесь воспринимается уже не как естественный эффект обычной игры на инструменте, а как результат особого обращения с ним, что позволяет осознать конкретную телесность, твердость, мягкость, энергетические условия рождения звука или шума и привести их в упорядоченные, переживаемые как музыка отношения, — и потому привычный нам «красивый» звук не воспринимается здесь как должное, а, наоборот, становится особым случаем. Намеренно изменяя конкретные параметры извлечения звука на инструменте и доводя их тем самым до сознания, мы переживаем музыкальную ткань как постоянные деформации привычного звучания, которые не следует, однако, понимать как гротескные исключения, — пожалуй, именно потому, что использование этих деформаций в качестве формообразующих элементов подразумевается само собой, они могут шокировать некоторых слушающих в особой мере. Конечно, это предъявляет большие, необычные требования — как

¹ Указание на Пример 1 в исходном тексте отсутствует. — Прим. ред.

технического, так и психологического рода — к каждому из оркестрантов, не говоря уже о солистах. Ведь теперь музыкант должен проявить точность и чувство звука, волю к созиданию музыкальной формы² в непривычном и, следовательно, часто почти враждебном мире звука и экспрессии.

Пример 1. *Accanto*, начало, такты 01-09 и 1 (партичелло).

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the piece 'Accanto'. The score is written on a single staff and includes various instruments and techniques. The instruments listed are Flöten/Klarinetten (Flutes/Clarinets), Klarinetten (Clarinets), Blech (Brass), Zuspieldung (Cymbals), Xyloimba (Xylophone), Pflte (Percussion), Wisbel (Bells), Xylba (Xylophone), and Tuba/Bass. The techniques listed are 'geschaltet' (switched), 'geschlagen' (struck), 'geblasen' (blown), 'gestrichen' (struck), 'gerieben' (scraped), 'gestopft' (muted), 'geschaltet' (switched), 'geschlagen' (struck), 'geblasen' (blown), 'gestrichen' (struck), and 'gerieben' (scraped). The score is divided into measures 01-09 and measure 1. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'ff', 'f', 'p', 'ppp', 'mf', 'fz', 'legno getupft', and 'sempre più p'. There are also some handwritten notes in German, such as 'Klappenschläge' (clap hits), 'Stoppschlag (getupft)' (stop hit (muted)), 'Slap', 'Zuspieldung', 'Klar-Solo', and 'Tuba/Bassa'. A box in the middle of the page contains a diagram of the terms 'geschaltet', 'geschlagen', 'geblasen', 'gestrichen', and 'gerieben' with arrows pointing to their respective parts of the score.

² В оригинале: «musikalischen Gestaltungswillen beweisen». — Прим. ред.

Пример 2. Движение по гаммам у солиста: *Accanto*, такты 60-63.

60

Bläser (Band)

Pfkl (Ped)

Git

Xlo

Ph/Sch.

Solo

V.

B.

C.

K.

62

Bläser (Band)

Pfkl (Ped)

Git

Xlo

Ph/Sch.

Solo

V.

B.

C.

K.

Пример 3. Der Gestus des gebrochenen Dreiklangs: *Accanto*, такты 36-39.

(36)

Band

2 Fr. 4/4

3 Ke. 4/4

2 Tr. 4/4

Pss/Trbn

Pfte

Git. pp existiert

Xba p existiert

Prk. *(Pie quas Sul)* auf Spannsaiten, auf Metallblech, auf äußerstem Rand, auf anderer Metallblech

Sch. p, mf, p, p, p, p, p, p

Solo. *(Anschlagstelle am Kessel nach unten verlagern (12-ge unten am Lied über) (Bewegung ist auf beide Pfe-Kessel übertragen)*

1.-4. arco PONT 4. III

5.-8. arco PONT 4. III

9. 10. arco PONT 4. III

11.-13. arco Tonitäten appun sur PONT III ff

14.-17. 15----- PONT III ff

18.-20. PONT III ff

21. arco PONT III ff

22. arco PONT III ff

23. arco PONT III ff

24. arco PONT III ff

25. arco PONT III ff

26. arco PONT III ff

27. arco PONT III ff

28. arco PONT III ff

29. arco PONT III ff

30. arco PONT III ff

31. arco PONT III ff

32. arco PONT III ff

33. arco PONT III ff

34. arco PONT III ff

35. arco PONT III ff

36. arco PONT III ff

37. arco PONT III ff

38. arco PONT III ff

39. arco PONT III ff

V. 1. 4. 5. 8. 9. 10. 11. 13. 14. 17. 18. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.

B. Dpf auf

C. arco

Kb. f. ext. hoch in IV 4.

cell. schnelle Trill-Repetitionen mit da Spanschnurle

Tupfen mit der Spanschnur schneller repetierend

Третий пример одного из тех остатков речи, которые опознаются здесь как обломки, служит одновременно границей для одного из разделов формы (см. Пример 4).

Пульсирующий метр, на основе которого обычно определяют время в тональной музыке, становится сеткой звуковой артикуляции времени, словно фрагментированного изнутри и извне.

В следующем примере показан момент, когда звучание музыки Моцарта вклинивается через своего рода временное окно *Tenuto*. Магнитная лента, которая почти незаметно сопровождала всю пьесу, выходит здесь на секунду из тени. Музыка сообщает о своей травме (см. Пример 5).

При этом музыка Моцарта неоднократно, почти инкогнито, участвовала в структурных событиях в виде размеренных и фрагментарных «наплывов»³. Но здесь этот так называемый «инструмент»⁴ вступает так ясно и так открыто, что «звучание», являющееся ничем иным, как музыкальным языком Моцарта, привлекает к себе внимание как особая музыка, как особый мир. Это странный момент, когда моя музыка вступает в столкновение с тем, что она любит и избегает одновременно — избегает, потому что любит и нетерпима к идеологическому, коммерческому злоупотреблению. И, конечно же, тот дух общественной гармонии, который мы стремимся ощутить в произведениях Моцарта, нигде не подвергается сомнению так всесторонне и так решительно, как здесь, где эта музыка звучит на самом деле.

Можно считать, что по форме *Accanto* состоит из двух частей: первая предшествует цитате, вторая следует за ней. В *предшествующей* находится музыка довольно игривая, что неожиданно для столь узнаваемых, но почти обезличенных осколков речи; в *последующей* происходит, так сказать, пробуждение, реплики инструментов раз за разом ведут к другим цитатам из Моцарта, деформированным так, будто немой пытается заговорить (см. Пример 6).

Последний пример⁵ из заключительного раздела демонстрирует постепенный переход от оформленной музыки к обезличенному цитатному материалу. Колеблющаяся фигура сопровождения, напоминающая аккомпанемент в начале медленной части моцартовского Концерта, преобразуется в своего рода беззвучное дыхание. Здесь, а может быть, и еще раньше, в музыке возвращается образ движения наощупь, за пределами речи, который соответствует ее собственному самовосприятию как онемевшей экспрессии, самовосприятию, из которого она, так сказать, проснулась в холодном поту, вспомнив о том, что она, очевидно, потеряла и все же некоторым образом продолжает искать, — о понятии красоты, в котором мы узнаём и преодолеваем наши противоречия и наш страх, потому что музыкальная экспрессия не отводит глаз от отчужденной реальности, а, зорко всматриваясь и отображая ее, бросает вызов всеобщему параличу и онемению.

Там, где падают маски красноречия, обнаруживается отчуждение. Но познание помогает с ним справиться. И в этом смысле я никогда не воспринимал это произведение, как и другие мои композиции, иначе, чем выражение *надежды*.

Перевод Романа Насонова

³ В оригинале: «Einblendungen». — Прим. ред.

⁴ Кавычки авторские. — Прим. пер.

⁵ См. Пример 7. — Прим. ред.

Пример 5. *Accanto*, такты 192-194.

192 *a tempo*

Band

2 Fz $\frac{4}{4}$ Tempo nimmt den „Puls“ des hier
eingeblenkten Zitats auf

3 Kl(B) $\frac{4}{4}$

2 Trp $\frac{4}{4}$

2 Pos. $\frac{4}{4}$

Tuba $\frac{4}{4}$

Pfkl $\frac{4}{4}$ *a tempo*
mp Dem „Puls-Schlag“ des
„Mozart“-Zitats über nehmen
Tupfer mit
Stahl
Ragler äußerst gleichmäßig

Git $\frac{4}{4}$

Xba $\frac{4}{4}$

PK $\frac{4}{4}$

Schl $\frac{4}{4}$

Solo $\frac{4}{4}$ *a tempo*
f

Ve $\frac{4}{4}$

12

Bs. 34 $\frac{4}{4}$

56 $\frac{4}{4}$

7-8 $\frac{4}{4}$

12 $\frac{4}{4}$

C 34 $\frac{4}{4}$

56 $\frac{4}{4}$

Kb $\frac{4}{4}$

Bogen zwischen Steg u.
Griffbrett unter Saiten biegen

Пример 6. Accanto, такты 206-208.

The image shows a handwritten musical score for measures 206-208 of the piece 'Accanto' by Lakeman. The score is written on ten staves, each with a specific instrument or section label on the left:

- Band:** Measures 206, 207, and 208 are circled. Above measure 208, it says "ab hier wieder den Takt schlagen" and "a tempo".
- Fz/Wk. (Flute/Woodwinds):** A box labeled "Kornett-Fagott" is present in measure 207.
- 2 Tr. (Trumpets):** Dynamic markings include *f* and *p*.
- 2 Pos. (Posaunes):** Dynamic markings include *fff* and *p*.
- Tuba:** Dynamic markings include *fff* and *p*.
- Pfl/Gity/Xba (Percussion/Guitar/Xylophone):** Includes a box labeled "PW" and dynamic markings like *fff* and *mp*.
- Ph/Schl. (Phonograph/Schlagzeug):** Includes a box labeled "Schlagzeug" and dynamic markings like *fff* and *pp*.
- Solo:** Includes a box labeled "Bl. Hornmel" and the instruction "mit Superballschläger".
- Streicher (Strings):** Dynamic markings include *fff* and *ff*.

The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German, including "ab hier wieder den Takt schlagen" and "a tempo".

Пример 7. *Accanto*, такты 291-295.

291

Band

2 Fl.

3 Kl. (B)

Kfg.

2 Tr.

2 Pos.

Tuba

Pflk.
2 leichte tiefe Saiten
4 schwere tiefe Saiten

Git.

Xbo.

Ple.

Sck.

Solo

V.

B.

C.

Kb.

ca 10 mal

ca 10 mal

Scheitel rasmpie legatissimo ablösen

ca 10 mal