



УДК: 780.616.432.071.1 : 78.01 Лахенман

ORCID ID: 0000-0003-3751-5091

Малый Д. Н.

Харьковский университет искусств имени И. П. Котляревского

«Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика исполнительского приёма

АННОТАЦИЯ

Малый Д. Н. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика исполнительского приёма. ■ Нестандартный музыкальный язык Х. Лахенмана определяет соответствующий метод интерпретации его композиций. Исходя из рассмотрения различных приёмов игры в «Guero» для рояля, выявляется метод их функционирования в музыкальном тексте согласно времени (временная сетка), месту (поверхности белых и черных клавиш, колки, струны), характеру их подачи (сила и скорость исполнения) и источника воспроизведения. Каждый из перечисленных факторов образует определенную звуковую форму, следовательно, влияет на динамический процесс развития. На примере функционально-структурного анализа исполнительского приёма в контексте драматургического становления выявлена его концептуальная значимость в музыкальном тексте. Творение пространственно-временного континуума композиции путём художественного осмысления звуковых форм проявляет идею композитора – воссоздать символику пути восхождения.

Ключевые слова: временная сетка, динамика, звуковая форма, исполнительский приём, нотный график, скольжение, форма движения.

АНОТАЦІЯ

Малый Д. М. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика виконавського прийому. ■ Нестандартна музична мова Х. Лахенмана визначає відповідний метод інтерпретації його композицій. На основі розгляду різних прийомів гри в «Guero» для рояля обґрунтовано метод їх функціонування в музичному тексті відповідно до часу (часовимірювальна сітка), місця (поверхні білих і чорних клавіш, колки, струни), характеру їх подачі (сила та швидкість виконання) і джерела відтворення. Кожен з перерахованих чин-



ників утворює певну звукову форму/структуру, отже, впливає на драматургічний процес розвитку. На прикладі функціонально-структурного аналізу виконавського прийому у контексті драматургічного становлення виявлено його концептуальну значимість у музичному тексті. Творення часопросторового континууму композиції шляхом художнього осмислення звукових форм проявляє ідею композитора – відтворити символіку шляху сходження.

Ключові слова: виконавський прийом, динаміка, звукова форма, ковзання, нотний графік, часова сітка, форма руху.

ABSTRACT

Malyi Dmytro. ■ “Guero” for the piano by H. Lachenmann: the semantics of the performer’s technique.

Background. The creative work of the German classic of avant-garde music H. Lachenmann (1935) is of great interest to any researcher of the contemporary musical art. According to this very composer’s definition, his method is called “the instrumental specific music”. This composing technique is based upon the expansion of the sound capabilities of the instrument, by means of introducing non-traditional methods of playing them. On the one hand, the compositions by H. Lachenmann present a series of various unconventional tricks of playing; on the other hand, it is a masterfully organized musical material with the conceptually built musical form, development methods and contrasting sound structures/forms, as well as the composer’s timbre rich musical language.

The researchers explain the originality of H. Lachenmann’s musical language by the consequences of socio-political and cultural-historical events in the post-war Germany [see: 1, p. 2]. The composer’s thinking was also influenced by the works of the representatives of the Frankfurt School of Philosophy, the aesthetics of structuralism, the Christian religion (church songs, organ compositions which the composer had heard from his early childhood), the creative work of O. Lasso, the greatest polyphonist of his time, the composer parodying “spiritual values” [see: the same source, p. 5]. The formation of the composer’s style was facilitated by his communication with the advanced avant-garde musicians (J. Cage, L. Nono, P. Boulez, K. Stockhausen, B. Maderna, T. Adorno). Unlike specific music, which involves the processing and reproduction of a composition using electronic technology, H. Lachenmann extends the sound and technical capabilities of the instruments themselves, through the use of non-standard methods of playing



them, graphic design of scores. In the light of the above, one can conclude that H. Lachenmann's composing thinking and the artistic style were formed by many factors like society, philosophy, religion, science and communication.

Objectives. The aim of the article is to reveal the artistic and aesthetic significance of the non-standard performing technique on the example of “Guero” for the piano by H. Lachenmann. One of the components of his compositions is the use of all kinds of performing techniques, however how do they function in a musical text and how is the integrity of the composition achieved? In order to answer this question, in the present article an attempt of the functional-structural analysis of “Guero” for the piano (1969, the second edition – 1988) by H. Lachenmann was made.

Methods. Since the compositions by H. Lachenmann are absolutely devoid of any classical romantic canons, we face an uneasy scientific task – to interpret a musical text in accordance to the non-standard musical language of the composer. The problem of the interpretation of H. Lachenmann's compositions N. Petrusyova describes as follows: “A composition can be understood: as a game of the material and structures; as a ‘window into the world’ ...; as an expression of one's own residence and one's own roots, that is, as a self-understanding through an identification with a new, foreign experience” [7, p. 126]. Thus, the scientist highlights the phenomenon of the composer's creativity from three sides: analytical, cultural-historical and reflexive.

Among the studies of the composer's creativity, we should point out the works by N. Koliko [3]; V. Petrov [6], N. Gorshkova [1; 2]; N. Petrusyova [7]; P. Cavalotti [9], as well as the article by H. Lachenmann himself called “Vier Crungbestimmungen des Musikhörens” [10].

Results. As a result of the functional-structural analysis of “Guero” for the piano by H. Lachenmann we came to the following results.

A new interpretation of the piano sound made by H. Lachenmann entailed the introduction of special concepts into the analytical apparatus of research: *reception* (the form of the movement of the sound form/structure); *reception type* (a slide, pizzicato in the form of a pinch); *speed, strength and time* of the technique performance; *factors of the time-action* of the technique (place, time, nature of the presentation, the source of the performance), *the musical score* (instead of the musical stave), *the sound form* (the timbre-sound component of the technique).

Based on the consideration of the different techniques of playing in “Guero” for the piano, one can find the method of their functioning in the musical text



according to the time (the time grid), the place (the surface of the white and black keys, colic, and strings), the nature of their representation (the strength and speed of the performance) and the source of reproduction (side, base and inner side of the tip of the nail). Each of these factors forms a certain sound form/structure, therefore, affects the dynamic process of the development of the musical tissue.

The article defines the conceptual significance of a non-standard performing technique: the creation of a space-time continuum of the composition, through the artistic comprehension of sound forms by the composer. The essential aspect of the performance technique phenomenon is the objectification of one or another form of the movement: *the result of the space-time existence of sound forms in a musical text*.

Conclusions. Here we face an absolutely masterful composition, conceptually meaningful, devoid of any sense-forming and timbre-sound *cliché*. The unchanging structural parameter of the composition is the musical form, built according to all the laws of dramaturgy. The creation of the space-time continuum of the composition by means of the artistic comprehension of sound forms shows the composer's idea to recreate the symbolism of the ascent path. Let us draw a conclusion: the use of non-standard methods does not deny the content side, which testifies to the composer's conceptual thinking, intellectualism, and philosophical interpretation of the performing technique. We shall not deny that, in connection with the given facts of the composer's style formation, this composition by H. Lachenmann might have a spiritual connotation: perhaps the idea of the composition is to show the *spiritual ladder* ascent. The sample of the functional-structural analysis proposed in the article contains a methodological forecast, a "key" to the study of the music by this outstanding composer of the 20th–21st centuries.



Постановка проблеми. Творчество немецкого классика авангардной музыки Х. Лахенмана (1935) представляет большой интерес для исследователя современного музыкального искусства, так как его музыка совмещает в себе традиции серийной техники с новыми методами организации музыкального материала, созданными самим композитором. По определению Х. Лахенмана, его метод называется «инструментальной конкретной музыкой». В основе данной техники композиторского письма лежит расширение звуковых возможностей



инструмента путём внедрения нетрадиционных методов игры на них; таким образом, музыкальный язык охватывает весь звуковой мир: целью становится «обуздание» всех природных сил, заложенных в инструменте. С одной стороны, композиции Х. Лахенмана – это череда всевозможных нетрадиционных приёмов игры, с другой – мастерски организованный музыкальный материал с концептуально выстроенной музыкальной формой, методами развития и контрастирующими тембрально богатыми звуковыми структурами.

Анализ последних публикаций. Среди исследований творчества Х. Лахенмана выделяются следующие: диссертация Н. Колико «Композиция Хельмута Лахенмана: эстетическая технология» (2002) [3]; статьи В. Петрова «“Салют Кодуэлу” Х. Лахенманна для двух гитар как образец инструментальной пьесы со словом» (2010) [6], Н. Горшковой «Истоки творческого становления Хельмута Лахенмана» (2014) [1] и «Этюд для фортепиано “Guero” Хельмута Лахенмана как лаборатория экспериментальной музыки» [2], а также главы 2.4 и 3.3 из второй части монографии Н. Петрусёвой «Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа» (2016) [7]; из зарубежных: – P. Cavalotti «Differenzen: 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey» (2006) [9], статья самого композитора «Vier Grundbestimmungen des Musikhörens» [«Четыре основных положения музыкального слушания»] (2004) [10], а также лекция-встреча с композитором в рамках XIV Международного фестиваля «Московский форум» в Московской консерватории «Искусство ничего не должно» (2014) [5].

Цель статьи – обосновать художественно-эстетическую значимость нестандартного исполнительского приёма на примере «Guero» для рояля Х. Лахенмана.

Изложение основного материала. Оригинальность музыкального языка Х. Лахенмана исследователи объясняют последствиями общественно-политических и культурно-исторических событий в послевоенной Германии [1, с. 2]. Так, Н. Горшкова пишет: «Произошедшие события [послевоенный кризис, гибель старшего брата – Д. М.] 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» [там же, с. 3].

На мышление композитора повлияли также труды представителей Франкфуртской школы философии, эстетика структурализма, христианская религия (церковные песнопения и органные композиции, которые композитор слышал с раннего детства, посещая службы своего отца – протестантского пастора), творчество О. Лассо – крупнейшего полифониста своего времени, композитора, пародирующего «духовные ценности», следовательно – дерзкого новатора с нетрадиционным взглядом на музыкальное искусство. Приёмы, почерпнутые из полифонических форм работы с музыкальным материалом, Х. Лахенман впоследствии переосмысливает в новые методы и принципы выражения в контексте эстетики современного искусства, создав авторскую технику, точнее – композиционный метод «инструментальная конкретная музыка» [там же, с. 5]. Формированию стиля композитора способствовало его общение с передовыми музыкантами-авангардистами, среди которых – Дж. Кейдж, Л. Ноно, П. Булез, К. Штокхаузен, Г. Шерхен, А. Пуссёр, Б. Мадерна, Т. Адорно. В отличие от конкретной музыки, в которой подразумевается обработка и воспроизведение композиции с помощью электронной техники, Х. Лахенман расширяет звуковые и технические возможности самих инструментов за счёт использования нестандартных приёмов игры на них, графического оформления партитур. В данном случае показательными являются опусы Г. Коуэлла, Дж. Кейджа, К. Пендерецкого, К. Штокхаузена, Дж. Крама, С. Зажитько. В свете вышесказанного можно заключить, что композиторское мышление Х. Лахенмана, его художественный стиль формировало множество факторов – социум, философия, религия, наука и коммуникация. Творчество композитора – это, в первую очередь, философское осмысление сущности композитора. На вопрос «что значит быть композитором и сочинять музыку?» Х. Лахенман



отвечает следующим образом: «Во-первых, сочинять – означает думать о музыке. Во-вторых, сочинять – это значит создать свой инструмент» [5, с. 4]. Таким образом, композитор намеренно уходил от традиции, ибо искал свой путь, свою философию: «...когда мы говорим о новой музыке и новом звучании, речь идет вовсе не о новых акустических средствах, а о новом контексте, новом слышании» [там же]. Из слов композитора становится ясно, что главным в акте творчества является именно контекст, так как форма функционирования элементов (логика) – остается неизменной¹.

Уже в конце 60-х годов композитор создаёт композиции согласно своему методу: *temA* [темА] для альта, флейты и виолончели (1968), *Pression* [Нажим] для виолончели соло (1969), *Dal niente* [Из ничего] для кларнета соло (1970), *Guero* [Гуиро] для рояля (1969). Среди композиций 70-х годов показательными являются: *Gran Torso* для струнного квартета (1971–72, вторая редакция – 1978, третья редакция – 1988); *Salut für Caudwell* для 2-х гитар (со скордатурой) (1977); *Ein Kinderspiel* (7 маленьких пьес) для фортепиано (1980). Поскольку композиции Х. Лахенмана абсолютно лишены каких-либо классико-романтических канонов, перед нами предстаёт нелёгкая научная задача – интерпретация музыкального текста, которая должна соответствовать нестандартному музыкальному языку композитора. С каких позиций следует рассматривать его произведения, если в них часто отсутствует стандартный звук – высотный параметр музыкальной ткани, а также нотный стан? Проблему интерпретации композиций Х. Лахенмана Н. Петрусёва описывает так: «Произведение может быть понято: как игра материала и структур; как “окно в мир”, т. е. в качестве документирования и подтверждения исторических либо человеческих ситуаций и т. д.; как выражение своего собственного пребывания и собственной укорененности, т. е. как самопонимание посредством идентификации с новым, чужим опытом» [7, с. 126]. Таким образом, музыковед высвечивает феномен творчества композитора с трёх сторон: аналитической, культурно-исторической и рефлексивной.

¹ Вспомним статью Ю. Холопова «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» [8].



В основе техники письма Х. Лахенмана лежит принцип оперирования нестандартными приёмами игры на музыкальных инструментах. Касательно струнно-смычковой группы² – приёмы самые разнообразные; тем не менее, объединим их в несколько групп: 1) игра на струнах; 2) игра на корпусе инструмента; 3) игра на других частях инструмента; 4) использование пальцев, ладоней. Эти группы можно разделить на несколько подгрупп.

Первая группа приёмов делится на игру: 1) смычком; 2) древком; 3) боковой частью смычка (которая также делится на игру: с традиционной постановкой – перпендикулярно, под углом, параллельно струнам); 4) на струнах за подставкой; 5) на струнах возле колков; 6) удар по струнам древком смычка. **Вторая группа**: 1) стук по корпусу древком; 2) трение корпуса древком (делится на: трение или стук разных частей корпуса, под струнами, под грифом). **Третья группа**: 1) игра смычком на струнодержателе; 2) игра смычком на подставке; 3) рикошет древка от подставки. **Четвертая группа**: 1) на струнах (трение струн внутренней частью ладони; давление струн, трение или игра пальцами); 2) на корпусе (трение или стук ладонью); 3) трение пальцами древка смычка.

Приёмы, использованные в композиции для двух гитар «Salut für Caudwell», таковы: игра на струнах (ногтями, внутренней или боковой частью ладони), игра на корпусе (стук ладонью либо пальцами по корпусу), использование металлической трубки для удержания либо скольжения по струнам. Следовательно, одной из составляющих его композиций является использование всевозможных исполнительских приёмов. Однако как они функционируют в музыкальном тексте, и как достигается целостность композиции? Для ответа на этот вопрос перейдём к функционально-структурному анализу композиции Х. Лахенмана «Guero» для рояля (1969, вторая редакция – 1988), в которой он полностью переосмыслил исполнительскую традицию на основе собственного метода. За исключением небольшого количества звуков

² Из новых источников по данной тематике укажем на исследование В. С. Мужчиля «Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смычкова група)» (2015) [4].



определенной высоты, исполняемых на струнах фортепиано щипком, на протяжении всей пьесы композитор применил ряд нестандартных приёмов игры на инструменте, создающих шумовой эффект. Рассмотрим приёмы, использованные в «Guero».

Автор выделил шесть основных поверхностей для игры: 1) скольжение ногтем большого пальца или вытянутыми пальцами по фронтальной поверхности белых клавиш (ФБ); 2а) по верхней поверхности белых клавиш вытянутым пальцем (ВБ); 2b) по верхней поверхности белых клавиш согнутыми пальцами (ВБ+); 3) по верхней поверхности белых и фронтальной поверхности черных клавиш вытянутыми пальцами (ВБФЧ); 4) по верхней поверхности черных клавиш вытянутыми пальцами (ВЧ); 5) по колкам вытянутыми пальцами (К); 6) по струнам между колками и войлочной прокладкой (-С-).

Огромное значение автор придает приёму пиццикато: щипок бокового ребра клавиши (ПцКл), щипок (или щелчок) наконечника колка (ПцКол), щипок струны между колком и войлочной прокладкой (Пц-С-), щипок струны в стандартной области возле войлочной прокладки (ПцС).

В композиции задействованы также *дополнительные приёмы* исполнения: приём удара ногтём ребра деревянного бока правой и левой части клавиатуры в кульминации первого (удар правого, сопровождающийся *sf*) и в середине заключительного раздела (удар правого и левого бока *sf* одновременно); приём удара педали ногой используется в конце третьего (исполняется *sf*) и несколько раз в четвертом разделе (*sf* и акцент – «>»). Каждый приём имеет свою звуковую (акустическую) форму (ЗФ), в зависимости от вибрирующего тела и источника воспроизведения, создаётся неповторимый тембральный результат: звук вибрирующей струны, стук, шорох, удар и пр. Так рождается тембральный контраст, за счёт которого композитор выстраивает форму. *Под понятием звуковая форма мы подразумеваем характерный тембровозвучной результат как следствие нестандартного исполнительского приёма.*

Приём включает в себя несколько факторов его «временидействия»: место и время исполнения, а также источник и характер его подачи. Рассмотрим их подробнее, исходя из структуры «Guero».



Место исполнения приёма: фронтальная и верхняя поверхности белых клавиш, верхняя белых и фронтальная поверхность черных клавиш, верхняя поверхность черных клавиш, боковое ребро белой клавиши, колки, струны между войлочной прокладкой и колками, стандартная область струны. *Время исполнения приёма* должно соответствовать временной сетке, обозначению метронома и дополнительным указаниям композитора. *Источником приёма являются* бок ногтя (при скольжении согнутыми пальцами), его основание (при скольжении вытянутым пальцем) и внутренняя сторона кончика ногтя (при исполнении приёма пиццикато). *Характер подачи приёма* зависит от динамики и артикуляции, которые, в свою очередь, являются следствием силы, времени и скорости подачи приёма. Данные показатели определяют ту или иную **форму движения** – результат пространственно-временного существования звуковых форм в музыкальном тексте.

Использование нетрадиционных приёмов игры определяет применение нестандартной музыкальной нотации (назовем её нотным графиком <см.: А, Пример 1>). Структура партитуры имеет три высотные границы, центром является тон «до» первой октавы. Место исполнения приёма соответствует приблизительно указанной композитором высоте. Скольжение по клавишам имеет две временные формы: непрерывное движение и остановка в определенном месте. Несмотря на отсутствие «музыкальных звуков», в композиции явно слышно интонационное насыщение ЗФ, что достигается путём динамических и времяизмерительных градаций (Пример 1).

Драматургическая цельность композиции зависит от динамики появления приёма (выраженного в определенной ЗФ), точнее – «места», имеющее две пространственные координаты: обозначенное на нотном графике место исполнения (высотный параметр – вертикаль в музыкальном тексте), а также место исполнения его на рояле (поверхность клавиш, колков и струн – горизонталь). Покажем принцип внедрения приёмов на схеме 1, где «—» – грань музыкальной формы:

Схема 1

ФБ - ВБ — ПцБ - ВБ+ - ВЧ - ВБФЧ - К — -С- - ПцК - Пц-С- — ПцС



Из схемы следует, что композиция имеет четыре раздела, и что порядок введения приёмов имеет концептуальное решение: развитие музыкального материала за счёт постепенного горизонтального «перемещения» места приёма от ФБ до (Пц)С – путь изменения ЗФ.

Разберемся в драматургии *использования источника воспроизведения* того или иного приёма (ИВП): это основание ногтя (О), его бок (Б) и внутренняя сторона кончика ногтя – щипок ногтем (Щ):

Схема 2

О — Щ+О+Б — Щ+О+Б — Щ+О

Благодаря *Схеме 2* ясно, что драматургия строится также в связи с ИВП, так как он, несомненно, влияет на артикуляцию. Щ является наиболее отчетливым среди остальных (см. А, *Пример 2*). Теперь рассмотрим аспект *характера подачи приёмов – результат контрастирующих ЗФ*, качеством которых является тембр. Разделим их на пять групп: скольжение по клавишам (СКл), пиццикато (Пц), скольжение по колкам (СКол), скольжение по струнам (СС), пиццикато на стандартной области струны (ПцС).

Схема 3

СКл — Пц - СКл+Пц - СКол — СКл+СКол+Пц+СС — Пц - СКл - ПцС

Схема 3 доказывает, что драматургия композиции развивается путём чередования и внедрения новых, контрастирующих между собой ЗФ. На уровне тембра их можно разделить на глухие (глухой стук или удар: шум) и звонкие (резкий стук или удар, металлический звон). Данные тембры появляются вследствие следующих приёмов: щипок (пиццикато), плавное скольжение (быстрое или медленное), силовое скольжение (быстрое или медленное).

Первый раздел – это «начало пути» (см. *Пример 1*), тембрально глухая ЗФ – приём СКл (быстрое силовое скольжение производит резкий стук-клатание). Во втором разделе (см. *Пример 2*) появляется контраст – Пц (глухой шум путём щипка ребра белой клавиши), что в конце раздела приводит к приёму – СКол (глухой звон), введённый *subito* – шум, граничащий со звуком определенной высоты (см. *Пример 3*).



В третьем разделе появляется новый приём СС и ПцС – звук вибрирующих струн, что является наибольшим контрастом, так как звук имеет определенную высоту. На *Схеме 3* видно, что в данном разделе применяются все приёмы. В конце четвертого (заключительного) раздела появляются два звука ПцС, что семантически можно толковать как «откровение», «катарсис», «конечная цель пути – восхождение», ибо они исполняются на стандартной области струны – музыкальный звук определенной высоты (см. *Пример 4*).

Отметим *основные кульминационные точки* в композиции: конец первого раздела (5 строка) – вследствие восходящего скольжения производится удар пальцем (или ногтём) ребра деревянного основания правой стороны клавиатуры, конец второго раздела (16 строка) – появление СКол, конец третьего (20 строка) – *sf* педалью. Представим наглядно драматургию композиции, исходя из динамического показателя исполнения приёма:

Схема 4

$$pp<ff>f \quad — \quad f>ppp<fff>f \quad — \quad f>pp<fff>p \quad — \quad f<ff>p$$

На схеме видно, в каком разделе и где появляются кульминационные моменты. Заметим, что артикуляция приёма на *p* или на *f* зависит от типа и силы его подачи. Например, *f* при скольжении по верхней поверхности белых клавиш согнутыми пальцами – боком ногтей (ВБ+) динамически отличается от скольжения основанием ногтя (ВБ): в первом случае *f* – более мягкое, нежели во втором. Также *f* при пиццикато ребра белой клавиши (ПцБ) отличается от пиццикато колка (ПцК): в первом – *f* более яркое. Пиццикато струны между колком и войлочной прокладкой (Пц-С-) по динамике отличается от пиццикато в стандартной области струны (ПцС): в последнем – более яркая динамика.

Рассмотрим *время, силу и скорость исполнения приёма*. Время исполнения приёма соответствует времяизмерительной сетке, обозначенной композитором. Отметим на примере следующих показателей *формы движения* приёма: медленная (М), среднескоростная (С), быстрая (Б), сверхбыстрая (Б+). Отразим драматургию форм движения приёма:



Схема 5

$$C < B > M \text{ — } M < B+ \text{ — } C > M < B+ > M \text{ — } M < B+ - M$$

Практически каждый приём начинается со слабой доли секунды – это касается как скольжения, так и пиццикато (см. *Примеры 1–4*). Время протяженности исполнения приёма и сила его подачи влияют как на динамику, так и на драматургию всей композиции. Первый раздел, согласно приблизительным указаниям высоты на нотном графике, характеризуется в основном «среднескоростным» уровнем скольжения с многочисленными остановками. Во втором разделе происходит увеличение скорости скольжения до максимальных пределов (B+). За счёт времени и силы скольжения усиливается динамика ЗФ. В третьем разделе появляется больше приёмов пиццикато, исполняющихся вместе со скольжением или порознь. В четвёртом разделе основную нагрузку берёт на себя приём пиццикато, скольжение воспринимается как «прошлый опыт».

В ходе функционально-структурного анализа «Сиего» для рояля Х. Лахенмана сформулированы следующие **выводы**.

1) Удалось выявить основные функции феноменального исполнительского приёма в творчестве композитора – структурирования музыкального текста путём тембро- и формообразования, а также семантизации музыкальной композиции. Сущностью исполнительского приёма является объективация той или иной формы движения.

2) Новая трактовка звучания рояля Х. Лахенманом повлекла за собой внедрение в аналитический аппарат исследования специальных понятий: *приём* (форма движения звуковой структуры); *тип приёма* (скольжение, пиццикато в виде щипка, в некоторых образцах исполнения данной композиции пианистами – щелчок колка пальцем); *скорость, сила и время* исполнения приёма; *факторы «временидействия»* приёма (место, характер подачи, источник исполнения), *звуковая форма* (тембровозвучовая составляющая приёма), *нотный график* (место нотного стана). Перед нами – абсолютно мастерская композиция, концептуально осмысленная, лишенная каких-либо смыслообразующих и тембровозвучовых *cliché*. Неизменным структурным параметром произведения является музыкальная форма, выстроенная по всем за-



конам драматургії. Чітко прослідковується ідея композиції – восходження (Н. Горшкова трактує її як «процес становлення Всесвітньої» [2, с. 43], «процес появи чотирьох стихій: води, землі, вогню і повітря») [там же].

3) Застосування нестандартних прийомів не заперечує змістової сторони, що свідчить про концептуальне мислення композитора, інтелектуалізм, філософське осмислення виконавського прийому. Не будемо заперечувати, що, в зв'язі з наведеними фактами формування стилю композитора, дане сочинення Х. Лахенмана може мати духовний підтекст: можливо його ідеєю являється показ восходження саме по *духовній сходах*.

Перспектива подальшого дослідження теми. Множество композицій Х. Лахенмана (гітарні, камерно-інструментальні та оркестрові, струнні квартети, опера «Дівчинка з сімками») являються багатоплідною ґрунтова для сучасного музикознавчого слова, так як кожен інструмент у композитора, в першу чергу – це концептуальне осмислення його звукової природи. Представлений в статті зразок функціонально-структурного аналізу містить методологічний прогноз, «ключ» до дослідження музики видатного композитора ХХ–ХХІ століть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горшкова Н. Г. Истоки творческого становления Хельмута Лахенмана [Електронний ресурс]. Режим доступа : [https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12\(14\)/Gorshkova.pdf](https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12(14)/Gorshkova.pdf).
2. Горшкова Н. Г. Етюд для фортепіано «Гуеро» Хельмута Лахенмана як лабораторія експериментальної музики. *Історическі, філософські, політичні та юридическі науки, культурологія та мистецтвознавство. Проблеми теорії та практики*. Тамбов : Грамота, 2014. № 5 (43): в 3 ч. Ч. III. С. 41–44.
3. Колик Н. І. Композиція Хельмута Лахенмана: естетическа технологія : дис. ... канд. мистецтвознавства. М., 2002. 177 с.
4. Мужчиль В. С. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукоздобування (струнно-смічкова група). Харків : Print House, 2015. 140 с.



5. Мусаелян Е. С. Хельмут Лакхенман: «Искусство ничего не должно». *Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала. Da capo al fine»*. 2014. No 1 (117). С. 4.

6. Петров В. О. «Салют Кодуэллу» Х. Лакхенманна для двух гитар как образец инструментальной пьесы со словом. *Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: тезисы Пятой междунар. науч.-практ. конф. / ред.-сост. В. Р. Ганеев. Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2010. С. 8–11.*

7. Петрусёва Н. А. Музыкальная композиция XX века: Эстетика, структуры, методы анализа : в 2 ч. Пермь : Пермский гос. институт культуры, 2016. № 2. 224 с.

8. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.*

9. Cavalotti, P. Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen : Edition Argus, 2006. 287 p.

10. Lachenmann H. Vier Grundbestimmungen des Musikhörens. *Music als existentielle. Breitkopf und Härtel. Wiesbaden Leipzig Paris, 2004. P. 54–62.*

REFERENCES

1. Gorshkova N. G. Istoki tvorcheskogo stanovleniya Khel'muta Lakhenmana [Sources of creative formation of Helmut Lachenmann]. Available at : [https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12\(14\)/Gorshkova.pdf](https://docs.google.com/viewer?url=http://7universum.com/pdf/philology/12(14)/Gorshkova.pdf).

2. Gorshkova N. G. (2014). Etyud dlya fortepiano «Guero» Khel'muta Lakhenmana kak laboratoriya eksperimental'noy muzyki [Helmut Lachenmann's Etude for piano "Guero" as a laboratory of experimental music]. Istoricheskije, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. The theory and practice]. Tambov : Gramota. № 5 (43): in 3 parts. P. III. 41–44.

3. Koliko N. I. (2002). Kompozitsiya Khel'muta Lakhenmana: esteticheskaya tekhnologiya [Helmut Lachenmann's composition: aesthetic technology] : dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow. 177 p.



4. Muzhchil' V. S. (2015). *Netraditsiyni priyomi gri v akustichniy strukturi instrumental'nogo zvukodobuvannya (strunno-smichkova grupa)* [Unconventional methods of playing the acoustic structure of instrumental sound production (strings)]. Kharkiv : Print House, 140 p.

5. Musaelyan E. S. (2014). *Khel'mut Lakhenman: «Iskusstvo nichego ne dolzhno»* [Helmut Lachenmann: "Art owes nothing"]. *Vserossijskaja muzykal'no-informatsionnaja gazeta «Igraem s nachala. Da capo al fine»*. [All-Russian music and information newspaper "Play from the beginning. Da capo al fine"]. No 1 (117). P. 4.

6. Petrov V. O. (2010). «Salyut Koduellu» Kh. Lakhenmanna dlya dvukh gitar kak obrazets instrumental'noy p'esy so slovom [H. Lachenmann's "Salute to Kodwell" for two guitars as an example of a vocal instrumental piece]. *Klassicheskaya gitara: sovremennoe ispolnitel'stvo i prepodavanie: tezisy Pyatoj mezhdunar. nauch.-prakt. konf. / red.-sost. V. R. Ganeev*. [Proceeding of 5th international Conference. Classical guitar: modern performance and teaching]. Tambov [Russia] : Izd-vo Pershina R. V. 8–11.

7. Petruseva N. A. (2016). *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: Estetika, struktury, metody analiza. V 2 ch.* [Musical composition of the twentieth century: Aesthetics, structures, methods of analysis. In two parts]. Perm' : Permskij gos. institut kul'tury. 224 p.

8. Kholopov Yu. N. (1982). *Izmenyayushcheesya i neizmennoe v evolyutsii muzykal'nogo myshleniya* [Changing and unchanged in the evolution of musical thinking]. *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoj muzyke* [Problems of tradition and innovation in contemporary music] : sb. st. Moscow : Sov. kompozitor. 52–104.

9. Cavalotti P. (2006). *Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*. Schliengen : Edition Argus, 287.

10. Lachenmann H. (2004). *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens. Music als existentielle*. Breitkopf und Härtel. Wiesbaden : Leipzig : Paris, 54–62.



ПРИЛОЖЕНИЕ «А» (НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ).

Appendix A.

Пример 1. «Гуего» для рояля Х. Лахенмана (начало 1-го раздела)

Helmut Lachenmann (1969)
revidierte Fassung 1988

zwei Oktaven höher
ein Teilstrich = ♩ = ca. 60
c'-Linie
f mit Druck
zwei Oktaven tiefer

Пример 2. Начало 2-го раздела

Anzupf-Tasten frei wählen
möglichst keine Wiederholung
(pizz) sf
sempre sim.
p
(Ped.)

Пример 3. Конец 2-го – начало 3-го раздела

f
p
pp
(Ped.)
Ped.
Salten ad lib. im höchsten
Bereich ganz nahe am Sattel

Пример 4. Конец 4-го раздела

pizz. (mit Fingernagel)
Salten ad lib. im höchsten
Bereich ganz nahe am Sattel
(pizz) p
(Ped.)
Ped. deutlich treten