

**Хельмут Фридрих Лахенман**  
[info@breitkopf.de](mailto: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](mailto: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 Давида<sup>1</sup>, фортепиано у Юргена Уде<sup>2</sup>. Первые пьесы, исполненные на публике: фортепианные «Вариации на тему лендлера Шуберта»<sup>3</sup>, 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 Поста<sup>4</sup>, Гюнтера Биаласа<sup>5</sup>, Фрица Бюхтгера<sup>6</sup>.

Попытки найти собственное место, доклады, пианистические выступления<sup>7</sup>, 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

---

<sup>1</sup> 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.*)

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.*

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

<sup>5</sup> 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-западнотемецкой 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.

<sup>6</sup> 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.).

<sup>7</sup> Ориг.: Auftreten als Pianist. — *Прим. ред.*

Каскеля<sup>8</sup>, Ржевского<sup>9</sup> и Контарского<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>. Первые хоровые пьесы для Schola Cantorum Stuttgart Клитуса Готвальда<sup>12</sup>: «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 концептуально<sup>13</sup>: закоснение музыкального мышления в условиях, определяемых тональностью; значение этого закоснения как отражения в области эстетики<sup>14</sup> 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 соблазнами<sup>15</sup>; сомнительность притязаний музыки в политической сфере до тех пор, пока она вместо того, чтобы взламывать эстетическую запрограммированность нашего общества, окольными путями пытается ее санкционировать<sup>16</sup>; 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

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.*

<sup>12</sup> 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.

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

<sup>14</sup> Ориг.: ästhetischer Niederschlag. — *Прим. ред.*

<sup>15</sup> 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.*

<sup>16</sup> 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 работа<sup>17</sup> 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 позиции<sup>18</sup> 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 второго<sup>19</sup>. Зато я люблю Дон Кихота и верю в маленькую девочку со спичками.

### *Schwankungen am Rand*<sup>20</sup> («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 процессов<sup>21</sup> и характерной для них внутренней жизни. Благодаря

<sup>17</sup> Ориг.: dialektische Arbeits- und Erfindungsprozesse. — Прим. ред.

<sup>18</sup> Ориг.: politischen Wachheit. — Прим. ред.

<sup>19</sup> Ориг.: Der eine ist mir Zerrbild des anderen. — Прим. ред.

<sup>20</sup> Ориг.: Zu SCHWANKUNGEN AM RAND. — Прим. ред.

<sup>21</sup> 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 орнамента<sup>22</sup>: 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*

---

<sup>22</sup> Ориг.: *Musters*. — *Прим. ред.*