

## ИСТОКИ ТВОРЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАНА

*Горшкова Наталья Геннадьевна*

*ассистент-стажер ННГК им. М.И. Глинки, РФ, г. Нижний Новгород*

*E-mail: [natashaharitonova@yandex.ru](mailto:natashaharitonova@yandex.ru)*

## SOURCES OF CREATIVE FORMATION OF HELMUT LACHENMANN

*Gorshkova Natalya*

*assistant-trainee of M.I. Glinka Nizhny Novgorod State conservatoire,*

*Russia, Nizhny Novgorod*

### АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является исследование причинно-следственных связей между основными событиями жизни композитора Х. Лахенмана второй половины 40-х — начала 60-х годов и их влиянием на его дальнейшее творчество. Основное внимание в работе автор акцентирует на общественно-политической и культурно-исторической ситуации в послевоенной Германии, детско-юношеских впечатлениях композитора, связанных с церковными песнопениями и органными композициями, идеях представителей Франкфуртской школы, языковых экспериментах в литературе, живописи, музыке.

### ABSTRACT

The purpose of the paper is the research of causal relationship between the main events in the life of composer H. Lahenmann of the second half of the 40's and in the beginning of the 60's, and their influence on his further creative work. The basic attention the author concentrates on a social and political, cultural and historical situation in post-war Germany, the youth impressions of the composer,

associated with chants and organ compositions and ideas of representatives of Frankfurt School, linguistic experiments in literature, painting, music.

**Ключевые слова:** эстетические ценности, Орландо Лассо, отказ от традиции, органная звучность, полифония.

**Keywords:** aesthetic values, Orlando Lasso, the rejection of tradition, organ sonorities, polyphony.

Если сумею понять, что происходит в мире,  
я пойму, что происходит в моей душе [5, с. 41].

Общественно-политические и культурно-исторические события, происходящие в мире, стране, родном городе, всегда находят отклик в душе композитора и оказывают влияние на «проекты» его будущих сочинений. В этот же ряд важнейших сфер влияния на становление личности художника необходимо добавить индивидуально-субъективные детско-юношеские впечатления, нравственно-мировоззренческие установки его педагогов, разноплановый круг творческих контактов и межличностное общение-сотрудничество с более опытными коллегами-наставниками. Владение достаточным количеством информации, касающейся выше обозначенных факторов, позволяет осознать масштаб личности творца, понять индивидуальные особенности его мировосприятия и сформировавшуюся на этой основе своеобразную эстетико-философскую концепцию творчества. Таким образом, автор статьи ставит перед собой задачу исследовать причинно-следственные связи между основными событиями жизни композитора Х. Лахенмана второй половины 40-х — начала 60-х годов и их влиянием на его дальнейшее творчество.

Хельмут Лахенман родился 27 ноября 1935 года в городе Штутгарт. В это время власть в Германии уже была в руках нацистов, установивших во всех сферах общественной и культурной жизни предписанные фюрером порядки. Благодаря принадлежности отца Лахенмана, протестантского пастора,

к одной из наиболее многочисленных церковных конфессий Германии, оказывавшей значительное влияние на политическую жизнь страны, семья будущего композитора относительно спокойно пережила годы нацизма (Гитлер не осмеливался вступать в открытую борьбу с церковью). В послевоенное время (когда все население страны было подвергнуто процедуре денацификации) служителей церкви, ставших основными идеологами отхода немцев от нацизма, вновь миновала система карательной политики. Отсутствие трудовой повинности и денежных штрафов, однако, не избавило священнослужителей и их семьи от нравственных страданий: чувства страха, морального опустошения, мучительной неизвестности перед будущим, скорби о погибших или без вести пропавших на фронте мужьях, отцах, сыновьях — всего того, что составляло каждодневные реалии жителей поверженной Германии. Так было и в семье Хельмута Лахенмана. На войне погиб старший брат композитора — Ульрих, и никто из близких ему людей не внимал правительственным речам о том, «что родители и семьи погибших должны быть горды из-за идеи, за которую солдаты отдали жизнь» [8, с. 4].

Произошедшие события стали почвой для формирования у будущего композитора иного отношения к принятым в обществе духовным ценностям и предпосылкой к отказу от пиетета перед классическим наследием прошлого. Интеллектуальная элита разочаровалась в идеологии, которая высокопарными речами и вечно-актуальными нравоучительными сюжетами не сумела повлиять на умы людей. Музыка, литература, живопись и другие виды искусства не могли больше существовать в своем прежнем виде. Их следовало коренным образом переосмыслить с позиций новой содержательности и её языкового воплощения.

Подтверждение своим взглядам Лахенман нашел в трудах представителей Франкфуртской школы — одного из наиболее значительных социально-философских направлений XX века. По мнению франкфуртцев, Запад создал одномерное (неототалитарное) общество, где людьми тонко манипулируют с помощью средств массовой информации и поп-культуры. Целью подобной политики является внедрение в сознание каждого человека ложных ценностей:

культы потребления вместо творчества, жажды иметь (роскошный дом, автомобиль, хороший заработок) вместо желания быть, что приводит человека «в плен тотальной заданности чувств, мышления, действий» [10, с. 322], к потере здоровья (по Фромму), своего космоса (внутренней свободы) и для-себя-бытия, замененного на бытие-для-другого: для государства, компании, вещи. Противостоять существующему порядку могут представители авангардного искусства, не приемлющие данных эстетических ценностей, стоящие на позициях обличительной роли нового искусства, отказавшиеся от пут традиции для объективного постижения духа времени.

Церковь, в которой даже в условиях военного времени не прекращались богослужения, стала для Хельмута Лахенмана источником богатого музыкального опыта. Звучание церковного органа стало для композитора настолько привычным и естественным, что все фортепианные сочинения, созданные им на протяжении творческого пути, в большей или меньшей степени несут на себе печать органной звучности и оказывают особое воздействие на слушателей при их воспроизведении под купольными сводами (так было во время презентации пианистом Вольфгангом Беренсом двух пьес из цикла Лахенмана «Детская игра» в австрийском аббатстве Лилиенфельд). Будучи участником церковного хора (с 1946 по 1948 годы), Лахенман познакомился с произведениями композиторов добаховской эпохи: Орландо ди Лассо, Генриха Шютца, Клаудио Монтеверди, Палестрины.

Интерес к художественным достижениям и национальным традициям других стран был весьма характерен для музыкального искусства середины XX века. У Лахенмана это увлечение могло быть связано не только с тенденциями современной музыкальной культуры, но и с изучением разножанрового и многостилевого творчества Орландо Лассо. Прием пародирования «духовных ценностей» (включение в сочинения легкомысленного содержания католических гимнов, прославление пороков высоким слогом) многократно использованный франко-фламандским композитором в своих сочинениях, находит претворение

и в творчестве Хельмута Лахенмана в качестве концептуальной основы его эстетики «отказа» от культурного наследия прошлого.

Нельзя забывать и о том, что Лассо был одним из крупнейших полифонистов своего времени, оказавшим заметное влияние на композиторов последующих эпох. Так, например, Лахенман, получив от своего преподавателя по теории и композиции Иогана Давида Непомука основательные знания старых методов сочинения, старых строгих форм, контрапункта, искусства фуги и соединив их с миром современной музыки и ее эстетическими проблемами, совершил переворот в системе своих выразительных средств, создав новый композиционный метод, получивший название «инструментальная конкретная музыка».

Должностные обязанности отца Хельмута Лахенмана стали причиной частых переездов семьи в другие города: Корнталь, Леонберг, Тутлинген. Все они за исключением последнего находились по соседству со Штутгартom (8—13 км) и входили после окончания войны в американскую зону оккупации. Тутлинген же, располагавшийся во французской оккупационной зоне, в 126 км от родного города немецкого композитора, всего через год после приезда туда Лахенманов был присоединен (как и вся французская территория) к объединенной англо-американской оккупационной зоне, в результате чего была создана Тризония, где ведущую роль играли США. Беря во внимание географическое местонахождение Хельмута Лахенмана в период становления его творческой индивидуальности, учитывая политику навязывания каждой оккупационной зоной своих материальных и духовных ценностей, нетрудно понять, почему ориентиром для молодого композитора стала музыкальная традиция, пришедшая в его страну из-за океана. Используя ситуацию культурного голода населения, американцы (как и другие союзники) установили контроль над средствами массовой информации, а фактически — над духовной жизнью немецкого народа. Радио, пресса, кино, специализированные культурно-информационные центры навязывали немцам американскую литературу и периодические издания («Аугсбургский вестник»,

«Кёльнский курьер», «Новая газета», «Франкфуртское обозрение»), музыку (рок-н-ролл, джаз-подвалы, кабаре), драматические театральные постановки (Р. Ардри «Маяк»), кинофильмы, политические, спортивные, музыкально-развлекательные и детские программы, многочисленные сериалы и телепостановки. Центральными темами для освещения стали: природа, война и ее влияние на человеческие судьбы, повествование о повседневной жизни врачей, водителей, священников с их радостями и страхами, эмансипация женщин, взаимоотношения между поколениями, проблемы социального дна и преодоление моральных табу.

Эмиграция виднейших представителей немецкой культурной элиты: композиторов и исполнителей (А. Шенберга, П. Хиндемита, К. Вайля, Г. Шерхена, Э. Кшенека, А. Буша), писателей (Г.ИТ. Маннов, Л. Фейхтвангера, М. Ремарка, А. Цвейга), философов (Э. Фромм, В. Беньямин, Х. Арндт, К. Поппер) сказалась на процессе длительного преодоления немецким обществом вынужденной духовной изоляции. Для создания нового творческого конгломерата потребовалось привлечь крупнейших деятелей культуры из разных стран. Открывшийся доступ к мировой литературе («Осадное положение» А. Камю, «Стеклянный зверинец», «Трамвай “Желание”», «Лето и дым» Т. Уильямса, «Мухи», «За закрытыми дверями», «Мертвые без погребения» Ж.П. Сартра), экспериментальной музыке (В. Фортнера, Б. Блахера, Х.В. Хенце, К. Штокхаузена) и живописи (Х.Г. Базелиц, Й. Иммендорф, М. Киппенбергер, А. Кифер, А.Р. Пенк) стимулировал переосмысление путей художественного творчества, прерогативой которого должна была стать свобода от какой бы то ни было политической идеологии, «от общепринятых правил: персонажей, сюжетов и так далее...» [3]. Язык больше не являлся средством описания, повествования, передачи мыслей и эмоций, он концентрировался лишь на самом себе как самодовлеющей знаковой системе, оторванной от реальной действительности и пригодной лишь для «заумных» игр. В своих экспериментах поэты обращались к многозначности слова, к анаграммам, прибегали к изытью синтаксических

структур, знаков препинания, слов, звуков, слогов и букв из привычных взаимосвязей, к приемам редукции художественного материала до простейших элементов — от символа к простому знаку, к структурированию текста в виде геометрических фигур (спираль, пирамида), делая, таким образом, стихотворение понятным даже для тех, кто не владеет немецким языком.

Аналогичная тенденция наблюдалась и в изобразительном искусстве. В конце 70-х гг. в Германии возникает движение «Новые дикие», представители которого своими картинами стремились вскрыть существующие общественные противоречия, показать людей со всеми их страхами, неудачами и одиночеством, шокировать публику. Для обеспечения доступа немцев к художественным произведениям, запрещенным национал-социалистами как дегенеративное искусство, многие музеи послевоенной Германии начинают организовывать выставки современной живописи: международный форум современного искусства “Dokumente” в городе Кассель, Гетц коллекция и Городская галерея в доме Ленбаха в Мюнхене, Музей Людвига в Кельне, Новая государственная галерея Штутгарта и другие

В музыкальной сфере первым оплотом нового языка стали Международные летние курсы новой музыки в Дармштадте, организованные в 1946 году руководителем департамента культуры г. Дармштадта, журналистом и музыкальным критиком Вольфгангом Штайнке. Первое посещение Хельмутом Лахенманом этих курсов (1957) и знакомство с передовыми музыкантами-авангардистами (Л. Ноно, П. Булезом, К. Штокхаузенем, Дж. Кейджем) позволило ему переосмыслить прежний композиционный метод и кардинально изменить принцип работы с музыкальным материалом. Выдвинутые композитором концепции отказа от «предоформленного слухового опыта» [11, с. 154] и постижения через музыку экзистенциальной сущности человека предопределили бытие каждого вновь создаваемого произведения как творческую лабораторию. В ней осуществляется непрерывный поиск оригинальных выразительных возможностей: созданию новых тембровых красок, приемов звукоизвлечения,

динамических эффектов, ритмических принципов соподчинения, необычного стиля визуального исполнения (графической записи).

Подробно рассмотрев истоки творческого становления Хельмута Лахенмана, автор статьи приходит к выводу, что каждая из описанных выше сфер влияния привела к конструированию определенного параметра творческой составляющей немецкого композитора. Общественно-политическая и культурно-историческая ситуация в послевоенной Германии, а также общение с представителями Франкфуртской школы способствовали формированию своеобразной эстетической концепции композитора. Церковные песнопения и органные композиции составили первые музыкальные впечатления Хельмута Лахенмана, а изучение принципов их построения в Штутгартской высшей школе музыки заложили профессиональные навыки работы с аналогичным материалом сквозь призму задач современной музыкальной эстетики. Эмиграция виднейших представителей немецкой культуры и господство во всех видах искусства американской идеологии предопределило родство творческих находок Лахенмана с «изобретениями» композиторов заокеанской державы (электроника, многозначность тишины, новый подход к фортепиано), а общение с передовыми музыкантами-авангардистами, знакомство с их техниками и рождающимися в результате восприятия слуховыми впечатлениями позволили сформировать индивидуальную концепцию творчества, касающуюся новой трактовки звука. Так как восприятие произведений Хельмута Лахенмана без визуального аспекта (созерцание исполняющего, нотной партитуры) затруднено, то высказывание Александра Блока, применимое здесь к творчеству немецкого композитора, будет как нельзя кстати: «Мир его — по преимуществу — мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ним переживаний» [цит. по: 9].



## Список литературы:

1. История Германии: учеб. пособие. В 3 т. Т. 2. От создания Германской империи до начала XXI века / А.М. Бетмакаев, Т.А. Бяликова, Ю.В. Галактионов [и др.]; под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова; сост. науч.-справ. аппарата А.А. Мить. — М.: КДУ, 2008. — 672 с.
2. История зарубежной музыки: учеб. пособие. В 6 т. Т. 6. Начало XX века — середина XX века / С.Н. Богоявленский, Н.И. Дегтярева, А.К. Кенигсберг [др.]; сост. и общ. ред. В.В. Смирнова. — СПб.: Композитор, 2010. — 632 с.
3. Климова М. Натали Саррот: «Я всегда сохраняла очень большую привязанность к России» / М. Климова / НГ Ex Libris. — 17.09.1997. — / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://zamok.druzya.org/index.php?showtopic=1651&&p=34601&&page=7#entry34601> (дата обращения: 11.11.14).
4. Колико Н.И. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: дис. ...канд. иск.: 17.00.02. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. — 177 с.
5. Коэльо П. Алеф / П. Коэльо; пер. с португ. Е. Матерновской. — М.: Астрель, 2012. — 320 с.
6. Лахенман Х. Традиция эмоционального возбуждения. Размышление о сочинении, слушании и значении музыки: концерт-беседа в Берлинском исследовательском центре 12.12.2011 / Хельмут Лахенманн; пер. с нем. А. Корсун / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://anna-korsun.livejournal.com/9937.html> (дата обращения: 19.11.14).
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (Эпоха Возрождения): учебник. В 2 т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., пер. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 696 с.
8. Мусаелян Е. Хельмут Лахенманн: «Искусство ничего не должно» / Е. Мусаелян // Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала. Da capo al fine». — 2014. — №1 (117). — с. 4.

9. Сухих И. Русская литература. XX век / И. Сухих // Звезда. — 2009. — № 2. / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1150> (дата обращения: 20.11.14).
10. Философия культуры. Становление и развитие: учеб. пособие / М.С. Каган [и др.]; под ред. М.С. Кагана, Ю.В. Перова, В.В. Прозерского, Э.П. Юровской. — СПб.: Лань, 1998. — 448 с.
11. Nono L. Texte. Studien zu seiner Musik / hrsg. Von J. Stenzl. — Zurich, 1975. — 478 p.