

ТЕХНИКА ПАРОДИИ В «AGNUS DEI CUM RECORDATIONE» КЛАУСА ХУБЕРА

«История — это эхо прошедшего в будущем, отблеск будущего, падающий на прошедшее».

Виктор Гюго

Творчество современного швейцарского композитора Клауса Хубера (1924–2017) в своей эстетической и технологической основе часто апеллирует к истории европейской музыки. При создании сочинений он обращается к библейским источникам и мистическим текстам Средневековья, использует редкие старинные музыкальные инструменты и т.д. «Для меня, — пишет композитор, музыка средних веков всегда была живой и плодородной» [3, 106]. Многие опусы Хубера связаны с композиционными принципами старой полифонии. Он опирается на такие исторические модели, как мензуральная система, канон, изоритмия, гокет, техника пародии и другие.

По мнению Хубера, «доклассический» период истории музыки породил множество идей, которые не нашли продолжения в своем «поступенном» развитии. Особое значение для творчества композитора имело наследие Гийома Маццо, франко-фламандских полифонистов Й. Окегема, Ж. Депре, а также музыка великого маэстриста Карло Джезуальдо. «История музыки обошлась с Джезуальдо очень несправедливо, — пишет Хубер. Вскоре после него утвердилась новая парадигма модальности и [сделанные им] гармонические открытия отошли на второй план. Однако сегодня мы знаем, что Джезуальдо и его

современникам принадлежат самые интересные идеи из когда-либо написанных ... Эта линия развития почти полностью прервалась после премьеры его «Респонсориев» в 1611 году» [2, 104].

Для Хубера было важным осуществить попытку «возвращения» к тем историческим ресурсам музыкального языка, которые предшествовали становлению гомофонного склада: «Я фокусируюсь на идеях, не нашедших своей реализации в прошлом ... Я хотел позволить расцвести спящему бутону», — писал композитор в одной из своих статей [Там же].

Идея реконструкции того пути, который могла бы пройти, но не прошла европейская музыка в своей истории, попытка «угадать» возможный вариант ее развития, исходящего из иного «инициума», становится одной из ключевых линий его творчества.

В одной из своих статей К. Хубер выразил важную мысль: обращаясь к опыту ушедших эпох, «композитор выражает свое почтение сочинениям своих предшественников посредством их обработки, ... [создаваемой] на основе какой-либо цитируемой композиционной идеи» [3, 342]. Опираясь, в частности, на опыт франко-фламандских мастеров, Хубер заимствует не сам материал в виде музыкальных цитат, но, прежде всего, идею

структуры, проявляющуюся на разных уровнях. По свидетельству композитора, он углубленно занимается «рекомпозицией исторической музыки ... не в аспекте инструментовки, а в плане инновационной реконструкции какой-либо ее структурной идеи, начиная с 60-х годов» [Там же]. Так Хубер приходит непосредственно к своей стилевой модели *техники пародии*.

Техника пародии для композитора всегда связана с переосмыслением материала и последующим его «транспонированием» в иную эпоху. «Чужой материал — это ссыла, обновление или преломление», — писал Хубер [4, 79]. При этом в технике пародии манера «цитирования» источника носит отнюдь не иронический характер. По мнению немецкого исследователя Манкопфа, «ирония, которая столь широко распространена в эпоху постмодернизма, не является целью для Хубера» [5, 156].

Одним из примеров, представляющих образец техники пародии в творчестве композитора, является сочинение «*Agnus Dei cum recordatione*» для контратенора, двух теноров, баса-баритона, лютни и двух фиделей (1990–1991). Эта работа посвящена яркому представителю нидерландской композиторской школы XV века и отражает идеи великого мастера. Хубер отмечал: «К посвящению Окегему я подошел очень строго ... Я обнаружил, что эта возможность открывает перспективу разработки тех идей, которые Окегем заложил для будущего» [4, 75].

Звуковысотную систему своего сочинения Хубер в целом определяет как «сложную хроматику, которая включает элементы диатоники». Его ритмика «пролационная, близкая Окегему» [Там же, 76]. «Опираясь на три *Agnus Dei* из «*Missa Prolationum*» Й. Окегема, я написал [сочинение] в манере пародии в старом понимании этого слова» [3, 235].

Еще раз подчеркнем, что в данном сочинении Хубера пародия трактуется не как работа с заимствованным оригинальным музыкальным материалом, а как выборочное воспроизведение и разработка отдельных композиционных принципов и схем первоисточника.

«*Missa prolatinum*» Окегема — самая первая в истории каноническая месса, целиком выстроенная как цикл мензуральных канонов, расположенных по принципу постепенного возрастания интервала имитации. В своем сочинении Хубер отражает идею канонического цикла Окегема, а также «заимствует технику работы с интервалами и мензуральным письмом» [Там же, 436]. Отметим также, что для этого сочинения характерна идея поляризации «современного» и «старинного»: «Я сочиняю, с одной стороны, в современном музыкальном языке и, с другой стороны, развиваю интервальные и ритмические структуры [Окегема]», — писал композитор [Там же].

В сочинении использованы два текста: традиционная католическая молитва *Agnus Dei* и текст известного австрийского композитора и музыковеда Госты Нойвирта (в переводе Пьера Бека на старофранцузский язык). Хубер использует эти тексты поочередно: *Agnus Dei* он перемежает «воображаемым монологом Окегема», написанным Нойвиртом [1, 2]. По словам композитора, этот текст изображает «Окегема на смертном одре, вспоминающего прошлое и сетующего о том, что он больше не понимает времени, не слышит ничего от его ученика и друга Жоскена Депре. Ему холодно и он просит света для того чтобы согреться. Это его внутренний монолог» [2, 76].

Сочинение написано для четырех голосов: Contratenor, Tenor₁, Tenor₂, Bariton — с сопровождением трех ренессансных инструментов — лютни и двух фиделей,

которые «поддерживают» ренессансные аллюзии. Хубер отмечает: «Баритон, который представляет Окегема, [в разделах монолога] наделен исполнительской техникой, свойственной нашему времени, лютия и фидели, соответственно, также подверглись современной трактовке. Таким образом, я поляризовал две практики» [4, 75].

В основных разделах «Agnus Dei cum Recordatione» практически отсутствуют

характерные для стиля Хубера инструментальная речитативность, широкий диапазон мелодики с экспрессивно широкими интервальными ходами, напряженный, сложно организованный ритм. Близкое поступенное движение мелодики сочетается с более простыми ритмическими структурами, что еще раз подчеркивает связь этого материала со стилистикой ренессансной протомодели:

Пример 1. Тема основного раздела. Фрагмент

Эпизоды «внутреннего монолога» контрастируют с основными разделами. «Монолог» имеет ярко-выраженную речитативность и построен на экспрессив-

ных скачках на широкие интервалы. Тема монолога прерывается паузами, возникает почти пуантилистическая вокальная линия:

Пример 2. Тема «внутреннего монолога». Фрагмент

Отметим, что подобная идея включения раздела, вызывающего тонкую ассоциацию с другим далеким историческим стилем, встречается и в другом сочинении Хубера — «Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsoria Jesualdi»

для шести голосов, теорбы и бассетгорна (1993/96—97). Один из его разделов обозначен «Gesualdissimo». По словам композитора, в некоторых разделах он словно проходит «сквозь Джезуальдо»: «Здесь стояла задача развить

нечто недиафоническое из его диафонии» [2, 100]. «Я использую энгармонически-хроматический пассаж Дездеуальдо, состоящий из четырех-пяти аккордов ... Процесс здесь выстроен таким образом, что образ музыки Дездеуальдо может в какой-то момент появиться словно айсберг, но в остальной части времени его присутствие лежит за порогом прямого восприятия — он наличествует только структурно и концептуально», — писал Хубер [Там же, 103].

В первой части *Agnus Dei* по-своему отражена идея интервальной работы, присутствующей в мессе Окегема. Если работа с интервалами у Окегема проводится на уровне всего цикла мессы (в каждой части которой в канонах *возрастает* интервал имитации), то у Хубера она осуществляется в рамках трех частей *Agnus Dei*. Сопоставим схемы трех частей *Agnus Dei* у обоих композиторов¹:

Пример 3. Композиционная схема «*Agnus Dei*» Й. Окегема

КОМПОЗИЦИОННАЯ СХЕМА "AGNUS DEI" Й. ОКЕГЕМА

AGNUS DEI I

Superius	P1 (f)	
Contratenor		R1 (c)
Tenor	P2 (f)	
Bassus		R2 (c)

AGNUS DEI II

Superius	P3 (f)
Contratenor	R3 (B)

AGNUS DEI III

Superius		R4 (c)
Contratenor	P4 (f)	
Tenor		R5 (c)
Bassus	P5 (f)	

Пример 4. Композиционная схема «*Agnus Dei cum Recordatione*» К. Хубера

КОМПОЗИЦИОННАЯ СХЕМА AGNUS DEI К. ХУБЕРА

AGNUS DEI I

Contratenor	R1 (b)	P2 (es)		ИМИТАЦИЯ 3 (g)
Tenor 1	R1 (B) (в уь.)		P3 (g)	ИМИТАЦИЯ 3 (c)
Tenor 2	P1 (b) (в инь.)	R2 (As) (в уь.)		R3 (c)
Bariton	-		P3 (C) (в уь.)	

AGNUS DEI II

Tenor 1	P4 (f)
Tenor 2	R4 (B)

AGNUS DEI III

Contratenor		P4* (g)
Tenor 1	P4* (c)	
Tenor 2	R4* (F) (в уь., в инь.)	
Bariton		R4* (c) (в уь., в инь.)

В 11-голосном каноне Хубера мелодический ряд в пяти из десяти риспост начинается с разных интерваллов. Так, например, первые три голоса,

С (C—Soprano), Т (Tenor)₁, В (Bariton), канонически проводят мелодию, начинающуюся с интервала малой терции (у В она звучит в инверсии):

Пример 5. Канон в терцию

Следующие проведения канона в голосах СТ и Т2 начинаются с интервала кварты:

Примеры 6, 6.1. Канон в кварту

T_1 — с малой секунды:

Пример 7. Канон в малую секунду



V — с большой секунды:

Пример 8. Канон в большую секунду



T_1 — с октавы:

Пример 9. Канон в октаву



Таким образом, в первой части сочинения Клаус Хубер выстраивает следующий восходящий ряд интервалов: $m2$, $b2$, $m3$, $c4$, $c8$, который при обращении дает практически полный набор возможных интервальных структур (за исключением интервалов $b3$ — $m6$). Это становится своеобразным преломлением идеи Окегема, распространившим подобный план на остальные части своей мессы.

Отметим к тому же, что у Хубера канонические проведения первой части включают не только прием *инвер-*

сии, но также и принцип *увеличения и уменьшения*. Идея подобных ритмических преобразований в каноне — *техника пролаций* в аутентичной формулировке Хубера — отражает самую существенную сторону работы Окегема в его известной мессе, благодаря которой она и получила свое название «Пролационная».

Десять проведенных голосов канона в первой части сочинения можно разделить на два раздела. Первый из них представляет собой проведения от выстроенных по квартам звуков b , es , as , второй — от звуков c , g :

Первый раздел: $b - b - b - e - s - a - s$

Второй раздел: $g - c - g - c - c$

Первый раздел:

Примеры 10; 10.1. Проведения первого раздела

Musical score for the first section, Examples 10 and 10.1. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Counter-Tenor, Tenor 1, Tenor 2, and Baritone. The Counter-Tenor part features a melodic line with several triplet markings. The Tenor 1 part has a similar melodic line. The Tenor 2 part is mostly silent. The Baritone part provides a harmonic accompaniment. The second system includes parts for C.Ten. and T 2. The C.Ten. part continues the melodic line with a fifth-note triplet marking. The T 2 part provides a harmonic accompaniment.

Второй раздел:

Примеры 11; 11.1; 11.2; 11.3; 11.4. Проведения второго раздела

Musical score for the second section, Examples 11, 11.1, 11.2, 11.3, and 11.4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for T 1 and B. The T 1 part features a melodic line with several triplet markings. The B part provides a harmonic accompaniment. The second system includes parts for Counter-Tenor, Tenor 2, and Tenor 2. The Counter-Tenor part features a melodic line with several triplet markings. The Tenor 2 part provides a harmonic accompaniment. The Tenor 2 part provides a harmonic accompaniment.

В данных проведениях усматривается строгая симметрия: оба раздела имеют одно число проведений, равное пяти.

Вторая часть сочинения (дуэт) построена на новом материале и состоит из тринадцати стрóf, шестая из которых (центральная) является самой продолжительной и в пропорциональном отношении примерно в два раза длиннее остальных стрóf. Хубер пишет: «я исходил из идеи

дуэта Окегема, который написан в технике канона в пролациях, и расширил его принцип до канона в инверсии в пролациях. Я написал 11 тактов, каждый из которых разделен на 11 частей» [4, 76].

В данной части Хубер использует прием зеркального отражения (канон в инверсии тонового ряда с нулевым сдвигом голосов), а также пропорционально увеличивает ритмические длительности в респосте:

Пример 12. Инверсия в увеличении

Третья часть представляет собой семиголосный канон, в котором соединяются певческие и инструментальные голоса. По определению Хубера, данная

часть также написана в системе *Prolatio* в пропорции 2:1. В ней между двумя тенорами проходит инверсионный канон в увеличении:

Пример 13. Проведения третьей части. Фрагмент

Таким образом, опираясь в своем «*Agnus Dei cum Recordatione*» на одну из композиционных моделей великого фламандского мастера, Хубер создал собственную оригинальную версию *мензуральности* и *техники пародии*, заимствовав из оригинала **три основных его принципа**: фактурно-

архитектоническую конструкцию, принцип пролационного канона, идею интервального варьирования в респостах. Сочинение, в котором, казалось бы, на первый взгляд, происходит обычное заимствование техники, оказывается у Хубера оригинальной и сложной структурно-смысловой работой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Huber K. Agnus Dei cum Recordatione: Partitur. München: Ricordi, 1991. 16 s.*
2. *Huber K. From Time — to Time: Conversations with Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2010. 350 p.*
3. *Huber K. Umgepflügte Zeit: Gesammelte Schriften / Ed. Max Nyffeler. MusikTexte. Köln, 1999. 476 s.*
4. *Huber K. Von Zeit zu Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräch mit Claus—Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2009. 341 s.*
5. *Mahnkopf C. Polykulturalität als Polyphonietypus: zum Alterswerk Klaus Huber // Musik—Konzepte. München, 2007. № 137/138. S. 5-19.*

REFERENCES

1. *Huber, K. Agnus Dei cum Recordatione: Partitur [Agnus Dei cum Recordatione: score]. München: Ricordi [Munich: Ricordi], 1991. 16 p.*
2. *Huber K. From Time — to Time: Conversations with Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2010. 350 p.*
3. *Huber K. Umgepflügte Zeit: Gesammelte Schriften / Ed. Max Nyffeler. MusikTexte [Plowed Time: collected writings / Ed. Max Nyffeler. MusikTexte]. Köln [Cologne], 1999. 476 p*
4. *Huber K. Von Zeit zu Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräch mit Claus—Steffen Mahnkopf [From time to time: the total creation: conversation with Claus-Steffen Mahnkopf]. Hofheim, 2009. 341 p.*
5. *Mahnkopf C. Polykulturalität als Polyphonietypus: zum Alterswerk Klaus Huber // Musik—Konzepte [Polyculturality as a polyphonic type: to the work of the aged Klaus Huber // Musik-Konzepte]. München [Munich], 2007. № 137—138. P. 5-19.*

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Слова пропоста и респоста обозначены соответственно буквами P и R.

