

Горшкова Наталья Геннадьевна

**ЭТЮД ДЛЯ ФОРТЕПИАНО "GUERO" ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАНА КАК ЛАБОРАТОРИЯ  
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

Статья раскрывает тенденции развития западноевропейской инструментальной музыки 70-х гг. XX века. В качестве основы для анализа в избрано творчество современного немецкого композитора Хельмута Лахенмана и одно из его самых экспериментальных сочинений - фортепианный этюд "Guero", который пользуется популярностью зарубежных исполнителей, но не получил должного внимания в России. Статья является одним из немногих исследований фортепианного творчества немецкого гения, представленных на русском языке.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/9.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/9.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и  
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. III. С. 41-44. ISSN 1997-292X

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

УДК 786.2

**Искусствоведение**

*Статья раскрывает тенденции развития западноевропейской инструментальной музыки 70-х гг. XX века. В качестве основы для анализа выбрано творчество современного немецкого композитора Хельмута Лахенмана и одно из его самых экспериментальных сочинений – фортепианный этюд “Guero”, который пользуется популярностью зарубежных исполнителей, но не получил должного внимания в России. Статья является одним из немногих исследований фортепианного творчества немецкого гения, представленных на русском языке.*

*Ключевые слова и фразы:* Хельмут Лахенман; *Guero*; инструментальная конкретная музыка; приемы звукоизвлечения; графическая музыка.

**Горшкова Наталья Геннадьевна**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
natashaharitonova@yandex.com*

**ЭТЮД ДЛЯ ФОРТЕПИАНО “GUERO” ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАНА  
КАК ЛАБОРАТОРИЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ<sup>©</sup>**

*Сочинять музыку – означает изобретать воображаемый инструмент  
и демонстрировать его через эксклюзивный, сложно воспринимаемый текст [5, с. 348].*

*Хельмут Лахенман*

Как правильно извлекать звук из рояля, гитары, виолончели, любого другого музыкального инструмента? На этот вопрос нельзя ответить одним предложением. Технике звукоизвлечения будущие музыканты обучаются не один год под постоянным контролем педагога, начиная с занятий в детской музыкальной школе до окончания консерватории. Владение многообразными приемами исполнения, связанными с особенностями того или иного стиля, составляет основную ценность музыканта, так как в этом случае каждое произведение приобретает свое неповторимое «лицо»: яркую индивидуальность и особый колорит.

Каждая национальная исполнительская школа отличается своей особой, только ей свойственной манерой звукоизвлечения, однако никто не ставит под сомнение тот факт, что, исполняя фортепианные произведения, извлекать звук из рояля нужно нажатием пальцев на клавиши. Иначе дело обстоит в музыкальном искусстве XX-XXI веков. Композиторы, чье творчество приходится на это время, открыто заявляют, что на рояле можно играть не только пальцами, но и ладонями, кулаками и даже предплечьями рук. Для достижения определенных звуковых эффектов допускается прижимать клавиши доской (Чарлз Айвз), водить по струнам металлическим предметом (Генри Коуэлл), закладывать в рояль болты, обрезки жести, кусочки бумаги и стекла (Джон Кейдж), ударять по корпусу инструмента, забивать в клавиши гвозди и сбрасывать рояль со сцены. Подобное обращение с инструментом наводит на мысль: А где же, собственно, искусство? Где та красота, которая рождает в сердцах слушателей эстетическое удовольствие? Увлекаясь своими изощренными экспериментами, композиторы отделились от насущных жизненных проблем и, соответственно, не были поняты современниками. Их «варварское» обращение с инструментом лишь эпатировало публику и привело к отторжению их творчества как чего-то искусственного, надуманного, безобразного. Не случайно немецкий философ Теодор Адорно считал, что подобные опыты положили конец всему музыкальному искусству, так как композиторы вместо того, чтобы «заставить музыку прямо и просто выражать то, что на сердце» [2, с. 145], подчинили ее холодному математическому расчету и пантехнизму. Именно это обстоятельство лишило подобные музыкальные экзерсисы XX-XXI веков «надежды быть вечным и нетленным искусством» [Там же].

На фоне такого экспериментаторства, находившегося на грани абсурда, особняком стоит творчество немецкого композитора Хельмута Лахенмана, открывшего новый виток развития авангардного музыкального искусства. Подобно гуманистам эпохи Возрождения, очищавшим тексты великих философов от средневековых варваризмов, искажавших их смысл, Лахенман снова ставит на первое место содержательную сторону музыки, ее философскую концепцию, которой подчинены все технические приемы, а не наоборот. Он восстанавливает традиционное взаимодействие исполнителя с инструментом, определяя игру пальцами, без каких-либо подручных средств как единственно возможный способ звукоизвлечения. За счет тактильного контакта с клавишами и особого ощущения, возникающего в этот момент, музыка оживает, наполняется многозначными смыслами.

Ярким примером приведенным выше аргументам может служить фортепианный этюд Хельмута Лахенмана «Guero», созданный в 1970 году. Необходимо отметить, что в богатой на события биографии композитора 1970 год является особой датой, неким экватором жизненного пути и поворотной точкой в формировании новых творческих идей, нашедших отражение в композициях этого времени: «Pression» для виолончели (1969-1970), «Dal niente» (Intérieur III) для кларнета (1970) и уже упомянутое «Guero» для фортепиано. Именно в серии из этих трех произведений окончательно сформировалась оригинальная концепция творчества Х. Лахенмана под названием «инструментальная конкретная музыка». Важно не путать это определение с понятием «конкретная музыка», появившимся еще в конце 40-х годов.

«Конкретная музыка» представляет собой разновидность академической электронной музыки, в основе которой лежит совокупность звуков природы, бытовых, индустриальных и других конкретных шумов, записанных на магнитофон и подвергнутых различным преобразованиям: обработка фильтрами, искажение, изменение скорости. Понятие «инструментальная конкретная музыка», введенное Х. Лахенманом, подразумевает, что весь мир звуков (скрипы, шумы, шорохи, призвуки) в их изначально-природном, а не окультуренном виде становится доступным в инструментальной музыке через нетрадиционные техники игры на акустических инструментах. Появление нового творческого метода обусловлено увлечением композитора музыкальными идеями и экспериментами своих современников из разных стран, поэтому неудивительно, что сочинения Лахенмана имеют названия на разных языках.

Так, например, «Pression» (от франц. – давление, нажим) создано под влиянием композиционной техники французского композитора, инженера-акустика Пьера Шеффера (1910-1995), чьи первые звуковые опыты были осуществлены еще в 1948 году. «Dal niente» (от итал. – ничего) создано под влиянием творчества итальянского композитора Луиджи Ноно (1924-1990), который был для Хельмута Лахенмана не только педагогом (последний учился у него с 1958-1960 гг. в Венеции), но и старшим другом. Этюд «Guero» был создан Х. Лахенманом под впечатлением от общения с немецким фортепианным дуэтом – братьями Алоем и Альфонсом Контарскими, которые активно гастролировали по всему миру: Южной Африке, Японии, Новой Зеландии, Австралии, Китаю, а также ежегодно (с 1966 года) выступали в Соединенных Штатах. В самих названиях сочинений уже заложена определенная манера исполнения. Так, например, в «Pression» за счет использования нетрадиционного звукоизвлечения Х. Лахенман заставляет виолончель издавать разнообразные скрипы и шумы. В «Dal niente» звуки рождаются как бы из ниоткуда, плавно перетекая один в другой за счет оригинальных шумовых эффектов, воспроизводимых на кларнете. В фортепианном этюде «Guero» композитор идет еще дальше, пытаясь воссоздать на концертном рояле звук, характерный для небольшого деревянного южноамериканского инструмента с одноименным названием – «Guero». Подчеркнём, что Шеффер и Ноно добивались подобных эффектов средствами электронной музыки, тогда как Лахенман получает столь же оригинальные звучания, не препарировав инструменты. В этом и состоит его революционное новаторство.

Естественно, чтобы написать произведение для какого-либо инструмента, нужно хорошо представлять себе его возможности. Именно поэтому при создании выше перечисленных сочинений Лахенман обращался за профессиональным советом к известным музыкантам-инструменталистам, которым впоследствии и посвятил свои композиции: «Pression» – виолончелисту Вернеру Таубе, «Dal niente» – кларнетисту Эдуарду Бруннеру. «Guero» не имеет официального посвящения, однако известно, что оно было создано по заказу немецкого пианиста Альфонса Контарского, увлеченного пропагандиста современной музыки. В связи с этим важно отметить, что сам Хельмут Лахенман прошел блестящую пианистическую школу под руководством немецкого пианиста и музыковеда Юргена Уде. Несмотря на почтительный возраст, композитор до сих пор является выдающимся интерпретатором как собственных сочинений, так и произведений классической и современной музыки.

Добиться исполнения «Guero», полностью соответствующего авторскому тексту, не так легко, как может показаться. Это долгий и кропотливый труд. Интерпретатор этого этюда должен иметь за плечами огромный исполнительский опыт и свободно владеть роялем, иначе его игра не сможет выйти за рамки любительского уровня, так как поставленные в произведении технические задачи все время будут отвлекать от передачи основного замысла и, соответственно, лишат исполнение претензии на какую-либо художественную ценность.

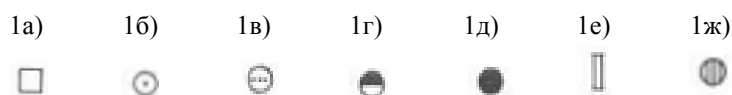
Оригинальность композиторского замысла в этюде «Guero» заключается в необычной трактовке инструмента. Привычное для слушателей полнокроевое звучание заменено здесь беззвучным скольжением ногтей по поверхности и боковой стороне белых и черных клавиш, а также приемами глиссандо и стаккато на струнах рояля. Таким образом, звучание инструмента, в том виде, в каком мы привыкли его представлять и слышать, здесь полностью отсутствует. Шумовой эффект, который достигается благодаря применению названных приемов игры, вызывает многочисленные образные ассоциации, например: шуршание змеи в траве, черчение палкой по забору, работа механических игрушек, запуск двигателя автомобиля. Возникновению ярких образов способствуют авторские ремарки на немецком и итальянском языках (*mit Druck* – с давлением, *tumultuoso* – бурно, *quasi misterioso* – таинственно, *feroce* – яростно, *agitato* – взволнованно), а также необычная фиксация текста: точки, линии, квадраты, ромбы.

Подобный способ записи был характерен для композиторов второй половины XX века, причём у каждого имел свои индивидуальные особенности, что привело к появлению самостоятельного направления «визуальной», или графической музыки. Читая комментарии Лахенмана по поводу того или иного его графического обозначения, приходим к выводу, что все используемые в «Guero» приемы можно разделить на две большие группы: скольжение (Пример 1) и пиццикато (Пример 2).

К первой группе относятся:

1а) скольжение по боковой поверхности белых клавиш; 1б) скольжение по верхней поверхности белых клавиш одним пальцем; 1в) скольжение по верхней поверхности белых клавиш тремя пальцами; 1г) скольжение по верхней поверхности белых клавиш и боковой поверхности черных клавиш; 1д) скольжение по верхней поверхности черных клавиш; 1е) скольжение по струнам у колков; 1ж) скольжение по струнам между колками и фетром.

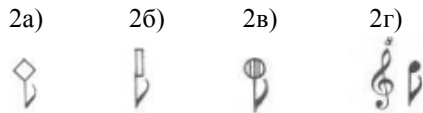
### Пример 1



Ко второй группе относятся:

2а) пиццикато на боковой поверхности клавиши, как будто резкое «выдергивание» ее из рояля до характерного глухого щелчка; 2б) пиццикато у колков; 2в) пиццикато на струнах между колками и лентой из фетра; 2г) пиццикато на струнах, рядом с лентой из фетра.

### Пример 2



Согласно словарю музыкальных терминов, «этюд» – это инструментальная пьеса, как правило, небольшого объёма, основанная на частом применении какого-либо трудного приёма исполнения и предназначенная для усовершенствования техники исполнителя. Применив данные требования к «Guero», становится очевидным, что произведение Лахенмана удовлетворяет им в полном объеме, так как его небольшой трехминутный этюд (столько он должен длиться по указанию автора) изобилует технически сложными приемами, исполнение которых отягощено трудностями восприятия непривычной нотной графики. Как было отмечено выше, тенденция фиксации сочинений самостоятельно изобретенными символами была очень характерна для композиторов второй половины XX века. Используя подобный способ записи, они стремились проявить свою индивидуальность, создать нечто новое, неповторимое. Испытание временем доказало, что одни произведения из-за их сложно воспринимаемой нотации уже забыты, а другие, как, например, «Guero» Хельмута Лахенмана, исполняются до сих пор. В этом факте нет ничего парадоксального, так как графическая запись немецкого композитора красива не только внешне (напоминает некий сюрреалистический рисунок), но и внутренне: она построена по законам визуального восприятия, что позволяет быстро освоить нотный текст.

Отрицая звуки в привычном для нас виде, Х. Лахенман сбрасывает авторитет исторического опыта, закрепившийся за ними в течение предшествующих веков, тем самым освобождая сознание исполнителя и слушателя для свободного восприятия звукового потока. Такой метод позволяет отказаться от общепринятых мнений, обратиться к глубинным основам своего экзистенциального бытия, познать себя и весь окружающий мир, найти собственные ответы на общечеловеческие вопросы.

Для автора статьи этюд «Guero» является философским откровением, так как в нем можно усмотреть модель зарождающейся жизни. Не случайно основными символами фиксации композиторской мысли в произведении являются самые простые геометрические фигуры – точки, линии, квадраты. По мнению древних философов, из этих фигур образуются все существующие в мире объекты и организмы. Трехчастная ступенчатая структура произведения словно отражает процесс становления Вселенной и заставляет задуматься над вечными вопросами: Где Вселенная берет начало, и где ее конец? Что лежит за ее пределами? Эволюция происходит не хаотично, а по определенным временным законам. Хельмут Лахенман проставляет над нотной записью (роль которой здесь выполняют всего три линии) равноудаленные черточки как признак неизменной пульсации на протяжении всей пьесы и метрономическое указание: четверть = 60 – единица измерения Времени на Земле.

Если попробовать найти в «Guero» сюжетную линию, то ее можно представить как процесс появления четырех стихий: воды, земли, огня и воздуха. Первый раздел этюда, где господствует прием скольжения по боковой поверхности клавиш и вкрапляются движения по верхней поверхности белых клавиш, – это как зарождение жизни в недрах Воды. Постепенное нагнетание движения и динамики приводит к средней части, где появляются новый образ и принцип звукоизвлечения – пиццикато на боковой поверхности клавиш и скольжение по белым клавишам тремя пальцами. Словно мы вышли из воды и поднялись на ступеньку выше – это образ Земли. После кульминации (*tumultuoso*) начинается реприза, но развитие не останавливается, а продолжается дальше, об этом свидетельствуют яростное скольжение по черным клавишам на *fff*, взволнованный темп, появление технических приемов из двух предыдущих частей. Здесь рождается третья стихия – Огонь. Шаг еще на одну ступеньку выше – скольжение по струнам рядом с колками и полоской из фетра свидетельствует о том, что эта сфера неба, Воздуха, в которой все растворяется и стихает...

«Guero» все больше привлекает внимание музыкантов-исполнителей, среди которых: Роланд Келлер, Марино Форменти, Герберт Шух, Ник Толье, Сара Аимее Смесет, Пьер Лаурент Аимард. О популярности и востребованности произведения свидетельствуют его многократные исполнения на музыкальных фестивалях и концертах современной музыки. Вдохновившись экспериментами немецкого композитора, в 2003 году продюсер из Чикаго Уильям Селмен (псевдоним *Warmdesk*), увлекающийся электронной музыкой и техно, создает на основе «Guero» Х. Лахенмана 9 вариаций, в которых с помощью компьютерной обработки преобразует основные параметры первоисточника до неузнаваемости.

Важно отметить, что каждый музыкант трактует «Guero» по-разному, внося в свое исполнение что-то новое, глубоко индивидуальное. Отсутствие эталона как единственно возможного и правильного варианта исполнения позволяет избежать стереотипов и найти каждому исполнителю свою трактовку этого произведения. «Guero» можно рассматривать и философски, и иронически, как этюд-зарисовку или забавную игру по заранее установленным правилам. Это многогранник, в котором каждый видит лишь одну из граней, и нельзя сказать, кто ближе к истине, к разгадке внутреннего смысла. «Guero» не приемлет понятий «правильно» – «неправильно», это лишь импульс для поиска, познания сущности и огромной Вселенной, в которой маленькая точка живёт надеждой когда-нибудь превратиться в линию или более сложную геометрическую фигуру...

## Список литературы

1. **Большакова И. А.** Электронная и компьютерная музыка // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (32). Ч. II. С. 27-29.
2. **Пузько О. Ю.** Дармштадские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2009. 202 с.
3. **Рахманинов С. В.** Литературное наследие. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. 668 с.
4. **Brodsky S.** Helmut Lachenmann Guero for Piano [Электронный ресурс]. URL: <http://www.allmusic.com/composition/guero-for-piano-mc0002431564> (дата обращения: 03.01.2014).
5. **Güero** [Электронный ресурс]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Güero> (дата обращения: 28.12.2013).
6. **Heathcote A.** Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: an Interview with Helmut Lachenmann. Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives. Ashgate, 2010. 390 p.
7. **Tommasini A.** Pianistic Postcards Spanning Centuries [Электронный ресурс] // The New York Times. 2007. April 3. URL: <http://www.nytimes.com/2007/04/03/arts/music/03pier.html> (дата обращения: 10.02.2014).

**HELMUT LACHENMANN'S ETUDE FOR PIANO "GUERO" AS A LABORATORY OF EXPERIMENTAL MUSIC**

**Gorshkova Natal'ya Gennad'evna**  
*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire*  
*natashaharitonova@yandex.com*

The article reveals the development tendencies of the West European instrumental music of the 70s of the XX century. As a basis for the analysis the author has chosen the creative works of the contemporary German composer Helmut Lachenmann and one of the most experimental works composed by him – the etude for piano – “Guero”, which is popular among foreign performers, but hasn't got proper attention in Russia. The article is one of the few researches of the German genius' piano creativity presented in the Russian language.

*Key words and phrases:* Helmut Lachenmann; –Guero”; concrete instrumental music; sound elicitation techniques; graphic music.

УДК 37.013.2

**Педагогические науки**

*В статье рассматривается метод визуального моделирования на уроке вокала как эффективный инструмент в педагогическом деятельностном процессе, основанном на междисциплинарном взаимодействии новых научных знаний из области психологии, психотерапии, психофизиологии, физиологии и фонологии. Владение вокальным педагогом комплексом современных знаний позволит избежать грубых нарушений в работе голосообразующей системы. Профессиональная вокальная методология в данном случае получает глубокое научное обоснование эмпирических приёмов, царящих в вокальной педагогике.*

*Ключевые слова и фразы:* метод визуального моделирования; информационная модель; фонационный аппарат певца; антиципация; картирование.

**Дальская Валентина Алексеевна**, к. пед. н.  
*Институт современного искусства, г. Москва*  
*vdalskaya@bk.ru*

**МЕТОД ВИЗУАЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ НА УРОКЕ ВОКАЛА  
В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ АСПЕКТЕ<sup>©</sup>**

Вокальный аппарат певца, являющийся сложной функциональной системой, требует в процессе педагогической рефлексии особых комплексных знаний и специфических технологических приспособлений, обеспечивающих корреляцию всех отделов голосообразующей системы во время фонации.

Метод визуального моделирования (МВМ), применяемый автором в своей педагогической деятельности, проверенный многолетним опытом и подтверждённый научно-методологическими изысканиями, является унифицированным способом воздействия на внутренние, закрытые отделы вокального аппарата певца и основан на конвергенции вербальной модели в жестовую [2].

Междисциплинарный интерес, который нас интересует в данном случае, и выяснение приложимости современных научных знаний из области психологии, психотерапии, психофизиологии, физиологии и фонологии к профессиональной вокальной педагогике, с введением в последнюю новых понятий и положений, ведущих от эмпирии к теории, обозначился в России в переходную к XX веку эпоху. По крайней мере, в области вокальной педагогики усилиями С. Сонки и его сподвижников из «Вокального общества» в содержание образовательного пространства вокалистов были введены вопросы междисциплинарного характера, подобные следующим, нашедшим отражение в публикациях эпохи: «О некоторых профессиональных заболеваниях голоса певцов и ораторов, их причинах, предупреждении и лечении» (М. С. Эрбштейн); «Законы перистальтического движения в физиологии дыхания» (Я. Ф. Вербов); «Методика постановки певческого звука