



Lachenmann Helmut (ur. 1935)

Jeden z najważniejszych żyjących kompozytorów, twórca *konkretnej muzyki instrumentalnej*

Helmut Lachenmann urodził się 27 listopada 1935 roku w Stuttgarcie w rodzinie pastora, gdzie muzykowanie było zawsze ważne, stąd tuż po zakończeniu wojny zaczął brać elekcje śpiewu i [fortepianu](#). Studiował na Musikhochschule w tym samym mieście u Johanna Nepomuka Davida, jednak to późniejsze spotkanie z wybitnym kompozytorem Luigim Nono na kursach w Darmstadtzie okazało się decydujące. Przeprowadziwszy się do Wenecji, uczył się u tego politycznie zaangażowanego [serialisty](#) między 1958 a 1960 rokiem, a bliską relację z nauczycielem utrzymywał do jego śmierci. Po powrocie do Niemiec Lachenmann działał jako pianista i kompozytor, a od 1966 do 1970 roku wykładał teorię muzyki na macierzystej uczelni. W latach 1972-73 uczył kompozycji w Bazylei, w okresie od 1976 do 1981 roku w Hannoverze, a od 1981 do 2002 roku ponownie w Stuttgarcie. Wielokrotnie gościł w Darmstadtzie i na innych kursach, a jego liczne teksty zostały zebrane w dwukrotnie wznawianym [Musik als existentielle Erfahrung \(Muzyka jako doświadczenie egzystencjalne\)](#), natomiast wśród wyróżniających się uczniów należy wymienić Marka André, Pierluigi Billonego czy Julianne Klein. Helmut Lachenmann, nagrodzony m.in. trzema doktoratami honoris causa, Złotym Lwem weneckiego biennale, Ernst von Siemens Musikpreis, niemal powszechnie uznawany jest za jednego z najbardziej wpływowych i wybitnych żyjących kompozytorów — i jednego z nielicznych, którzy pozostali wierni powojennym ideałom awangardy i modernizmu.

Twórczości Lachenmanna, stanowiącej praktyczną realizację [filozofii Adorna](#), patronuje motto *komponować znaczy budować instrument*, które kładzie nacisk na samo źródło dźwięku i sposób jego wydobywania. Pochodzenie, budowa i tożsamość każdego instrumentu ma zasadnicze znaczenie dla aury, jaką wprowadza on do dzieła. Nie ma dźwięków niewinnych — każdy ma swoją historię. [Waltornia](#) to polowania i alpejskość; [flet](#) to pastorałki i greckość. Każdy materiał

niesie za sobą określone treści kulturowe, estetyczne, a nawet polityczne, których kompozytor powinien być świadomy. Kluczowe dla Lachenmanna jest namacalne doświadczenie instrumentu, a o jego umiejętnościach gry na wszystkim od harmonijki po [skrzypce](#) i wymaganiach wobec wykonawców krążą legendy. We wczesnych latach wprowadził termin [konkretnej muzyki instrumentalnej](#), wskazując na pokrewieństwo między francuską szkołą montażu i obróbki nagrań dźwiękowych ze swoim podejściem do tradycyjnego brzmienia i klasycznych schematów formalnych. Każde dzieło Lachenmanna to dla słuchacza poważne wyzwanie wobec nawyków poznawczych, ale także niesłychana przygoda, która w nowym świetle stawia nierzadko całą historię muzyki i instrumentu. Jednocześnie Niemiec jest daleki od radykalnych postaw [XX-wiecznych](#), w których najważniejszy były efekty szoku czy zaskoczenia; wręcz przeciwnie, wciąż walczy o żywe piękno, które w utworach z początku [XXI wieku](#) ujawnia się czasem bardzo dobitnie.

Helmut Lachenmann, *Pression*

W pierwszych dojrzałych utworach Lachenmann wyraźnie rozpoznaje teren, głównie w kameralistyce: *Wiegenmusik* na fortepian (1963), *Scenario* na taśmę (1965) — jedyny do dziś utwór [elektroakustyczny](#)! — *I Trio smyczkowe* (1965), *Intérieur I* na perkusję (1966), *temA* na flet, klarnet i wiolonczelę (1968), *Pression* na wiolonczelę (1969-70), *Dal niente* (*Intérieur III*) na klarnet (1970) i *Guero* na fortepian (1970). Same tradycyjne instrumenty, niemniej jakże inaczej potraktowane! Weźmy choćby te ostatnie z wymienionych: całe *Guero* gra się bez naciśnięcia klawisza, samym tylko głaskaniem i pocieraniem klawiatury i pudła fortepianu, a w *Pression* wiolonczelist(k)a dociska smyczek do granic możliwości, nie wydobywając żadnego „normalnego” dźwięku. Brzmieniowe odkrycia, zbliżone do ówczesnych poszukiwań sonoryzmy w wydaniu [Krzysztofa Pendereckiego](#) czy [Witolda Szalona](#) nie wpływają jednak bynajmniej na poluzowanie rygorów formalnych ani na osłabienie klarowności przekazu. We wczesnym okresie Lachenmann eksperymentował także udanie z chórem (*Consolations I* na 12 głosów i perkusję z 1967 roku, *Consolations II* na 16 głosów z 1968 r.) i zespołem (*Notturmo* na małą orkiestrę i solową wiolonczelę z lat 1966-67, *Air* na wielką orkiestrę i solową perkusję z 1968-69 r., wreszcie *Kontrakadenz* na orkiestrę z lat 1970-71). We wszystkich uwaga twórcy skupia się na procesie powstawania dźwięku, nierzadko zjawiskach na granicy słyszalności: pobudzeniu struny, dotknięcia klawisza, potarcia membrany czy wdechu w ustnik. Tytułem najtrafniej oddającym te intencje jest *Klangschatten — mein Seitenspiel* na trzy fortepiany i orkiestrę smyczkową, czyli: *Cienie dźwięków — moja gra na strunach*.

Innym ważnym punktem odniesienia jest muzyka odziedziczona, którą Helmut Lachenmann poddaje drobiazgowej dekonstrukcji, której dalekim echem będą surkonwencjonalne gry [Pawła Szymańskiego](#) i [Pawła Mykiety](#). Niemiecki kompozytor pracuje nie tyle na bazie istniejących utworów, co „obok”, jak głosi już w tytule *Accanto* (1975-76) na klarnet i orkiestrę, podczas którego wykonania z taśmy niemal bezdźwięcznie dobiega koncert [Mozarta](#). Z kolei w *Staub* na orkiestrę (1985-87) w materię utworu Lachenmanna wpisane są [akordy](#) i okruchy z trzeciej części *IX Symfonii Beethovena*, a w *Gran Torso* (1972) muzycy [kwartetu](#) już tylko machają smyczkami nad instrumentami tak, jakby mieli wykonać utwór Mozarta. Lachenmannowskie palimpsesty nie odwołują się jednak tylko do twórczości wysokiej: dziecięca piosenka *Hänschen klein* powraca w *Harmonice* na tubę i orkiestrę (1981-83) i cyklu fortepianowym *Ein Kinderspiel* (1980), a uliczna piosenka *O, du lieber Augustin* w rytmach *Tanzsuite mit Deutschlandlied* na kwartet smyczkowy i orkiestrę (1979-80). Wiele dzieł kompozytora wchodzi w niebanalny dialog z poezją i literaturą, jak *Salut für Claudwell*, gitarowy duet w hołdzie angielskiemu marksistowskiemu poecie zaangażowanemu w hiszpańską wojnę domową (1977), *...zwei Gefühle...* na narratora i zespół (1992) bazujące na dziennikach Leonarda da Vinci, albo „muzyka z obrazami”, czyli opera *Dziewczynka z zapawkami* (1988-96).

Helmut Lachenmann, *Concertini* (fragment)

To *opus magnum* Lachenmanna wiąże Andersenowską baśń z historią lewicowego terroryzmu, naznaczoną także osobistym doświadczeniem roku 1968 (znajomość z Gudrun Ennslin, a dźwiękowe przedstawienie mrozu nie ma sobie równych w historii muzyki). Najdelikatniejsze brzmienia są tu wzmacniane elektroniką, a zespół i głośniki rozmieszczone przestrzennie, co pozwala w pełni rozsmakować się w przemyślanym użyciu każdego instrumentu. W ostatnich latach kompozytor zdaje się coraz bardziej godzić z tradycyjnymi formami, jak w monumentalnie kameralnej *Serynade* na fortepian (1998) czy łukowo pomyślanym *Schreiben* na orkiestrę (2006). 80. urodziny Helmuta Lachenmanna będą oczywiście uczczone dziesiątkami koncertów i konferencji w Niemczech i na świecie, ale najważniejsze jest ciągle żywe i prowokujące oddziaływanie jego myśli i muzyki także na kompozytorów młodszych odeń o dwa lub trzy pokolenia. Podczas niedawnego pobytu kompozytora na [festiwalu Brand New Music](#) w Katowicach studenci tamtejszej akademii muzycznej spijali słowa guru z jego ust, a każdy jego aforyzm czy porada techniczna natychmiast wchodziły do uczelnianego krwioobiegu. Który kompozytor współczesny może się tym poszczycić?

Ciekawostki

Żoną kompozytora jest pianistka Yukiko Sugawara, która prawykonywała wiele jego dzieł i od 1994 do 2012 działała w [Trio Accanto](#), którego nazwa także pochodzi od tytułu dzieła Lachenmanna.

Jedyną operę kompozytora *Dziewczynka z zapawkami* reżyserowali najwybitniejsi twórcy współczesnego teatru: Achim Freyer i Robert Wilson, o czym więcej [pisała nasza była felietonistka Monika Pasiecznik](#).