



Научная статья
УДК 78.01"19/20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.04>

«Философия фортепиано» Хельмута Лахенмана в эстетических сближениях: от хокку и Леонардо да Винчи к Анри Бергсону

Ольга Альбертовна Красногорова

Академия хорового искусства имени В. С. Попова,
ул. Фестивальная, 2, Москва 125565, Российская Федерация
vicerector_axu@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5153-0939>

Аннотация. В статье раскрыты особенности концептуальной трактовки фортепиано Хельмутом Лахенманом. Параллели с поэтикой японских хокку, идеями Леонардо да Винчи, философией Анри Бергсона помогают осмыслить творческие принципы композитора. Также они могут быть полезны для исполнителя музыки Лахенмана, которому необходимо сформировать «новое слышание» и изменить систему представлений об игре на инструменте.

На материале цикла «Детская игра», пьес «Эхо Анданте» и «Serenade» в статье освещены нотация Лахенмана и система педализации, изобретенная композитором, описаны новаторские фактурные формы и исполнительские приемы. В научный обиход введены понятия «обертонная динамика», «фактурное *sfumato*».

Связь творчества Лахенмана с символизмом живописи и литературных текстов Леонардо прослежена в концепциях музыкальных композиций, их образном строе, названиях, фактуре, звучании. В опоре на идеи Бергсона рассмотрены концепции «исполнительского жеста» и «звуковой структуры».

Ключевые слова: фортепиано, Хельмут Лахенман, хокку, витальность, образ-движение, фактура *sfumato*, обертонная динамика, Леонардо да Винчи

Для цитирования: Красногорова О. А. «Философия фортепиано» Хельмута Лахенмана в эстетических сближениях: от хокку и Леонардо да Винчи к Анри Бергсону // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 250–277. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.04>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

Helmut Lachenmann's "Philosophy of the Piano" in Aesthetic Convergences: From Hokku and Leonardo da Vinci to Henri Bergson

Olga A. Krasnogorova

V. S. Popov Academy of Choral Art,
2 Festivalnaya St., Moscow 125565, Russia
vicerector_axu@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5153-0939>

Abstract. The article reveals the features of Helmut Lachenmann's conceptual treatment of the piano. Parallels with the poetics of Japanese hokku, the ideas of Leonardo da Vinci, and the philosophy of Henri Bergson help to comprehend the composer's creative principles.

They can also be useful for a performer of Lachenmann's music, who needs to develop a "new hearing" and change the system of ideas about playing an instrument.

Based on the material of the cycle "Ein Kinderspiel", the pieces "Echo Andante" and "Serynade", the article highlights Lachenmann's notation and the pedalization system invented by the composer, and describes innovative textural forms and performing techniques. The concepts of "overtone dynamics" and "textural *sfumato*" are introduced.

The connection between Lachenmann's work and the symbolism of Leonardo's paintings and literary texts is traced in the concepts of musical compositions, their figurative structure, titles, texture, and sound. Based on Bergson's ideas, the concepts of "performing gesture" and "structural sound" are considered.

Keywords: piano, Helmut Lachenmann, hokku, vitality, image-movement, *sfumato* texture, overtone dynamics, Leonardo da Vinci

For citation: Krasnogorova, Olga A. 2024. "Helmut Lachenmann's 'Philosophy of the Piano' in Aesthetic Convergences: From Hokku and Leonardo da Vinci to Henri Bergson." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 250–77. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.04>.

«Колокол в храме —
прижавшись, дремлет на нем
мотылек...»

Ёса Бусон [6]

«Два пробудились во мне чувства:
страх и желание;
страх — пред грозной и темной пещерой,
желание — увидеть, не было ли
чудесной какой вещи, там в глубине»

Леонардо да Винчи [12, I, 67]

«Существует, по меньшей мере, одна реальность,
которую все мы схватываем изнутри, путем интуиции.
Это — наша собственная личность»

Анри Бергсон [5, 1176]

Магия искусства Хельмута Лахенмана представляет для исследователя задачу со многими неизвестными. Композитор является не только одной из наиболее заметных фигур современного музыкального искусства — признанным лидером авангарда второй половины XX — начала XXI века, но и подлинным философом, тщательно разработавшим эстетические основания собственного художественного метода. Исполнение фортепианных сочинений Лахенмана ставит перед пианистом трудные, подчас парадоксальные вопросы. Для осмысления особенностей интерпретации музыки немецкого композитора важное значение имеют его теоретические тексты, опубликованные в сборниках «Музыка как экзистенциальный опыт» [22] и «Искусство как магия, управляемая разумом» [21], в том числе авторские примечания к отдельным сочинениям; особого внимания заслуживают ремарки в нотных текстах. Материалом исследования послужили также аудио- и видеозаписи самого композитора, пианистов Николааса Ходжеса и Юкико Сугавара.

В российском музыкознании творчество Лахенмана рассматривалось в различных ракурсах (см., в частности: [8; 9; 15]). Настоящая статья посвящена «философии

фортепиано» — концептуальной трактовке инструмента композитором — и ее влиянию на исполнительское искусство. В процессе анализа фактурных принципов ряда фортепианных сочинений будут освещены их особая нотация и сложившаяся у Лахенмана система педализации.

В свете сказанного актуально проследить, несмотря на солидную историческую дистанцию, воздействие архетипов, живописных образов, словесных текстов Леонардо да Винчи на художественный мир композитора. В искусстве гения Ренессанса — вдохновленного желанием достичь новое видение, обогатить интуицию и найти феноменальный, подлинный, глубинный мир, «мир высшей реальности», — сливаются божественное и земное, возникает диалектика духовного и телесного, произведения и особенностей его восприятия. Связь творчества Лахенмана с символизмом живописи и литературных текстов итальянского художника проявляется в концепциях музыкальных композиций, их образной стороне, названиях, фактуре, звучании.

К сочинениям Лахенмана для фортепиано «неоромантического» этапа творчества (1956–1966) относятся «Пять вариаций на тему Шуберта» (1956), «Эхо Анданте» («Echo Andante», 1962), «Колыбельная» («Wiegenmusik», 1963). В период постструктурализма и до настоящего времени композитором созданы «Звуковые тени — моя игра на струнах» для трех концертных роялей и струнного оркестра («Klangschatten — mein Saitenspiel», 1972), «Отзвук» для фортепиано с оркестром («Ausklang», 1984–1985), сольные произведения — «Детская игра. Семь маленьких пьес» («Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke», 1980), «Serynade» (1998) и «Роковой марш» («Marche fatale», 2016). Фортепиано фигурирует также в камерно-ансамблевых сочинениях, среди которых «Allegro sostenuto» для кларнета, виолончели и фортепиано (1986–1988), «Сакура в берлинском воздухе» для саксофона, перкуссии и фортепиано («Sakura mit Berliner Luft», 2010).

Лахенман не пишет для фортепиано в краткий период 1966–1968 годов, определяемый как структуралистский¹, и в следующие два года. Поворотный момент знаменует перформативный этюд «Guero» (1970) — манифест освобождения от «бюргерской эстетики», выражающегося в отказе от привычной игры на клавиатуре инструмента. Исполнителю предписываются поверхностное скольжение по «насечкам» белых и черных клавиш, зашипывание колков, клавиш, струн. Лишенные звуковысотности шумовые тембры превращают резонирующий корпус рояля, подзвученный микрофоном, в «отсутствующий» инструмент, высказывающийся, к тому же, от «чужого лица»².

Текст сочинения не содержит ничего, кроме графической инструкции исполнителю. «Определение» фортепиано переводится композитором в исполнительский жест; благодаря «изобретению целой цепочки побочных действий» оно возводится к «своеобразной эксцентричной» деконструкции объекта [3, 107]. Подобные принципы создания образа, как указывает Р. Барт, характерны для мастера дзэн. Жесты в «Guero» лишены, по-видимому, символической нагрузки — их смысл состоит здесь в том, чтобы придать реалистичность происходящему.

¹ В периодизации творчества Лахенмана мы опираемся на диссертационное исследование Н. Колико [8].

² Гуиро (исп. güiro) — латиноамериканская трещотка с нанесенными на поверхность насечками; изготавливается из различных материалов и не имеет ограничений по форме.

Это позволяет отказаться от попытки обнаружить логику в их последовательности — исполнение сочинения превращается в интерпретацию того, что по существу является референциальной иллюзией.

Вид партитуры поражает воображение, но помогает зримо представить себе пианистический перформанс. Авторская видеозапись «Guero» — весомое дополнение к тексту: слуховое и зрительное восприятие звучащей музыки воздействуют на слушателя одновременно в симбиотическом единстве. Взамен редукции визуальных эффектов во время прослушивания Лахенман предлагает «взгляд на физическую, энергетическую, мгновенно воспринимаемую анатомию звуковых событий, подразумевающий исключение способа слушания, “отполированного” традициями и привычками» [24, 58]. В зависимости от концентрации внимания слушателя на зрительной или на слуховой стороне восприятия их взаимодействие подрывает ощущение идентичности. Таким образом, композитор создает условия для противоречивой репрезентации соответствия, переживаемого как различие.

«Немота» рояля заставляет пережить «нулевой» порог восприятия, осознать идею «воображаемого инструмента» — прежняя символическая нагрузка фактурных формул у Лахенмана опустошена, а для того, чтобы начать новый этап развития, фортепиано необходимо выйти за пределы своей физической природы. Эта ситуация напоминает предслышание в музыке И. С. Баха и Генделя — во времена господства старинных «клавиров» — еще не появившегося современного рояля.

1. СОЗДАНИЕ ФОРТЕПИАНО

Идея «своего» фортепиано неоднократно звучит в высказываниях Лахенмана. В эссе «Философия композиции, существует ли она?» композитор формулирует три основных принципа своего творчества: «сочинять значит размышлять о музыке; сочинять значит создавать инструмент; сочинять значит не “давать себе волю”, а “приходить в себя”» [24, 56]. При этом Лахенман не использует препарирование инструмента. Преобразование звучащего фортепиано достигается за счет новых видов фактуры, функции ее элементов приобретают динамика, артикуляция, педализация. «Слово “инструмент” имеет здесь широкий спектр коннотаций: в нем отзывается не только выбор инструментального состава, но и представление об общей системе выразительных средств» [15, 74], — отмечает Т. В. Цареградская.

Можно предположить, что осмысление фортепианного *legato* — несуществующего с точки зрения «физического свойства» инструмента, но возникающего в зависимости от способности пианиста концентрацией исполнительской слуховой воли и средствами туше (предслышанием и мысленным продлением звуков, определяющими качество туше) не только создать, но и «внушить» слушателю (!) иллюзию продления звука, послужило стимулом к поискам композитором изменений в звучащей жизни произведений. Композитор ведет волевою борьбу с непокорной природой рояля, в предисловии к концерту для фортепиано с оркестром «Отзвуки» он пишет: «Стремление победить гравитацию, перехитрить ее или, по крайней мере, смоделировать ситуации побежденной гравитации, может найти свое отражение во многих попытках задержать исчезновение звука фортепиано» [22, 397].

Лахенман называет в качестве источника своего вдохновения «чистоту и последовательность движений в вокальной музыке» Луиджи Ноно, в котором ноты «вступают в плавные интервальные отношения друг с другом на протяжении всей своей продолжительности, далее внутренне артикулируются и иерархически градуируются гибкой динамикой и тембром» [20]. Тем не менее, в «Эхо Анданте» он сознательно обратился к такому «непокорному объекту» как фортепианный звук, который постоянно «тает под руками» [ibid.]³.

1

«Эхо Анданте»



Текущность «угасающих тонов («Эхо Анданте») достигается их нарастанием, исчезновением, изменением во времени», позволяя композитору сделать «стереотипный характер *diminuendo*» звука рояля «осознанным, и если не преодолеть его, то создать иллюзию преодоления» [ibid.]. «Можно сказать, что Лахенман отчасти продолжает поиски Ноно: он движется вдоль границы звучащего и не-звучащего, пристально исследуя зону перехода одного в другое», — пишет Т. В. Цареградская [15, 78]. Стремление композитора «увидеть» переход звука в тишину ассоциируется с поисками способов изображения границы перехода света и тени у Леонардо да Винчи, которые выявляют желание художника воплотить в произведении искусства не только «тень телесную», но и «тень духовную» — уловить очертания ауры, «духовный свет» живого образа [12, II, 146].

В этом контексте можно лучше понять мысль Лахенмана об отображении в звуковом поле «теневого» звучностей — обертоновых резонансов, отголосков. В предисловии к «Serynade» композитор дает указание: «Ноты, которые должны быть нажаты беззвучно или удерживаются руками на педали *sostenuto*, служат для реверберации обертонов, либо создания впечатления резонирующих отфильтрованных отзвуков» ранее сыгранных тонов [25, III].

³ В том же комментарии композитор рассуждает о месте сочинения в своем творчестве: «“Эхо Анданте”, написанное после возвращения со стажировки у Луиджи Ноно в Венеции, было впервые исполнено мною в Дармштадте в 1962 году. Несмотря на существование других, более ранних сочинений, от которых я не отказываюсь (например, “Шубертовских вариаций”), оно, вероятно, означает мой “опус 1” — вместе с “Сувениром” и “Пятью строфами”; одновременно оглядываясь назад и устремляясь в будущее, оно играет такую же роль, как Фортепианная соната в творчестве Берга или “Пассакалия” в творчестве Веберна» [ibid.].

Allegretto capriccioso ♩ = 63

The musical score shows five measures of music. The first measure is marked 'p' (piano), the second 'mf' (mezzo-forte), the third 'f' (forte), and the fourth and fifth 'ff' (fortissimo). The score includes instructions for 'schwarze Tasten' (black keys) and 'weiße Tasten' (white keys). There are also markings for 'Sost. - Ped.' (Sostenuto - Pedal) and 'Ped.' (Pedal).

Необычные звуковые структуры, открывающие это сочинение производят впечатление проявления в слуховой реальности пространственных впечатлений темы и инверсий, туго сжатых в эпицентрах их столкновений и приобретших высокую концентрацию — словно взгляд издала на баховскую полифонию. Благодаря смещению пространственных и временных координат, изначальная тема и ее варианты не идентифицируются в качестве мелодических линий, сливаясь в расслоенные виртуально-полифонические структуры⁴. Таким образом, осуществляется ошеломляющий переход к абстрактному восприятию музыкального языка.

Отзвуки обертоновых спектров, возникающие с помощью педализации, фона беззвучно нажатых клавиш проступают в «теневом» слуховом пространстве и тематизируются в туманные, словно отдаленные «мелодии», начиная регулировать форму произведения. Работа над подобной виртуальной полифонией расширяет воображаемое слуховое зрение исполнителя. В подобной концепции формообразующая роль динамики усиливается, рельефно выявляя ее значение важнейшего параметра звука. Мы предлагаем определить это явление понятием «обертоновая динамика».

В отличие от динамики эха, средствами «обертоновой динамики» в глубине звуковой перспективы из отзвуков формируется новый «тематический»

⁴ В программных заметках для Хаддерсфилдского фестиваля 2000 года Хорст Шольц отмечает: «Если в “Guero” инструмент не музыкален в традиционном смысле, то “Serynade”, впервые исполненная в Японии в 1998 году, имеет сходство с такими композициями, как “Эхо Анданте” и “Детская игра”. Через сложные метаморфозы звуков и аккордов, зависающих во времени с помощью педализации, создаются созвучия, реверберация которых изменяется, резонансы и флажолеты развиваются в новый тип мелодики, или, выражаясь словами Ф. Бузони, “парят”. Фактура бесслотна, ее субстанция прозрачна. Это звучащая атмосфера, сама природа. Она свободна. Но звучат и отчетливые виртуозные звуки *fortissimo*. “Serynade” развивается через эти противоположности. Можно предположить, что возникающие звуки напоминают об инструменте, обычно ассоциирующемся с жанром серенады, — гитаре — инструменте, который, по общему признанию, не соотносится с эстетикой творчества Лаченмана. [Хотя им написано замечательное произведение для двух гитар “Приветствие Кодуэлу”]» [27].

материал, не повторяющий звучание переднего плана. Необходимо отметить, что признаком «обертоновой динамики» являются не собственно указания в нотном тексте, но скорее проявление в фактуре принципа «фильтрации» звука, то есть отслоения и удержания отголосков и отзвуков мануальными и педальными средствами.

3

«Serynade», такты 102–109

102

105

*) s. Fußnote zu T. 48

Sost. - Ped.

4

«Serynade», такты 10–13

10

Sost. - Ped.

Эффекты «обертоновой динамики» — пульсирующего мерцания выплывающих на педали «теневого мелодий» звучат в авторском исполнении пьесы «Фильтр-качели» из цикла «Детская игра. Семь маленьких пьес».

5

«Фильтр-качели», такты 3–6

The image shows two systems of musical notation for measures 3-6. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, overlapping chords and melodic lines, with many notes marked with accents (>) and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, creating a complex, shimmering texture.

В завершении сочинения отзвуки яркого хроматического кластера последовательно исчезают в движении вверх от басового звука. В предисловии к циклу композитор поясняет: «Нотные знаки указывают не на нажатие, а на отпускание ранее нажатых клавиш» [23]. Угасание звучания кластера заставляет слух исполнителя концентрироваться на мысленном восполнении отсутствующих звуков.

6

«Фильтр-качели», такты 52–56

The image shows a single system of musical notation for measures 52-56. It features a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly complex, with many notes and chords. There are several dynamic markings, including *f sempre* and *p*. The piece concludes with a cluster of notes in the bass register, indicated by the instruction *8va bassa*. Below the staff, there is a detailed instruction in German: "Diesen stimmten Cluster mit den 10 Fingern niederdrücken. Tasten genau im Rhythmus nacheinander loslassen." followed by a time signature "3'56".

В тактах 247–251, 265–272 «Serynade» беззвучно нажатые ноты «отстаиваются» в добавленной сверху строке, где результирующие обертоны помещены в скобки над теми нотами, которые необходимо озвучить. Маленькими крестиками обозначено окончание их звучания.

7

«Serynade», такты 265–273

265 $\frac{3}{4}$ stumm gehaltene Tasten: $\frac{4}{8}$

268 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

ppoco *f* *ff* *mf* *p* *f*

meno f *mp* *pp* *ppp*

Sost. ped.

Во многих случаях композитор не выписывает детально в нотном тексте отголоски, возникающие в результате беззвучного нажатия клавиш, хотя, «они являются существенным компонентом предполагаемого звукового ландшафта» [25, V]. Лахенман указывает, что «отслаивающиеся обертоны возникают автоматически при соблюдении и исполнении артикуляционных указаний *tenuto* и педали *sostenuto*» [ibid.] (см. пример 8).

Модель последовательного накопления обертонов звукового комплекса приведена композитором в предисловии к циклу «Детская игра. Семь маленьких пьес»; эпиграфом к сочинению служит цитата из переписки Теодора Адорно с Вальтером Беньямином: «...причем речь идет скорее о том, чтобы показать на детском примере, чем о воскрешении детства...» («...wobei es eben mehr um die Demonstration am Kindermodell als um die Beschwörung von Kindheit geht...» [23]). Горизонтальные лучи, идущие от нот, вступающих одна за другой в пределах партии одной руки, способствуют «более четкому представлению» их продолжительности.

8

«Serynade», такты 87–91

259

87

ppp *ppp* *ppp* *P* *P*

Sost.-Ped.

90

pp *p*

(*Ped. —*)

(*Sost. Ped.*)

Для исполнения пьесы «Акико» композитор предлагает два варианта с учетом наличия или отсутствия педали *sostenuto* на инструменте, перераспределяя материал между партиями рук (пример 9 — для рояля со средней педалью).

9

«За Акико», такты 13–15

p

(*Tonhalte-Pedal*)

10

«3в Акико», такты 13–15

p

8va bassa

В переосмыслении исполнительской техники возрастает значение артикуляции, поскольку именно она служит «лицом» конкретного музыкального инструмента. Воспроизводя его звучание с помощью иного посредника, исполнитель может вызвать в воображении слушателей образ отсутствующего инструмента благодаря особым приемам игры. Обогащая звуковые структуры резонирующими обертонами, создающими часть звучащего образа фортепиано, композитор уделяет в авторских указаниях «отфильтрованным» отдаленным тонам значение не меньшее (если не большее!), чем реальным звукам ближнего плана, требуя от исполнителя точного воплощения иллюзорной звуковой перспективы. Тем самым возрастает значение разделительной и акустической функций артикуляции.

Используя взаимодействие средств артикуляции, динамики и градуирования правой педали, Лахенман пытается преодолеть еще одно ограничение фортепианной природы — недостижимость *crescendo* на взятом звуке. Динамические вилочки в примере 11 означают «желаемые “психологические” эффекты *crescendo*, которые должны быть получены путем резко очерченного отпускания соответствующих клавиш, почти как бы “вырывая” удерживаемый звук именно тогда, когда он акустически разворачивается» [25, IV].

11

«Serynade», такты 222–223

Артикуляция поддерживается в ряде случаев электронным «увлажнением» акустики: «В залах, где трудно услышать реверберацию обертонов, или с роялями, обладающими слабым резонансом, необходимо исправить ситуацию с помощью микрофонов или электрического усиления» (межфазного микрофона, размещенного во внутренней части корпуса, усилителя, расположенного под роялем, компрессора) [ibid., VIII]. Композитор предписывает исполнять «Serynade» в залах с коротким периодом реверберации, позволяющим точно выполнить авторские указания в отношении продолжительности звучания резонансов.

Педализация в фортепианной музыке Лахенмана приобретает значение неотъемлемого внутреннего элемента фактуры. Понятие «педализации» в творчестве композитора включает комбинации мануальной «педали» и различные модификации использования всех трех педалей рояля. Лахенман придает важнейшее значение

практике обогащения звучания современного рояля педалью *sostenuto*, позволяющей удерживать избранные тоны, точно контролируя возникающие обертоновые шлейфы. Композитор открывает новые ресурсы взаимодействия правой и средней педальей, позволяющих композитору воплощать в фактуре концепцию «фильтрации» звука. Сочетание правой педали и педали *sostenuto* становится основным средством достижения эффектов обертоновой динамики.

В «Serynade» взятие педали *sostenuto* беззвучно подготовленных или озвученных нот обозначается ниже правой педали прерывистой вертикальной линией, идущей вниз от нотированного звука (см. примеры 8, 11). В некоторых случаях исполнитель должен самостоятельно решить, брать аккорд мануально или удерживать его с помощью средней педали. Прямоугольные скобки в нотном тексте обозначают границы звуков, которые необходимо сохранить с помощью педали *sostenuto* (см. пример 4).

Развитие взаимосвязи мануальных и педальных приемов в сочинениях Лакенмана позволяет композитору достигать колористических преобразений сложных звуковых структур, открывать новую тембральность рояля, преодолевая «исчерпанность» «традиционного» темперированного фортепиано, на которую сетовали многие композиторы еще в начале XX века.

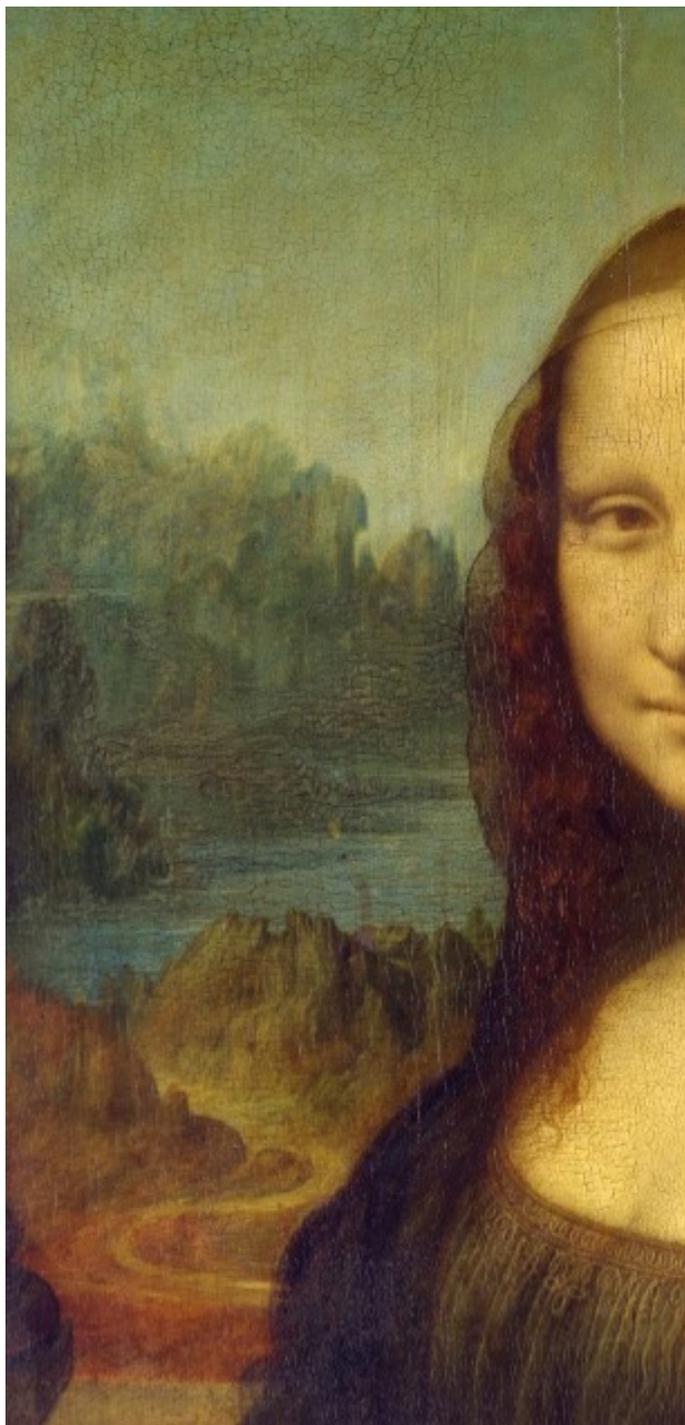
Стремлению к тонким градациям звуковысотности служат попытки создать плавающие границы интервала с помощью правой педали в пьесах «Облака в ледяном лунном свете» и «Танец тени». Лакенман указывает, что в этих сочинениях «указания педали появляются не под нотами, а между ними, поскольку ритм действия педали должен быть точно скоординирован с ритмом правой руки» [23].

12

«Облака в ледяном лунном свете», такты 3–4

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is the right hand (RH) and the lower staff is the left hand (LH). The RH staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The LH staff contains a bass line with a 'stumm' marking. A dashed line below the LH staff is labeled '8va bassa'. Pedal markings are shown below the RH staff, including a '15ma' marking and a 'Ped.' marking.

Растушевывание властного «давления» линейной гармонии, создание «теневых мелодий», эффектов эха, придает фактуре фортепианных сочинений Лакенмана дифференцированный объем, атмосферность, пространственность. Иллюзионистски-педальные приемы композитора можно сравнить с техникой *sfumato*, открытой Леонардо да Винчи и создающей рассеивающую ауру света и воздуха. Как писал Леонардо, «существует перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие изменения воздуха можно распознать разные расстояния <...> удаленные предметы необходимо изображать с «размытыми контурами», помещая между источником света и телами некий род тумана» [12, I, 126–127].



Ил 1. Леонардо да Винчи. Фрагмент «Портрета госпожи Лизы дель Джокондо»

Многообразные проявления в фактуре фортепианных сочинений Лахенмана мануальных (задержанные ноты, звуковые наложения, беззвучное нажатие клавиш, средства артикуляции и др.) и педальных приемов (*vibrato* правой педали, педаль *sostenuto*, педальные *sforzando*, градуирование правой педали), создающие сонорные эффекты пространства, «звуковой перспективы», эха мы предлагаем определить понятием «фактурное *sfumato*».

Предвосхищение данного явления можно найти в синергии фактурных форм и применения правой педали в музыке Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Дебюсси, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, в творчестве других композиторов. Поиски композиторами второй половины XX–XXI века различных способов выражения процессуальности звука, эффектов детемперации и имитации на фортепиано микротонового пространства, фонических «пятен», многокомпонентных звуковых структур, плавающих границ интервалов привели к появлению новых и неузнаваемых изменений многих привычных фактурных принципов фортепианной музыки, повышению значимости педализации и развитию ее системы. Специального исследования заслуживает практика электронной поддержки звучания.

В своей фортепианной музыке композитор относится к исполнителю как к звуковому художнику, оживляющему музыкальные идеи в новом контексте. Изменяя и перестраивая весь опыт пианиста, Лахенман не столько создает «собственное» фортепиано, сколько формирует новый творческий потенциал исполнителя.

2. «КОНКРЕТНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА» И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: РАЦИОНАЛЬНОЕ — ИНТУИТИВНОЕ

В известном анализе оркестровой пьесы Антона Веберна соч. 10 № 4 Лахенман отмечает: «То, что описано в терминах структуры, в плане ауры дает нам “прерванную серенаду”, сжатую до нескольких секунд: мотив мандолины, флажолет альты, засурдиненные зовы трубы и валторны, синкопы и трели кларнета, нерегулярная пульсация малого барабана, ритмы арфы и челесты, кантилена засурдиненной скрипки, пробуждают ощущение архетипической идиллии; малеровская *Nachtmusik* с высоты птичьего полета» [24, 59–60].

Перечисляя последовательность «конкретных деталей» музыкального текста (флажолет альты, звук трубы...), казалось бы, лишенных ассоциативно-семантической нагрузки, композитор называет итоговый образ, сложившийся в его собственном восприятии (фундаментально подготовленном предшествующим «экзистенциальным опытом»). Как, однако, современный пианист, опыт которого обретен преимущественно в традиционной системе, способен постичь сочинения самого Лахенмана, и какими средствами может он воссоздать в исполнении «ауру»? Какие свойства интерпретации подразумевает «конкретная инструментальная музыка»? Для ответа на эти вопросы целесообразно исследовать диалектику рационального и интуитивного в музыке композитора; эти понятия носят в ней взаимно обогащающий, но не взаимоисключающий характер.

Признавая размышление исходным пунктом творческого акта, Лахенман придает ведущее значение интуиции: «Третий пункт (обретение идеи — О. К.) касается роли интуиции, вопроса “свободы выбора”; он напоминает нам о творческом импульсе как освобожденном, осмысленном феномене, который не подавляет

противоречий, но как бы высвечивает их, поскольку превосходит (!) то, что определяется рационально» [15, 75]. Так, развитие идей Ноно в «Эхо Анданте» привело композитора к такому образу мышления о звуке, в котором «не структура стала средством для достижения выразительных целей, а скорее выразительность как нечто заранее данное, уже связанное со средствами, стала отправной точкой для приключений структуры» [20].

Т. В. Цареградская указывает, что Лахенман «приоткрывает дверь стихии иррационального <...> между структурным анализом и поиском механизмов инноваций лежит сфера творческой интуиции» [15, 75]. Эта творческая интуиция необходима исполнителю, обращающемуся к сочинениям новейшего времени, наряду со знанием современных средств музыкальной выразительности. Без нее невозможно проникнуть в замысел индивидуальных композиторских проектов.

В конечном итоге целью композитора становится принципиально иное качество восприятия: «Когда мы говорим о новой музыке, речь идет не о новом звучании, а о новом слышании» [10]. Недосказанность, незавершенность, внезапные обрывы лаконичных созвучий, расплывающихся в резонирующих педальных облаках, стимулируют ответную реакцию слушателя, вызывая после-чувствование, «сердечный отзвук», поэтическое домысливание невысказанного. Воздействие этой мощной скрытой энергии повергает в аффект продолжительного переживания. По опыту Лахенмана, «именно “структурно” ориентированное слушание, то есть наблюдательное восприятие непосредственно звучащего и действующих в нем связей, сопряжено с внутренними образами и ощущениями, которые никоим образом не отвлекают от этого процесса наблюдения, но остаются неразрывно связанными с ним и даже придают ему особую характерную интенсивность» [22, 402].

В музыке композитора символичное значение имеет не только то, что выражено в звуках, но и то, о чем умалчивается. Исследуя эстетику красоты в современном музыкальном искусстве [ibid., 104–110], Лахенман исходит из тезиса, что прекрасное есть нечто непривычное, отдавая предпочтение принципу «красноречивого молчания». Безграничность смыслов порождается абстрактностью звуковых символов, передающих нечто невыразимое, оставляющее слушателя беспомощным перед осознанием неисчерпаемости пространства.

Образ поисков художником подлинных духовных ответов создан Лахенманом в известном сочинении «“...два чувства...”», музыка с Леонардо» («“...zwei Gefühle...”», Musik mit Leonardo»): «Два чтеца текста Леонардо в “...двух чувствах...” — словно две дополняющие друг друга половинки сознания воображаемого Странника и Читателя, потерявшего от изумления дар речи, — пишет композитор. — Они функционируют как бы бессознательно, подобно рукам слепого, который ощупывает текст словно драгоценную надпись, схватывая одну за другой его частицы и собирая их в своей памяти» [ibid., 402]. В воображении слушателя возникает «ситуация беспокойного поиска “в ощущении неведения” (im Gefühl der Unwissenheit), в которой действующий на ощупь слепец узнает себя» [ibid.].

С феноменом почерка Леонардо ассоциируется особая полифоничность письма Лахенмана. Тексты, записанные в зеркальной инверсии, декодируют замыслы да Винчи — понимание достижимо как итог воображения невидимых проекций, в высшей из которых скрыто привычное начертание. Запись и ее виртуальные отражения создают полный Текст, часть которого находится в видимой реальности, остальное — в сфере иллюзорной.



Ил 2. Леонардо да Винчи. «Мадонна в гроте»

На возможность подобной параллели наталкивает комментарий Лахенмана к изданию оркестровой композиции «Письмо» («Schreiben»): «Письмо как практическое механическое действие рукой, пером, кистью на поверхности бумаги, пергамента, камня, вызванное и контролируемое коммуникативной потребностью и, при всей своей спонтанности, управляемое правилами письма и языка, является для меня одним из самых загадочных процессов в повседневной жизни, в котором встречаются человеческий дух и мертвая материя: мысли записываются на поверхности, вверяются ей. И в этом путешествии по языку, письму и гравюре они встречают дух читающего или расшифровывающего собрата. Однако как композитор я спрашиваю: существует ли <...> к примеру, “спонтанное” письмо, неосознанное создание знаков, посредством свободного движения пишущей руки, когда пишущий лишь с изумлением наблюдает за собственными действиями? Разве не подобным образом пишутся абстрактные картины в Японии? <...> В одном андеграундном фильме 1970-х годов зритель переносится в комнату итальянской гостиницы, где молодой Моцарт, проезжая мимо, торопливо набрасывает на бумаге за столом речитативы одной из своих итальянских опер. Более четверти часа мы находимся там, слушая не создаваемую музыку, а нервное царапанье пера по грубой нотной бумаге в полуденной тишине — слышен только ровный стук маятника настенных часов, и мы переживаем этот вторичный звуковой мир едва ли менее интенсивно, чем другие слушатели переживают музыку, которая создается⁵. Он добавляет строку к строке, рассматривая себя как своего рода пишущий прибор. Как слушатели, мы не читаем то, что написано, но слышим процесс письма, взмах смычка, движение деревянной палочки по коже или там-таму, и наблюдаем за его имитацией или трансформацией духовыми инструментами — иногда также без тона — соединяющимися, чтобы образовать своего рода церемонию звучащего письма. В результате получается музыка, которая периодически «забывает» о своей ментальной отправной точке, развивается как автономная звуковая ситуация, в конце концов, создавая необычную «кантилену» на самом высоком уровне. Тот, кто пишет немецкое слово “shreiben” (“писать”), неизбежно пишет и слово “Schrei” (“крик”), а также слово “reiben” (“тереть”). Насколько эмоциональным может показаться первый термин, настолько же практичным является второй. Мое произведение характеризуется обоими аспектами, включая их противоположности» [19].

«Schreiben» — не единственный случай, когда заглавия сочинений Лахенмана прочитываются подобно метафорам⁶, побуждая исполнителя включить интуицию в поисках загадочного кода к авторской концепции. Необычное название сольной фортепианной композиции «Sergnade», напоминающее идеограмму, Хорст Шольц объясняет «тайным переходом в него буквы Y — первой буквы имени Юкико Сугавара (Yukiko), жены композитора» [27]. Намек на имя, внедренный в название пьесы, косвенно указывает и на покинутую территорию жанра, утверждающего сиюминутное переживание любви как подлинную

⁵ По всей видимости, Лахенман имеет в виду фильм Клауса Киршнера «Моцарт: хроники детства» («Mozart – Aufzeichnungen einer Jugend», 1976), вошедший в программу 26 Берлинского кинофестиваля. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=CdnWbRIkD2I&t813>. — примеч. ред.

⁶ «Schreiben», «... zwei Gefühle...», Musik mit Leonardo», «Sakura mit Berliner Luft», «TemA», «Berliner Kirschblüten» и др.

ценность жизни. Иероглифу японского языка, символизирующему счастье⁷, противопоставлен начальный слог — «Se», который можно трактовать как отсылку к немецкому слову «Sehnsucht». В нем отражается, «как сильна и <...> болезненна может быть тоска <...>. От неопределенной тяги <...> (sich sehnen) она может дорасти до болезненной страсти, мании (Sucht)»⁸.

Амбивалентное название пьесы означает «не состояние, не устремленность, а бесконечную разорванность» между реальным и идеальным, желанием и его полной недостижимостью. Возможно, композитор хотел создать в пьесе звуковой автопортрет, в котором отражается «не то, что он видит перед собой, но то, что он видит в себе» [17, 11].

Стремление выразить состояние внутреннего мира автора непосредственно в момент создания произведения, исследование области «неосязаемого» на границе с беззвучием, тишиной приводят Лакенмана к обнаружению «пределов» музыкального языка, подобно тому, как это происходит в описанной Р. Бартом эстетике хокку: «Существует момент, когда язык прерывается <...> как раз на этом беззвучном разрыве зиждется и истина Дзен, и краткая, пустая форма хокку» [3, 94]. Согласно Барту, в хокку «есть, по-видимому, что-то музыкальное (что-то от музыки смыслов, а не звуков): та же чистота, сферичность и пустота, что и в музыкальной ноте» [там же, 97]. Дайсэцу Тэйтаро Судзуки отмечает: «Двумя-тремя словами [художник дзен] способен выразить чувства. Если выразить их слишком полно, не останется места для намека, а именно в намеке заключена тайна» [7, 109].



Ил. 3. Мацуо Басё (1644–1694). «Гибискус с хокку»

⁷ Yukiko — в одном из значений, «счастливый ребенок»; Yuki — счастье.

⁸ Из эссе, присланного на международный конкурс «Самое красивое немецкое слово» («Das schönste deutsche Wort»); цит. по: [16, 826].

В фактуре «Serynade» прослеживаются ассоциации с живописными образами хокку: расплывающиеся фонические «облака» периодически прерываются иероглифически отточенными восходящими фигурациями — фортепианной «каллиграфией», символизирующей жесты «спонтанного письма».

13

«Serynade», такты 37–42

37

2/4

5/16

f

ff

f

(Sost. And.)

Sost. And.

11:7

40

3/4

fff

(Sost. And.)

41

f

p

ff

(Sost. And.)

«Западное искусство превращает “впечатление” в описание. Хокку же никогда не описывает: это искусство антидескриптивно, ибо всякое состояние вещи оно немедленно, неотступно и победоносно превращает в хрупкую сущность появления: это мгновение — в буквальном смысле “неуловимое» [3, 96].

Использование подобного приема позволяет композитору представить звук так, чтобы вызвать и оживить художественный образ, а слушателю показалось, что он реально «видит» его, то есть воплотить то, что Р. Барт называет «эффектом реальности» [2]. Визуальное измерение образа обуславливает требование композитора к воплощению исполнителем «конкретных деталей» музыкального текста, приобретающих значение стратегий восприятия. «Видение» звука посредством конкретных музыкальных структур, возникающее в процессе создания композиции, обретает форму в воображении. Руководствуясь интуицией, композитор создает новый инструментарий рационального представления иррационального.

Исследуя взаимоотношения между звуком и формой с позиции восприятия, Лакенман приходит к идее, что музыкальная форма возникает и актуализируется в рамках «экзистенциального опыта» субъективно переживаемого времени [22, 46]. В частной переписке, которую цитирует Элке Хокинс, он сообщает о том, что «более важно определить устанавливаемые категории измерений. Для анализа важнее *что это*, а не то, как это сделано, — эти процессы подчас полностью скрыты» [18, 90].

Лакенман объясняет собственное восприятие содержательной сущности звука таким образом: «Если я слышу столкновение двух машин, <...> возможно, я слышу определенные ритмы или высоты, но не скажу: “О, какие интересные звуки!”, а спрошу: “Что произошло?”. Подобный аспект восприятия акустического события я называю конкретной инструментальной музыкой» [11]. Образные представления служат основой трансцендентных переживаний, являющихся «своего рода суммой идей, которые музыка способна спровоцировать <...> через различные формы памяти, ассоциаций, воображения и декодирования» [26, 2].

Фундаментальным значением в звуковой философии Лакенмана обладает понятие структуры.

Структура представлена в качестве объекта восприятия, поскольку музыкальный смысл определяется не только характеристиками отдельных звучностей или их элементов, но также сходством и различием их ролей в определенном контексте или иерархии. Звуки рассматриваются как частицы динамического процесса изменений, они, по словам Лакенмана, «возникают в этом контексте совершенно по-новому» [22, 118]. Благодаря сознательно управляемому взаимодействию тембровых сопоставлений звуковая структура приобретает уникальный и дифференцированный характер.

В концепции «структурного звука» (Strukturklang) — высшей из пяти категорий, изложенных Лакенманом в «Звуковых типах новой музыки» («Klangtypen der Neuen Musik»), — усматривается интерпретация композитором звука в качестве своего рода «живой клетки», способной к развитию, накоплению и «эволюционной изменчивости», приводящей в итоге к новому все более сложному виду [ibid., 36].

Каждая категория структурного звука Лакенмана определяет уникальную тембровую комбинацию, или акустический тип. «Звукотипы» варьируются от простых до компонентных звуков. Как описывает композитор, основное внимание уделяется их перцептивному характеру: «В начале 1960-х годов я разработал

для себя своего рода типологию звучностей, которая, начинаясь с пусть и вымышленного, но чисто физически обусловленного акустически-точечного восприятия, доходит до “структурной звучности”, обратимой в “звуковую структуру”» [ibid., 87].

Структурные звучности Лахенмана — это чувственные качества, осмысляемые в процессе изменения восприятия и таким образом обретающие значение содержательных индикаторов. Осознанное или интуитивное предвосхищение музыкальных «событий» «доставляет» текст в сознании и реконструирует звуковой образ. Постигание произведения становится результатом восстановления логических взаимосвязей — ожидаемых, переживаемых и осознаваемых в восприятии, что композитор определяет понятием «структурное слушание». Смена контекста образует новые взаимосвязи, в которых соотношения возникают там, где вне данного контекста их бы не существовало. Этот аспект позволяет вскрывать глубинную сущность музыкального текста.

Композитор не стремится лишить звуковые объекты прежней смысловой нагрузки — отношение Лахенмана к традиции предполагает фильтрацию музыкального языка через «сито» структурного мышления. «Бюргерская эстетика» означает музыкальные стили, жесты прошлого, которые при их использовании вызывают аффект — эмоциональную реакцию, возникающую в результате распознавания семантических кодов, а не аспект — абстрагированное эмоционально-интеллектуальное восприятие [ibid., 63–72].

Лахенман утверждает, что звуковой эффект, примененный ради самого себя, представляет собой не более чем образец сюрреалистической, экзотической, экспрессионистской аффектации. Инструментальная техника расширяется через постижение внутренних качеств звуковой структуры без применения внешних эффектов, что в очередной раз сближается с позицией Леонардо да Винчи: «Мысленные вещи, не прошедшие через внутренние ощущения, пусты и не порождают никакой истины» [12, I, 89].

Концепция конкретной инструментальной музыки предполагает переосмысление исполнительской выразительности в русле философии композитора. Осознание движения звуковых перспектив формирует новый эмпирический эффект, раскрывая замыслы композитора о поиске иных измерений воплощения образов. Воображаемое пространство в «Serynade» обнаруживает себя в исполнительском выражении и восприятии. Взаимодействие проявляется в диалектике духовного и материального: энергии исполнительского жеста и его перформативных «оттисков»⁹. Жест в музыке композитора обретает значение «духовной практики», способа достижения исполнителем нового уровня, включается в процесс осознания энергетических потребностей и раскрытия экспрессии.

⁹ Как это имеет место в цикле «Детская игра. Семь маленьких пьес» («Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke»), который включает пьесы: «Маленькая курочка» («Hänschen klein»), «Облака в ледяном лунном свете» («Wolken im eisigen Mondlicht»), «Акико» («Akiko»), «Мнимый китаец» («Falscher Chinese»), «Фильтр-качели» («Filter-Schaukel»), «Колокольня» («Glockenturm»), «Танец тени» («Schattentanz»). В них представлены приемы, которые Лахенман использует впоследствии в «Serynade».

Требование композитора к демонстрации исполнительского жеста позволяет прийти к выводу о том, что интерпретация конкретной инструментальной музыки отнюдь не предполагает интерпретации, в создании которой личность исполнителя не играет никакой роли, то есть, так называемой «объективной интерпретации». «Конкретное» звучание не предполагает формальную схематичность исполнения, способного превратить художественное произведение в повседневные упражнения пианиста, лишённые ассоциативно-художественного исполнительского поиска. Напротив, композитор создает условия, в которых исполнитель может сполна проявить свою художественную фантазию и тонкий слух; при этом перед ним возникает дополнительная задача визуализации звуковых структур. Хорошо известно, что в риторике — фигурах речи (одним из видов которого считается хокку), основанных на «перечислении конкретных деталей» (Р. Барт), визуальное восприятие занимает привилегированное положение, потому что оно связано с памятью и позволяет анимировать образ, создать иллюзию, что сцена реальна.

3. ХЕЛЬМУТ ЛАХЕНМАН И АНРИ БЕРГСОН: ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

В музыке Лахенмана звук фортепиано, словно появляющийся из небытия для того, чтобы скоротечно угасать, становится обобщенной метафорой самого человеческого существования. В этой связи можно высказать гипотезу, что конкретная инструментальная музыка Лахенмана и ее параметры пространственности являются воплощением «феномена витальности» (см.: [14]).

Скрытый в музыке Лахенмана заряд энергии исполнительского жеста, без которой, по словам композитора, звук мертв, можно сравнить с бергсоновским «жизненным порывом» (фр. *élan vital*)¹⁰; философ считал его двигателем самой эволюции, движение «и есть сама реальность» [4, 114]. В теории Бергсона через союз телесного и духовного проходит артикуляция времени — прошлого, настоящего, будущего. Иначе говоря, поэтическое время обладает способностью сжиматься, расширяться, предвосхищать и поворачивать события вспять, расслаиваться. То же мы можем наблюдать у Лахенмана. Образы-мгновения «Эхо Анданте», «Колыбельной», «Serynade», не сводимые к конкретным ассоциациям, возникающие в пространстве между слуховым предвосхищением и воспоминанием (возникновением, накоплением и угасанием звуков), пребывают в постоянной динамике; здесь будет уместно вспомнить трактовку Бергсоном образа-движения в кинематографе — обладающего свойством «изменчивости в себе»¹¹.

¹⁰ Влияние этой и других идей Бергсона на французское искусство рубежа XIX–XX веков исследуется в диссертации Е. В. Ровенко [13].

¹¹ Жиль Делёз развивает бергсоновскую теорию образа-движения, который, по словам известного философа О. В. Аронсона, связывается с «единством восприятия и реагирования. <...> Образ-движение — это чистое динамическое отношение, где знак, переходя из одной интерпретативной системы в другую, становится неравным себе, открывая в движении “духовную составляющую аффекта”» [1, 32].

Пианисту Николасу Ходжесу принадлежат тонкие наблюдения о специфике исполнения «Serynade»: «[Эффект этих аккордов] подобен взгляду на скульптуру под разными углами в одновременности. Вы слышите аккорд, слышите различные отголоски. Звуки прерываются в разное время и все это, в некотором роде, разные грани одного и того же звукового объекта. Лахенман использует эту технику, чтобы представить каждый звуковой объект в пространственном качестве» [28, 83].

14

«Serynade», такты 160–166

Характерно, что в использовании принципа многомерной экспозиции звукового объекта с разных ракурсов (на что и указывает Ходжес) в очередной раз можно проследить связь идей Лахенмана с философией Бергсона, в частности, с его размышлениями о трансформации восприятия: «Когда один и тот же предмет предстает, с одной стороны, простым, а с другой — бесконечно сложным, то оба аспекта имеют <...> разную степень реальности. Простота <...> принадлежит самому предмету, бесконечная сложность — тем точкам зрения на него, которые мы формируем, когда вращаемся вокруг него, тем символам, в каких представляют этот предмет наши чувства и наш интеллект. <...> Глаз с чудесной сложностью своей структуры может <...> являть нам мозаику клеточек, порядок в расположении которых поражает нас, если мы представляем себе целое как совокупность частей» [3, 113].

Поскольку внутренняя структура сочинений Лахенмана обладает подвижной изменчивостью, их исполнение предполагает собственную трактовку эффектов «незавершенного совершенства», подобно тому, как изменение глубины

и многомерности произведений Леонардо да Винчи — словно обладающих собственным разумом — зависит от духовного уровня смотрящего и контекста восприятия.

Работа над сочинениями Лахенмана требует от музыканта преодолеть привычные рамки представлений о своей профессии, сделать определенные усилия на пути к «новому слышанию». Однако овладение этими качествами существенно обогатит технику пианиста и создаст тот опыт, который поможет не только осмысленно исполнить сочинения Лахенмана, но и осознать предвестия современных звуковых открытий в музыке композиторов прошлого, а следовательно, предложить их новую интерпретацию.

Использованная литература

1. *Аронсон О. В.* Язык времени // Ж. Делёз. Кино / пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Ад маргинем, 2004. С. 11–36.
2. *Барт Р.* Эффект реальности // *Он же*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с франц.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400.
3. *Барт Р.* Империя знаков / пер. с франц. Я. Г. Бражниковой. М.: Практика, 2004. 144 с.
4. *Бергсон А.* Творческая эволюция // пер. с франц. В. Флёровой, вступ. ст. И. Блауберг. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. 384 с.
5. *Бергсон А.* Введение в метафизику / пер. с франц. В. Флёровой // *Он же*. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1172–1222. (Классическая философская мысль).
6. Большая библиотека японской поэзии: в переводах Александра Долина в 8 т. III: Поэзия XVII — середины XIX в. (эпоха Эдо). Часть I. М.: Наука – Восточная литература, 2022. 424 с.
7. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 201 с.
8. *Колико Н. И.* Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: дисс. на соиск. ... канд. иск. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. 177 с.
9. *Лаврова С. В.* Две стороны звукового восприятия новой музыки. Х. Лахенманн — энергия исполнительского жеста и новый тип слушания. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. Том 3. Вып. 4 (2013). С. 23–27. URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/2448>.
10. *Лахенман Х.* Интервью. Творческая встреча с композитором 16 декабря 2013. URL: https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216 (дата обращения: 28.11.23).
11. *Лахенман Х.* «Композитор — не миссионер и не пророк»: Интервью Пауля Штейнзена с Хельмутом Лахенманном для журнала Contemporary Music Review // Трибуна современной музыки. 2005. № 1. С. 10. URL: https://stravinsky.online/intierviu_s_khielmutom_lakhienmanom (дата обращения: 19.05.2024).

12. *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения: в 2 т. / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. М.; Л.: Academia, 1935. ЛП, 363; 490 с.
13. *Ровенко Е. В.* Новое мышление рубежа XIX – XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 2013. 31 с.
14. *Савенко С. И.* Витальность музыки: от истоков к реалиям нон-классики // *Художественная культура*. 2022. № 2. С. 10–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-10-55>.
15. *Цареградская Т. В.* Хельмут Лахенман и его Второй квартет: феноменология инструментального штриха // *Она же*. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 73–92.
16. *Чеснокова Л. В.* Концепт тяги-тоски (Sehnsucht) в немецкой культуре // *Философия и культура*. 2013. № 6 (66). С. 825–833. <https://doi.org/10.7256/1999-2793.2013.6.6700>.
17. Friedrich der Landschaftsmaler: zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniss und seinem Faksimile / hrsg. von C. G. Carus. Dresden: B. G. Teubner, 1841. 28 S., [17] Bl.
18. *Hockings E.* All Dressed Up and Nowhere to Go // *Contemporary Music Review*. Vol. 24. Issue 1 (February 2005). P. 89–100. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293637>.
19. *Lachenmann H.* Description to Schreiben. URL: <https://www.breitkopf.com/work/8311/schreiben> (дата обращения: 15.05.2024).
20. *Lachenmann H.* Description to Echo Andante. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3860/echo-andante> (дата обращения: 15.05.2024).
21. *Lachenmann H.* Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020 / hrsg. von U. Mosch. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2021. X, 652 S.
22. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung. Texte 1966 bis 1995 / hrsg. von J. Häusler. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015. XXVI, 460 S.
23. *Lachenmann H.* Notes // *Idem*. Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980. P. 3.
24. *Lachenmann H.* Philosophy of Composition: Is there Such a Thing? // *Identity and Difference: Essays on Music, Language, and Time* / ed. by J. Cross. Leuven: Leuven University Press, 2004. P. 55–69.
25. *Lachenmann H.* Performing Instructions and Comments on the Notation // *Idem*. SERYNADE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. P. III–VIII.
26. *Nonnenmann R.* Music with Images—The Development of Helmut Lachenmann’s Sound Composition Between Concretion and Transcendence / trans. by W. Hoban // *Contemporary Music Review*. Vol. 24. Issue 1 (February 2005). P. 1–29. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293574>.
27. *Scholz H.* Program Notes for the Huddersfield Festival 2000 / trans. by R. Foot, ed. by R. Steinitz. URL: <https://www.breitkopf.com/work/8135/serynade> (дата обращения: 15.05.2024).

28. *Service T., Hodges N.* Expressivity and Critique in Lachenmann's *Serynade*. Nicholas Hodges. *Conversation with Tom Service // Contemporary Music Review*. Vol. 24. Issue 1 (February 2005). P. 77–88. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293628>.

Получено: 29 августа 2023 года

Принято к публикации: 17 мая 2024 года

Об авторе:

Ольга Альбертовна Красногорова — кандидат искусствоведения, первый проректор — проректор по учебно-воспитательной работе и развитию, профессор, заведующая кафедрой фортепиано Академии хорового искусства имени В. С. Попова

References

1. Aronson, Oleg V. 2004. "Yazyk vremeni [Language of Time]." In Gilles Deleuze. *Kino* [Cinema], translated by Boris M. Skuratov, 11–36. Moscow: Ad marginem. (In Russian).
2. Barthes, Roland. 1989. "Effekt real'nosti [The Reality Effect]." In Idem. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics], translated from French; compiled and edited by Georgy K. Kosikov, 392–400. Moscow: Progress. (In Russian).
3. Barthes, Roland. 2004. *Imperiya znakov* [Empire of Signs], translated by Jana G. Brazhnikova. Moscow: Praksis. (In Russian).
4. Bergson, Henri. 2001. *Tvorcheskaya evolyutsiya* [Creative Evolution]. Translated by Valentina A. Flerova. Moscow: Terra-Knizhnyy klub; Kanon-press-Ts. (In Russian).
5. Bergson, Henri. 1999. "Vvedenie v metafiziku [An Introduction to Metaphysics]," translated by Valentina A. Flerova. In Idem. *Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat'* [Creative Evolution. Matter and Memory], 1172–222. Minsk: Kharvest. (In Russian).
6. Dolin, Alexander A., trans. 2022. *Bol'shaya biblioteka yaponskoy poezii* [The Big Library of Japanese Poetry], in 8 vols., vol. 3: *Poeziya 17 — serediny 19 v. (epokha Edo). Chast' 1* [Poetry of the Seventeenth to Mid-Nineteenth Centuries (Edo Period). Part I]. Moscow: Nauka — Vostochnaya literatura. (In Russian).
7. Grigor'eva, Tatiana P. 1979. *Yaponskaya khudozhestvennaya traditsiya* [Japanese Art Tradition]. Moscow: Nauka. (In Russian).
8. Koliko, Nataliya I. 2002. "Khel'mut Lakhennann: esteticheskaya tekhnologiya [Helmut Lachenmann: Aesthetic Technology]." Ph.D. diss., Gnessins Russian Academy of Music. (In Russian).
9. Lavrova, Svetlana V. 2013. "Two Aspects of Sound Perception of New Music: Helmut Lachenmann—Energy of Performing Gesture and New Type of Listening." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, no. 3(4), 23–27. (In Russian).
10. Lachenmann, Helmut. 2013. "Meet the Artist Event Featuring Helmut Lachenmann: [Interview]." *Studio For New Music: Ensemble-in-residence at the Moscow Tchaikovsky*

- Conservatory. December 16, 2013. Accessed May 15, 2024. (In Russian). https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216.
11. Steenhuisen, Paul. 2004. "Interview with Helmut Lachenmann—Toronto, 2003." *Contemporary Music Review* 23, no. 3/4 (September/December): 9–14. <https://doi.org/10.1080/0749446042000285591>. Cited from Russian translation: Helmut Lachenmann. "Kompozitor — ne missioner i ne Prorok [A Composer is neither a Missionary nor a Prophet]". *Tribuna sovremennoy muzyki* [Contemporary Music Tribune] 2005, no. 1, 10. Available at: https://stravinsky.online/intierviu_s_khielmutom_lakhienmanom (accessed May 15, 2024).
 12. Dzhivelegov, Alexey K., and Abram M. Efros, eds. 1935. *Leonardo da Vinci. Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works], in 2 vols. Moscow; Leningrad: Academia. (In Russian).
 13. Rovenko, Elena V. 2013. "Novoe myshlenie rubezha 19–20 vekov vo frantsuzskoy filosofii (A. Bergson) i iskusstve (K. Debjussi, O. Redon) [New Epochal Mindset at the Turn of 19th–20th Centuries in French Philosophy (H. Bergson) and Art (C. Debussy, O. Redon)]." Abstract of diss. for the Ph.D. degree, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg). (In Russian).
 14. Savenko, Svetlana I. 2022. "The Vitality of Music: From the Origins to the Realities of Non-Classics." *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], no. 2, 10–33. (In Russian). <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-10-55>.
 15. Tsaregradskaya, Tatiana V. 2018. "Hel'mut Lakhenman i ego Vtoroy kvartet: fenomenologiya instrumental'nogo shtrikh [Helmut Lachenmann and His Second Quartet: The Phenomenology of the Instrumental Touch]." In Eadem. *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition], 73–92. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
 16. Chesnokova, Lesya V. 2013. "Kontsept tyagi-toski (Sehnsucht) v nemetskoj kul'ture [The Concept of Longing and Yearning (*Sehnsucht*) in German Culture]." *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], no. 6 (66), 825–33. (In Russian). <https://doi.org/10.7256/1999-2793.2013.6.6700>.
 17. Carus, Carl Gustav, ed. 1841. *Friedrich der Landschaftsmaler: zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniss und seinem Faksimile*. Dresden: B. G. Teubner.
 18. Hockings, Elke. 2005. "All Dressed Up and Nowhere to Go." *Contemporary Music Review* 24, no. 1 (February): 89–100. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293637>.
 19. Lachenmann, Helmut. 2003+2012. "Description to SCHREIBEN." In Idem. *SCHREIBEN*, II. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Partitur-Bibliothek 5435). Available at: <https://www.breitkopf.com/work/8311/schreiben> (accessed May 15, 2024).
 20. Lachenmann, Helmut. 1962. "Description to Echo Andante." In Idem. *Echo Andante*, back cover. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Edition Breitkopf 9419). Available at: <https://www.breitkopf.com/work/3860/echo-andante> (accessed May 15, 2024).
 21. Lachenmann, Helmut. 2021. *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020*. Edited by Ulrich Mosch. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
 22. Lachenmann, Helmut. 2015. *Musik als existentielle Erfahrung. Texte 1966 bis 1995*. Edited by Josef Häusler. 2nd edition. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

23. Lachenmann, Helmut. 1980. "Notes." In Idem. *Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke*, 3. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Edition Breitkopf 8275).
24. Lachenmann, Helmut. 2004. "Philosophy of Composition: Is There such a Thing?" In *Identity and Difference: Essays on Music, Language, and Time*, edited by Jonathan Cross, 55–69. Leuven: Leuven University Press.
25. Lachenmann, Helmut. 2002. "Performing Instruction and Comments on the Notation." In Idem. *SERYNADE*, III–VIII. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (Edition Breitkopf 9117).
26. Nonnenmann, Rainer. 2005. "Music with Images—The Development of Helmut Lachenmann's Sound Composition Between Concretion and Transcendence," translated by Wieland Hoban. *Contemporary Music Review* 24, no. 1 (February): 1–29. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293574>.
27. Scholz, Horst. "Program notes for the Huddersfield Festival 2000," translated by Robert Foot, edited by Richard Steinitz. Available at: <https://www.breitkopf.com/work/8135/serynade> (accessed May 15, 2024).
28. Service, Tom, and Nicholas Hodges. 2005. "Expressivity and Critique in Lachenmann's *Serynade*. Nicholas Hodges. Conversation with Tom Service." *Contemporary Music Review* 24, no. 1 (February): 77–88. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293628>.

Received: August 29, 2023

Accepted: May 17, 2024

Author's information:

Olga A. Krasnogorova — Ph.D. (Art Studies), First vice-rector — Vice-rector for education and development, Professor, Head of Piano Subdepartment, V. S. Popov Academy of Choral Art (Moscow)