

Классики XX века

Научная статья

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-151-186>

EDN WASVRF



**Творчество, вдохновленное утопиями:
к столетию Клауса Хубера (1924–2017)**

Левон Оганесович Акопян

Государственный институт искусствознания,
Москва, Российская Федерация

✉ levonh451@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>



Аннотация. Наследие швейцарского композитора Клауса Хубера (1924–2017) может быть представлено как одна большая экуменическая, социальная, космополитическая утопия, основанная на идеях мыслителей, мистиков, поэтов разных эпох и стран. Христианский гуманизм, пацифизм, вера в преобразующую силу утопических идеалов одушевляли всю деятельность этого художника, последовательного в своей приверженности сложному и суровому музыкальному языку, несовместимому с любого рода

«красивостями». Широко пользуясь самыми разнообразными приемами из арсенала авангарда, включая нетрадиционные способы инструментального звукоизвлечения и микрохроматические интервалы, в том числе равные $1/3$ тона, Хубер вместе с тем эпизодически вводил в ткань своей музыки цитаты из «идеальной» музыки прошлого в качестве знаков высших, непреходящих ценностей; сам он называл такие цитаты «окнами надежды» (на вступление в утопическое Царство). С конца 1980-х особое значение для него имели проза, поэзия и биография Осипа Мандельштама — поэта, который, по Хуберу, «даже в самых ужасных условиях сумел сохранить свет утопии». С начала 1990-х в системе стиля Хубера утвердились элементы, заимствованные из арабской культуры; его опыты по имплантации «ориентального» в «западное» и «исламского» в «христианское» противостоят тенденции к демонизации арабо-мусульманской культуры и свидетельствуют о стремлении художника-христианина и европейца познать истины другой мировой религии и обогатить свою картину мира ценностями иной, но также великой культуры. «Мандельштамовская» и «западно-восточная» линии объединились в самом масштабном сочинении позднего Хубера — опере «Чернозем» (2001).

Ключевые слова: Клаус Хубер, утопия, «окно надежды», Эрнесто Карденаль, Эрнст Блох, микрохроматика, Махмуд Довлатабади, Осип Мандельштам, опера «Чернозем», Армения

Благодарности: Приношу глубокую благодарность Тиграну Ахумяну-Бальяну за помощь с получением копии предварительной партитуры (*Vorläufige Partitur*) «Чернозема» К. Хубера (издательство *Ricordi*; оригинал хранится в базельском Фонде Пауля Захера).

Для цитирования: Акопян Л. А. Творчество, вдохновленное утопиями: к столетию Клауса Хубера (1924–2017) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 2. С. 151–186.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-151-186>

==== *Classics of the 20th Century* ====

Original article

**The Oeuvre Inspired by Utopias:
On the Centennial of Klaus Huber (1924–2017)**

Levon H. Hakobian (Akopyan)

State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,

✉ levonh451@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

Abstract. The legacy of Swiss composer Klaus Huber (1924–2017) can be presented as one large ecumenical, social, cosmopolitan utopia, based on the ideas of thinkers, mystics, and poets from different eras and countries. Christian humanism, pacifism, and faith in the transformative power of utopian ideals inspired the activities of this artist, who was unswerving in his commitment to a complex and austere musical language, incompatible with any kind of “prettiness.” Employing various techniques from the avant-garde arsenal, including unconventional methods of sound production and microchromatic intervals, especially third-tones, Huber would sometimes insert quotations from an “ideal” music of the past into the fabric of his works as signs of higher, enduring

values; he himself called such quotations “windows of hope” (for the entry into the utopian Kingdom). In the late 1980s, a peculiar new line emerged in Huber’s oeuvre, related to the prose, poetry, and biography of Osip Mandelstam — a poet who “even in the most terrible conditions managed to preserve the light of utopia.” Since the early 1990s, elements borrowed from Arab culture have established themselves in the system of Huber’s style; his experiments in implanting the “oriental” into the “western” and the “Islamic” into the “Christian” counteracted the tendency to demonize Arab-Muslim culture and testified to the Christian and European artist’s desire to understand the truths of another world religion and enrich his worldview with the values of another great culture. The “Mandelstam” and “West-East” lines merged in the largest composition of Huber’s late period, the opera *Schwarzerde* (*Chernozem — Black Earth*, 2001).

Keywords: Klaus Huber, utopia, “window of hope,” Ernesto Cardenal, Ernst Bloch, microchromatics, Mahmoud Dowlatabadi, Osip Mandelstam, opera *Schwarzerde*, Armenia.

Acknowledgments: I extend my deepest gratitude to Tigran Hakhumian-Balian for his assistance in obtaining a copy of the preliminary score (Vorläufige Partitur) of *Schwarzerde* (published by Ricordi; the original is kept in the Paul Sacher Foundation, Basel).

For citation: Hakobian, L. H. (2025). The Oeuvre Inspired by Utopias: On the Centennial of Klaus Huber (1924–2017). *Contemporary Musicology*, 9(2), 151–186. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-151-186>

Введение

Швейцарский композитор Клаус Хубер родился в том же году, что и друживший с ним Луиджи Ноно, был на год-два моложе Яниса Ксенакиса и Дьёрдя Лигети и немногим старше Пьера Булеза и Лучано Берио¹. Иными словами, он принадлежал к славному поколению творцов послевоенного европейского авангарда, чья сверхзадача заключалась в радикальном обновлении музыки. Идея отстраниться от всего, что было создано предшественниками, и начать историю музыки чуть ли не с нуля сама по себе была утопичной. Но если для упомянутых классиков авангарда, не исключая даже коммуниста Ноно, реализация утопического проекта была делом более или менее профессиональным, сосредоточенным преимущественно на проблемах языка и стиля, то Хубер был убежденным утопистом в более широком плане. Его наследие, взятое в целом, может быть представлено как одна большая экуменическая, социальная, космополитическая утопия, основанная на идеях нескольких избранных мыслителей, мистиков, поэтов разных эпох и стран.

Религиозные опыты Хубера

В отличие от большинства своих сотоварищей по авангарду Хубер был религиозен. Его раннее творчество в доступной для нас (не дезавуированной автором) части — это прежде всего музыка на библейские и авторские тексты духовного содержания. Среди его значительных партитур 1950-х — четырехчастная камерная симфония «Проповедь Мехтильды» (*Oratio Mechtildis*) для камерного оркестра смешанного состава с солирующим контральто (1956–57) и семичастная камерная кантата «Обращение ангела к душе» (*Des Engels Anredung an die Seele*) для тенора, флейты, кларнета, валторны и арфы (1957). В обоих произведениях использованы тексты благочестивых немецкоязычных авторов далекого прошлого — соответственно, мистической писательницы XIII века Мехтильды Магдебургской и поэта-богослова XVII века Иоганна Георга Альбини.

Если первому из этих опусов свойственны определенный симфонический размах, тембровое разнообразие и драматизм, то второй крайне лаконичен — составляющие его семь частей делятся в общей сложности менее десяти минут —

¹ Хубер, в отличие от остальных упомянутых здесь классиков авангарда, не удостоился должного внимания со стороны российского музыкознания. Насколько мне известно, русскоязычная литература о нем ограничивается немногими статьями (одна из них, [1], посвящена разбору небольшой, но в своем роде символической оркестровой композиции *Protuberanzen*).

и выполнен весьма экономными средствами. Беглого взгляда на любую из 28 страниц партитуры достаточно, чтобы уловить сходство с письмом позднего Стравинского; в качестве наглядного образца приведем начало четвертой части (Пример 1; все инструменты как здесь, так и в других партитурах Хубера нотированы in C).

Со звуковой атмосферой позднего Стравинского ассоциируется и состав исполнителей, и признаки обобщенно-серийного подхода к организации звуковысотности: хотя основной ряд, как это нередко бывает у Стравинского, однозначно не выявляется, методы работы со звуковыми конфигурациями (инверсии, ракоходы, пермутации) указывают на наличие серийной подоплеки. Последняя часть кантаты, буквально как в *Canticum Sacrum* Стравинского, представляет собой ракоход первой — с той лишь разницей, что в первой части тенор молчит, а в финале к квартету инструментов добавляется его партия. Впрочем, эти параллели могут свидетельствовать не столько о прямом влиянии старшего из композиторов на младшего, сколько об их общей убежденности в том, что подлинно духовной, сакральной новой музыке органична современная сложная, эзотерическая техника, своими корнями восходящая к старинным архетипам (много позднее, уже в 1990-х, Хубер подтвердил свое родство со Стравинским, сочинив «Духовные и светские ламентации на респонсории Джезуальдо», но с новыми текстами, отразившими его идейные установки этого времени).

Премьера «Обращения ангела к душе» на фестивале новой музыки в Риме (1959) принесла Хуберу международную известность и престижную премию. Его репутация как серьезного религиозного композитора, приверженного сложному и суровому, местами резкому музыкальному языку, несовместимому с любого рода «красивостями», укрепилась благодаря завершенной в 1964 году оратории «Монологи святого Аврелия Августина» (*Soliloquia Sancti Aurelii Augustini*) для пяти певцов-солистов, двух хоров и оркестра на тексты из ранней (387 года) книги Учителя Церкви. Это первая в ряду монументальных вокально-оркестровых фресок, составивших стержень наследия Хубера. Многие егоopus меньшего масштаба — предварительные эскизы или будущие эпизоды таких фресок.

Оратория «Монологи...», будучи, казалось бы, законченным целым, также мыслилась автором как предварительный вариант большего «ментального объекта», который так и остался не воплощенным до конца.

4

Agitato
[♩ ∞ 100]

Fl.
Cl.
C.

«enza
sord.

f p poco mp-mf, staccato
leggero

6 5 4

A.

molto f sf sf sf mp f sf

si^b do[#] re^g mi^b fa[#] sol^g la^b la^b

Fl.
Cl.
C.

mp-mf
stacc. leggero
mf

4 4 3 4 4

p f mp-mf, p mf
leggero

A.

Пример 1. К. Хубер. «Обращение ангела к душе»

Суть первой части оратории (большей по объему, в пяти разделах, не считая короткого вступления) определяется как «воззвание [к Господу]» (*Invocatio*), суть второй (не членившейся на разделы) — как «хвала» (*Glorificatio*). Третья часть — «мольба» (*Sollicitatio*) — не была написана. По убеждению Хубера, подобная незаконченность, открытость формы — принципиальное свойство произведений, несущих трансцендентное содержание, ибо трансцендентность не может быть заключена в рамки раз и навсегда завершенного «объекта»². В свете этого высказывания композитора любой опус, безотносительно к его масштабам, предстает несовершенной и незавершенной попыткой уловить и запечатлеть некую трансцендентную, утопическую реальность.

В годы, следовавшие за «Монологамии...», из-под пера Хубера вышел ряд партитур высокого художественного достоинства, выполненных с соблюдением важнейших заповедей авангардной ортодоксии: не черпать из популярных источников (то есть в первую очередь исключить тональные гармонии и регулярные ритмы) и избегать опробованных формальных схем. Из партитур с прямыми религиозными коннотациями особенно значительна оркестровая поэма «Потемки» (*Tenebrae*, 1967); ее заглавие указывает на службу Темной утрени, совершаемую в последние дни Страстной недели при погашенных свечах, а также, возможно (авторский комментарий об этом умалчивает), на одноименное глубоко трагическое, вдохновившее многих композиторов стихотворение Пауля Целана. Религиозная подоплека угадывается и в поэме для флейты и ансамбля струнных под названием *Alveare vernet* (приблизительно: «Строить улей — звать весну», 1967), посвященной памяти св. Франциска Ассизского и выражающей, насколько можно понять из самой музыки и из авторского комментария к ней [3, р. 141], беспокойное и вместе с тем радостное, в духе францисканской любви к природе, предчувствие «новой весны». Более нейтральна в религиозном отношении «Камерная музыка» Джеймса Джойса» (*James Joyce Chamber Music*, 1967) для арфы, валторны и камерного оркестра — своего рода медитация на ранний сборник стихов знаменитого ирландского писателя.

Хубер сторонился авангардного истеблишмента — в частности, он не был завсегдатаем Дармштадта, — но его продукция данного периода вписывается в эстетическую линию, установленную классиками авангарда еще на заре дармштадтского предприятия. Этому ничуть не противоречит религиозность его сочинений, ибо ориентация на условный Дармштадт оказалась более

² Авторские комментарии к оратории суммированы в посвященном ей объемистом труде [2, р. 12–16].

существенным стилеобразующим фактором, чем следование вековым традициям церковной музыки. Характерно его высказывание о другом, несколько более молодом «авангардисте» с ярко выраженными религиозными устремлениями:

Как композитор я чувствую себя свободнее среди “левых”, чем в церковной среде. Я не Пендерецкий! Мои “Монологи...” церковь не сможет использовать в своих интересах так же легко, как “Страсти по Луке” [там же, р. 16].

Социальные утопии 1960–1970-х годов

Решительный дрейф «влево» — то есть в сторону социально ангажированного искусства — Хубер совершил на рубеже 1960–70-х. В позднем интервью, оценивая свое относительно раннее, еще не затронутое «левизной» творчество, он говорил:

...В своих ранних [интровертных] работах я исходил из того, что мир плох и я не в силах его изменить, поэтому я ухожу в свой собственный мир и ищу не поверхностную красоту [там же, р. 12].

И далее:

Долгое время я стремился исключить из своей музыки [окружающую меня] реальность, которая казалась мне нечистой, бессвязной, искаженной. Но и после того, как я стал включать ее в свои композиции, я не захотел расставаться с руководившей мною идеей красоты. Конечно, может показаться, что если бы я исключил аспект реальности из своей музыки, она была бы сильнее в художественном отношении. С другой стороны, она стала бы слабее с экзистенциальной точки зрения. Нельзя разделять искусство и экзистенцию; все мои усилия направлены на то, чтобы свести их вместе [там же, р. 13].

Под «экзистенцией» имеется в виду, очевидно, реальное бытие человека в мире, включающее все множество его межличностных связей. Художник того типа, к которому отнес себя Хубер, в процессе творчества не ограничивается эгоистической реализацией собственной «самости» — он открыт окружающему миру и деятельно участвует в его жизни. Ориентиром для Хубера выступают мистики разных эпох, своим примером доказавшие, что мистическое самоуглубление совместимо с пребыванием среди других людей, с общительностью, с эмпатией по отношению к «чужому». Таковы, в частности, св. Хильдегарда Бингенская, св. Франциск Ассизский, св. Тереза Авильская, Симона Вейль³... Таким был и святой покровитель Швейцарии Николаус из Флюэ,

³ Французская религиозная мыслительница и левая активистка (1909–1943).

он же Братец Клаус, которого Хубер в данной связи не упоминает, но трудно отделаться от мысли, что он осознанно стилизовал свою наружность под этого своего тезку.

Особой авторитетностью для Хубера обладали Доротея Зёлле (1929–2003) и Эрнесто Карденаль (1925–2020) — представители «теологии освобождения», сближающей богословие с политикой и поощряющей активное вмешательство христиан в борьбу с бедностью и социальным угнетением. Хуберу, очевидно, была близка известная, часто цитируемая максима Зёлле (из книги *Politische Theologie*, 1971): «Всякое богословское утверждение должно быть также и политическим». Никарагуанский священник и писатель Карденаль реализовал это единство богословия и политики, приняв участие в так называемой сандинистской революции 1970-х годов и в политической деятельности после ее победы. Он же еще до революции, в середине 1960-х, основал на островах Солентинаме крестьянскую общину, члены которой, проникаясь духом проповедуемого им Евангелия, занимались различными искусствами. Очевидно, община Солентинаме задумывалась ее создателем как воплощение утопического образа будущего и места художника в нем:

Художник всегда интегрирован в общество, но не в современное ему, а в общество будущего. Художник, поэт, эрудит, святой — вот члены общества будущего, которое в зародыше существует уже сегодня, пусть даже оно рассеяно <...> по миру (цит. по: [там же, р. 27–28])⁴.

С определенного момента Хубер в своем творческом поведении стремился реализовать это представление о художнике «не от мира сего» и вместе с тем всецело погруженного в мирские дела.

Другой важнейшей фигурой для Хубера был немецкий мыслитель Эрнст Блох (1885–1977), автор книги «Дух утопии» (*Geist der Utopie*, 1918) и трехтомника «Принцип надежды» (*Das Prinzip Hoffnung*, 1938–47). Блох мыслил утопию не как некий смутный набор беспочвенных представлений об идеальном социуме или идеальной экзистенции, а как «среду для проекта альтернативных возможностей жизни, которые должны быть заложены в самом историческом процессе» (цит. по: [4, с. 364]). Иными словами, предпосылки утопии объективно присутствуют в эмпирической реальности и теоретически доступны целенаправленному развитию. Согласно другому определению, утопия по Блоху — это «“фермент”, в котором есть и критическое начало

⁴ Попутно отмечу, что в 1977 году община Солентинаме была разгромлена никарагуанской диктатурой, но после победы революции возродилась и существует поныне.

по отношению к существующим идеологемам и инструментам, и облик будущего мира» (цит. по: [5, с. 25]), то есть это потенциально активный фактор, который, опять же, может быть задействован в нужном направлении. Необходимым подспорьем для трансформации теории (потенциального) в практику (действительное) выступает надежда — «тот аффект, который связывает субъективные чаяния с объективными тенденциями, устремляя человека... к будущему миру, причем в модусе не только мечтаний, но и деятельных революционных преобразований, которые невозможны без надежды» [там же, с. 59].

В своей философии утопии Блох совместил социальный (в его случае неортодоксально марксистский) активизм и эсхатологическую «метафизику надежды», добавив к этим двум «китам» третьего — авангардное искусство [там же, с. 23]. Музыкае он отдавал предпочтение как самому утопическому из искусств, позволяющему «пережить изнутри и объективировать вовне “кристаллическую ноту”, которая в утопическом понимании есть внутреннее беспокойство бытия» [там же, с. 22].

Значительная часть творчества Хубера зиждется на этих же трех китах — с той лишь разницей, что если в случае Блоха «метафизика надежды» принципиально атеистична, то эсхатология Хубера проникнута христианским духом, и в этом он близок Карденалу: как истинный христианин, он отождествляет утопию с Царством небесным, образом которого на земле выступает то, что он называет «харизмой братства» [3, р. 20–21]. Кроме того, его активизм — не марксистский, а, так сказать, обобщенно-левый: род внеидеологического гуманизма, чистого прекраснотушия. Композитор высказывается по этому поводу так: «В моей музыке нет философствования и идеологии; я просто стараюсь выражать свои чувства, создавать экспрессивную музыку и кричать изо всех сил» [там же, р. 26–27], — кричать о бесконечном будущем человечества, о его неизбежном страхе перед концом мира и о моральной обязанности быть солидарным с бедными и угнетенными.

Конечно, Хубер прекрасно сознает, что даже самая экспрессивная современная музыка сама по себе, и даже в союзе со столь же экспрессивным словом, — не самое подходящее средство для того, чтобы сделать мир лучше. Тем не менее она, пользуясь терминологией Хубера, способствует «расширению сознания», и в этом заключается ее первичное воздействие; вторичным же воздействием музыки, в идеале, могло бы стать преобразование действительности

[там же, р. 21]. Художник не в силах изменить ход вещей этого мира, но в сфере его ответственности входит участие в формировании среды для ожидаемой лучшей действительности, благоприятствующей «харизме братства». При этом лично Хубер не соглашается идти навстречу гипотетическому слушателю, жертвуя сложностью своего языка, ибо — и здесь он ссылается на Зёлле, — наше ощущение целостности мира, единства эмпирического и идеального, нуждается в том, чтобы его «представляли, артикулировали, выражали всякий раз новым языком», в том числе музыкальным [там же, р. 46].

Хубер, Адорно, Циммерман

Так в самых общих чертах выглядит духовная и интеллектуальная мотивация ангажированности композитора Хубера. Сам Хубер противопоставляет ее мотивации таких ангажированных музыкальных деятелей, как мыслитель и критик Теодор В. Адорно и композитор Бернд Алоис Циммерман.

По мнению Адорно, подлинно новая музыка, представляя собой социальный нонконформизм в чистом, беспримесном виде, не может иметь аудитории: никто — «ни отдельные личности, ни группы людей» — не желает иметь с ней дела, ибо она «принимает на себя всю тьму и вину мира; все ее счастье — в познании несчастья, вся ее красота — в отрицании видимости красоты <...> Это самое настоящее послание в бутылке» [6, S. 102]. Что касается Хубера, то для него подлинная новизна письма и стиля означает прежде всего не отрицание чего бы то ни было, а создание новой красоты. Отвергая идею «зряшной» красоты (красоты «просто так», *beauté gratuite*) [3, р. 14] и утверждая, что новая красота непременно должна соотноситься с понятием «глубины», Хубер не противоречит духу адорнианской «философии новой музыки». С другой стороны, он кровно заинтересован в том, чтобы донести свое художественное послание, артикулирующее идею этой новой красоты, до «отдельных личностей и групп людей» здесь и сейчас, а не в неопределенном будущем. Поэтому метафора Адорно о бутылке, согласно Хуберу, не годится для подлинно ответственного искусства нашего времени [там же, р. 54–55]. Циммерману же Хубер как будто симпатизирует и признает наличие точек соприкосновения с ним [там же, р. 59], но, конечно, ему не может быть близок откровенный негативизм Циммермана, чей «Реквием по молодому поэту» снабжен эпитафией из романа прозаика и поэта-самоубийцы Конрада Байера: «На что нам надеяться? Единственное, чего мы достигнем, — это смерть».

На аналогии с Циммерманом и его «Реквиемом»⁵ наводит самый политизированный опус Хубера — завершенная в 1982 году оратория «Умален—порабощен—покинут—презрен...» (*Erniedrigt–Geknechtet–Verlassen–Verachtet...*) для певцов-солистов, чтеца, камерного и большого хоров, нескольких оркестровых групп и магнитофона. Ее заглавие отсылает к Книге пророка Исаии: «Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его» (Ис. 53:3). Как и в «Реквиеме» Циммермана, источники текстов эклектичны, актуальное в них перемешано с вневременным: писания и высказывания Энрике Карденаля перемежаются повествованием швейцарского пролетария Флориана Кноблоха, отрывками из дневников социально маргинализованной афробразильянки Каролины Марии де Жезус, манифестом убитого тюремщиками афроамериканского радикала Джорджа Джексона и дополняются отрывком из Исаии. Как и у Циммермана, звуковым субстратом на протяжении значительной части произведения выступает малоподвижная «сонористическая» магма, на фоне которой словесные тексты поются или (вновь как в «Реквиеме») произносятся чтецом, солистами, хоровыми группами.

Естественно, не обходится без того, что Циммерман назвал стилистическим плюрализмом (и обильно применил в своем «Реквиеме»). Как только речь заходит о полицейском и военном насилии, на первый план выступают какофонические звучания оркестровой меди и искаженные маршевые ритмы, а в момент катарсиса дискант воспроизводит тему арии *Es ist vollbracht* («Свершилось») из 159-й кантаты Баха, — но не с оригинальным немецким текстом, а с латинским переводом «утопического» фрагмента из Исаии: «Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. 11:6). Этот момент — точная цитата из пьесы 1975 года «Горчичное зерно» (*Senfkorn*)⁶, заглавие которой также многозначительно отсылает к Библии, а именно к известной метафоре о Царстве небесном (Мф. 13:31, Мк. 4:31, Лк. 13:19); он приходится на пятую из семи частей оратории. В финале же Хубер вновь вспоминает Баха: на пасхальный хорал *Christ lag in Todes Banden* («Христос лежал в оковах смерти»), функционирующий как *cantus firmus*, накладывается текст Карденаля, открывающийся словами *El pueblo es inmortal* — «Народ

⁵ Об этом произведении Циммермана см., в частности, [7].

⁶ Разбор этой пьесы см. [8].

бессмертен». Появление Баха среди оратории трактуется самим автором как «окно надежды» (на вступление в утопическое Царство) [там же, р. 156]. По контрасту, появление возвышенной, «идеальной» музыки у Циммермана — в «Реквиеме» это прежде всего отрывки из «Тристана» и «К радости» — символизирует невозвратное прошлое и иллюстрирует известный тезис Адриана Леверкюна о невозможности Девятой симфонии в обезчеловеченном современном мире⁷.

При всех различиях, если не сказать диаметральной противоположности, между идейными позициями обоих композиторов, и тот, и другой прибегают к нехитрому, в общем, приему символизации с помощью прямых цитат и легко расшифровываемых аллюзий. В случае Хубера этому приему придумано философское обоснование: частые апелляции к элементам музыки прошлого в заключительных разделах его опусов подобны

...реактуализированным образам мира, где господствуют метафизика и мораль; эти образы накладываются на современность, стремятся охватить ее и придать ей новый смысл, иную целенаправленность <...> [у Хубера, в отличие от Циммермана] элемент субъективности, источник тревожности и беспорядка, в конечном счете обуздывается, реструктурируется, упорядочивается [9, pp. xiv–xv].

Вообще говоря, имя композиторам, апеллирующим в конце своих опусов к музыке прошлого, — легион, и их мотивация более или менее такая же⁸. Вопрос о том, насколько подобная игра стилистическими контрастами соотносится с важной для Хубера категорией глубины, остается открытым.

Глубина звука и микрохроматика

Справедливости ради надо отметить, что в наследии Хубера не так много произведений, где особым образом подобранные и отчетливо артикулируемые тексты, призванные донести до слушателя некую важную идею, выходят на первый план, заслоняя собственно эстетические качества художественного продукта. Помимо оратории «Умален—порабощен—покинут—презрен...» можно вспомнить, к примеру, апокалиптическое действо «...внутри заполненной фигуры...» (...*inwendig voller Figur...*) с текстами из Откровения и Альбрехта

⁷ Ср. Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / перевод С. Апта и Н. Ман. М.: Издательство иностранной литературы, 1959. С. 550.

⁸ См. об этом, в частности, [10].

Дюрера (1971) и «Песни вращающегося круга» (*Cantiones de Circulo Gyranте*) с текстами Генриха Бёлля и св. Хильдегарды Бингенской и музыкальными цитатами из приписываемых ей духовных песнопений (1985).

В художественном отношении интереснее те работы, где идейная подоплека не навязывает себя со столь откровенной настойчивостью. Такова, в частности, композиция «Вспомни о Г...» (*Erinnere dich an G...*) для контрабаса и восемнадцати инструменталистов (1976–77), где «Г» может с одинаковыми основаниями расшифровываться как Гаутама, Распятый (*Gekreuzigte*), Замученный (*Gefolterte*), Товарищ (*Genosse*), Голгофа и т. п. [3, р. 149–150], — круг ассоциаций ясен и не требует дополнительных комментариев. Пьеса построена как серия четырех инвенций (по числу зрелищ человеческих несчастий, открывшихся юному принцу Гаутаме); в каждой из них разрабатывается определенный тип артикуляции на контрабасе. В ткань последней из инвенций (на *pizzicati*) ненавязчиво, без плакатной декларативности вплетена цитата из «Надгробия» (*Tombeau*) композитора-лютиста Сильвиуса Леопольда Вайса (1686–1750): так подтверждается неявный для слушателя, изложенный только в авторском комментарии программный замысел этой инвенции как надгробной песни замученным под пытками.

Возвращаясь к идее глубины как атрибута «незряшной», подлинно содержательной красоты, отметим, что Хубер связывает ее с «глубиной» музыкального звука. В качестве тех, кто стремился углубиться в музыкальный звук, преодолеть его внешне монадическую природу и обнаружить в нем множественность измерений, он вполне предсказуемо упоминает Джачинто Шельси [там же, р. 116–117]⁹ и позднего Ноно. Если итальянские современники Хубера, независимо друг от друга действовавшие в сходном направлении [11, с. 200–201], ради преодоления «монадичности» звука использовали сдвиги на четверть тона, то Хубер предпочитает интервалы шириной в 1/3 тона, считая четвертитоновые колебания всего лишь поверхностным декоративным приемом: они способны придать звучанию интересный колорит [3, р. 14–15], но в них нет ничего «глубинного», открывающего существенно новые перспективы. Логiku Хубера можно расшифровать примерно так: если четвертитоны — это не более чем усугубленная хроматика, то членение звукового пространства на интервалы в 1/3 тона аналогично усугубленной гексатонике (целотоновости), и в ней есть, пользуясь лексикой Мессиа-на, «очарование невозможностей» (что это как не обобщенная формула утопии?), присущее ладам ограниченной транспозиции (первым из которых выступает как раз гексатоника) и чуждое «плоской», одномерной хроматике.

⁹ Об опытах Шельси по проникновению вглубь музыкального звука см. [11].

Микрохроматические интервалы шириной как в $1/4$, так и в $1/3$ тона фигурируют в упомянутой партитуре 1967 года *Alveare vernat*. Четвертитоновая микрохроматика встречается и в более поздних опусах, в том числе созданных после 1991 года, когда было напечатано процитированное только что интервью с критической оценкой ее возможностей. Микрохроматика, основанная на третьих частях тона, — по идее ее можно было бы назвать декаоктатоникой, — прочно утвердилась в арсенале Хубера со второй половины 1980-х¹⁰. Иллюстрацией этого типа письма может служить показанная в *Примере 2* последняя страница пьесы «Плач...» (*Plainte...*) памяти Луиджи Ноно (1990) для одного из любимых инструментов позднего Хубера — семиструнной виоль д'амур со скордатурами, облегчающими воспроизведение нестандартных интервалов¹¹.

Для обозначения микрохроматики, основанной на третьих частях тона, в этом и других произведениях Хубера используются следующие знаки (не все они фигурируют в примере из *Plainte...*):

$\flat_{1/6}$ тона вверх от ноты с бемолем

$\flat_{1/6}$ тона вниз от ноты с бемолем

$\natural_{1/6}$ тона вверх от ноты с бекаром

$\natural_{1/6}$ тона вниз от ноты с бекаром

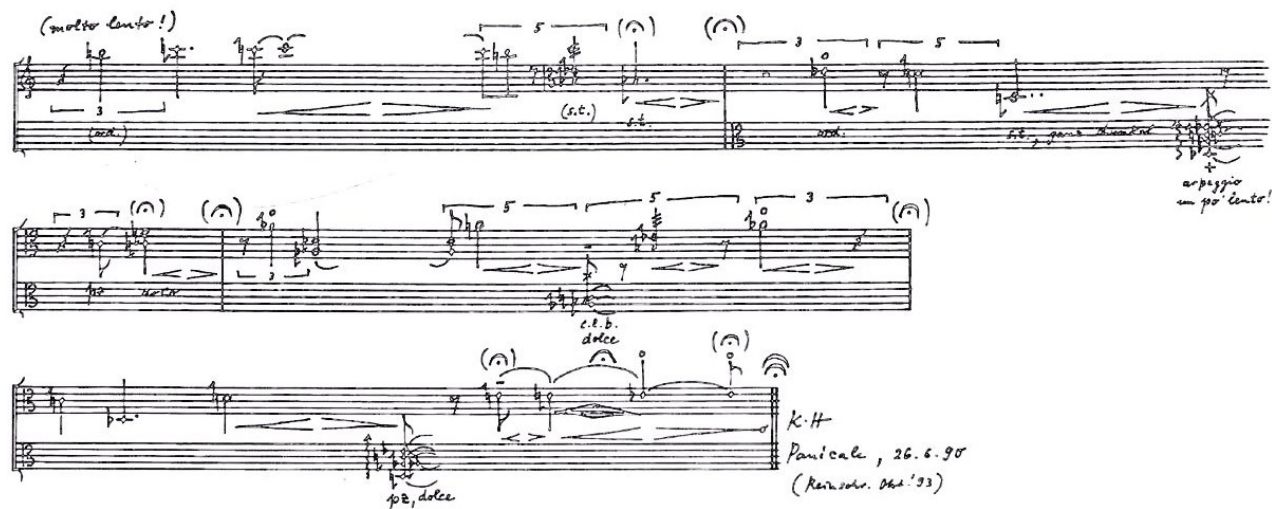
$\sharp_{1/6}$ тона вверх от ноты с диезом

$\sharp_{1/6}$ тона вниз от ноты с диезом

Нотный пример сам по себе дает лишь очень приблизительное представление о том, как звучит эта музыка. В любом случае очевидно, что микрохроматика здесь — не просто декоративное дополнение к базовой звуковысотной структуре. Все ноты декаоктатоники (с их энгармоническими эквивалентами) — полноправные элементы общего звуковысотного пространства. Микрохроматизмы, составляющие две трети звуковысотного инвентаря, в этом отношении не отличаются от оставшейся трети, которая представляет собой не что иное, как целотоновый звукоряд от h (пьеса начинается с ноты h^2 и завершается, как можно убедиться при взгляде на нотный пример, нотой es^1).

¹⁰ Его предшественником в этом отношении был Морис Оанá, в чьем творчестве темперация по третьим частям тона утвердилась с начала 1960-х. Об этом испано-французском композиторе см. [12].

¹¹ Об исполнительских аспектах пьесы, связанных с настройкой инструмента и воспроизведением микрохроматических интервалов, см. [13].



Пример 2. К. Хубер. «Плач...»

Помимо Ноно у пьесы есть еще один «герой» — Осип Мандельштам. В конце 1980-х Хубер увлекся творчеством поэта, который «даже в самых ужасных условиях сумел сохранить свет утопии, выходящий за пределы его “Я”» [там же, р. 13]. Мандельштамовская линия в творческой биографии Хубера открылась в 1989 году пьесой «Плут поэта» (*Des Dichters Pflug*) для скрипки, альты и виолончели, играющих в декаоктатонной микрохроматической системе. Эпиграфом к пьесе служит пассаж из статьи Мандельштама «Слово и культура» (1920–21): «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху»¹². Как видим, избранный композитором фрагмент из прозы Мандельштама коррелирует с важной для него, равно как и для Ноно, идеей проникновения вглубь, исследования глубин. Тематически «Плут поэта» связан с более поздним «Плачем...», который, в свою очередь, вошел в датированную тем же 1990-м годом партитуру для виоль д’амур и 13 инструментов, также посвященную памяти Ноно. Озаглавив эту партитуру «Плач — Вспаханное время-1» (*Plainte – Die umgepflügte Zeit I*), Хубер объединил обе занимавшие его в тот год темы, —

¹² Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Интернет-издание, 2020. Т. 2. Проза. С. 44.

память об авторе «Нет дорог, надо идти...» (*No hay caminos, hay que caminar...*), к концу жизни разочаровавшемся в той утопии, которой он долго и преданно служил, и память о поэте-мученике. Мандельштамовскую линию продолжили другие версии «Вспаханного времени» и пьесы с родственными названиями, а ее финальной кульминацией стала опера «Чернозем» (*Schwarzerde*).

Западно-восточные пересечения

К «Чернозему» мы обратимся ниже. А пока отметим, что параллельно мандельштамовскому циклу композитор разрабатывал еще одну тематическую линию, обязанную своим возникновением войне в Персидском заливе (1990–91). Одним из следствий этой войны стала демонизация арабо-мусульманской культуры как антагониста демократии западного образца, получившая широкое распространение среди западных интеллектуалов и нашедшая свое выражение, в частности, в сомнительном с научно-методологической точки зрения, но наделавшем много шума эссе Сэмюэла Хантингтона о столкновении цивилизаций (1993). Хубер посчитал своим долгом показать на собственном примере, что это столкновение можно предотвратить, высказав заинтересованное и уважительное отношение к чуждой духовности. Пацифистская и экуменическая утопия, ставшая персональным ответом Хубера на угрозу столкновения цивилизаций, воплощена в нескольких опусах 1990-х и начала 2000-х, свидетельствующих о стремлении художника-христианина и европейца познать истины другой мировой религии и обогатить свою картину мира ценностями иной, но также великой культуры.

Перед тем как приступить к разработке новой — условно говоря, западно-восточной — линии в своем творчестве, Хубер изучил средневековые трактаты по теории арабской классической музыки. Первым, скорее экспериментальным, образцом этой линии стала без малого сорокаминутная композиция 1993 года «Земля вращается на рогах быка» (*Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*) для суфийского певца, трех арабских и двух европейских инструменталистов и магнитофонной записи. Арабские музыканты, играющие на деревянном духовом инструменте най, щипковом инструменте канун и бубне, импровизируют в арабских же ладах (макамах). Европейская часть инструментария представлена альтом и гитарой, имеющими ближневосточное происхождение и хорошо гармонирующими с арабскими инструментами в тембровом отношении; их партии нотированы обычным способом и воспроизводятся строго

по партитуре. В начале композиции суфийский певец произносит стих из Корана, а материал, записанный на магнитофонную ленту, содержит речь иранского писателя Махмуда Довлатабади (р. 1940), произнесенную в Мюнхене в 1992 году: рассуждение о том, что творца вынуждают к молчанию не только фундаменталистские режимы наподобие иранского, но и «новый» (читай: западный) тоталитаризм (два «рога быка»). Речь завершается исповеданием утопической веры в любовь, человека и простоту. Помимо персидского оригинала речи на ленте фигурируют ее переводы на арабский, немецкий и французский.

Тексты Довлатабади, наряду с фрагментами из ветхозаветного «Плача Иеремии» и из Эрнесто Карденала, использованы и в композиции «Духовные и светские ламентации на респонсории Джезуальдо» (*Lamentationes sacrae et profanae ad responsoria Iesualdi*) для шести певческих голосов, теорбы/гитары и бассетгорна/бас-кларнета (1993–97) продолжительностью около трех четвертей часа. Опыт имплантации «восточного» в «западное» здесь не столь откровенно декларативен, как в предыдущем опусе, его идейное обоснование носит не столько социально-политический, сколько религиозно-культурологический характер, и музыка не производит впечатления прямой и явной эклектики. Линиям, составляющим шестиголосие песнопений Джезуальдо на Темную утренью (показательная параллель с более ранней оркестровой партитурой *Tenebrae*), приданы новые очертания, в разной степени отличающиеся от исходных: *stile cromatico* Джезуальдо предстает модернизированным, но узнаваемым. В исполнении отдельных частей цикла участвует гитара, настроенная по третьим частям тона, в двух фрагментах подключаются разновысотные восточные мембранофоны; тем самым в музыку вносится не слишком навязчивая экзотическая нота. Латинские тексты респонсориюв местами заменяются французскими переводами и близкими по содержанию фрагментами авторства упомянутых современных писателей — очевидно, ради того, чтобы подчеркнуть вневременную актуальность «иеремиады».

Включение «ориентального» в «западное» и «исламского» в «христианское» осуществлялось Хубером на протяжении большей части 1990-х и в 2000-х. К таким опытам принадлежит, в частности, небольшой по объему четырехчастный камерный концерт «Инкрустации» (*Intarsi*) для фортепиано и семнадцати инструменталистов, посвященный памяти Витольда Лютославского (1994). Функцию «окошек надежды» (по аналогии с арией Баха в оратории «Умален—порабощен—покинут—презрен...») здесь выполняют мотивы последнего фортепианного концерта Моцарта (KV 595), инкрустированные

в стилистически чуждую им ткань, причем в финале, озаглавленном «Арабский сад» (*Giardino Arabo*), ей придан никак не подготовленный предыдущими частями ориентальный оттенок; только в этой части партии духовых и струнных содержат микрохроматизмы. Другой образец аналогичного синтеза — масштабный (37 минут) струнный квинтет «Се человеки» — *Ecce homines* (1997–98), — где арабская микрохроматика взаимодействует с мотивами соль-минорного Струнного квинтета Моцарта (KV 516). Использование множественного числа в заглавии произведения имеет, как нетрудно предположить, экуменический смысл, а сама идея подобной «инкрустации» представляется наиболее простым и внятным способом продемонстрировать утопию единения цивилизаций средствами современного композиторского письма.

Западно-восточная линия представлена и не столь эклектичными образцами. Один из них, стилистически самый чистый и, пожалуй, самый впечатляющий в художественном отношении, носит латинское заглавие «Плач о конце двадцатого века» — *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*. Форма этой двадцатиминутной пьесы для оркестра, разделенного на четыре группы, с двумя виолончелями соло (1992–94), организована, если верить Хуберу, по тому же плану, что и рынок в иранском городе Кашане. В качестве иллюстрации приводится чертеж этого рынка, центральная ось которого поделена на 29 отсеков (*Иллюстрация 1*).

Партитура Хубера, однако же, состоит не из 29, а из 17 коротких разделов *attacca*, и вообще ее связь с этим чертежом не поддается удовлетворительной верификации. Более адекватным представляется ее восприятие как своего рода аваз — неметрического монолога в некоем воображаемом восточном ладу с микрохроматизмами (в партитуре указаны три конкретных макама, но их структура, ввиду неприспособленности оркестрового инструментария к арабской ладовой системе, зафиксирована в нотах с упрощениями). В данном случае аваз воспроизводится не певческим голосом (суфийский певец может подключаться *ad libitum*), а совокупностью оркестровых инструментов, образующей своего рода утолщенную монодию; процесс ее медленного разворачивания оживляется спорадическими вспышками шумной активности и фоновыми репликами ударных. Как и воображаемый «Плач доктора Фаустуса» из романа Томаса Манна, этот «Плач» заканчивается одинокой нотой, «что повисла среди молчания», — нотой, олицетворяющей «надежду по ту сторону безнадежности»¹³.

¹³ Манн Т. Доктор Фаустус. С. 565.

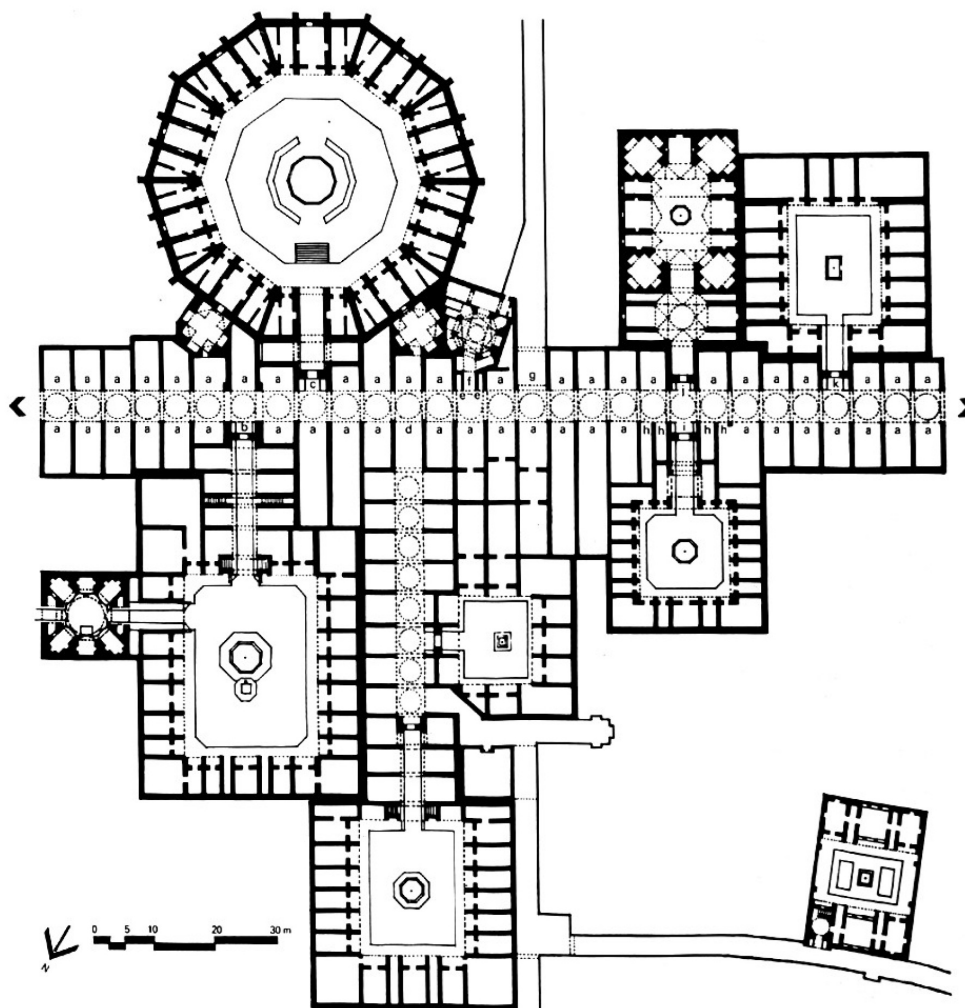


Иллюстрация 1. План рынка в Кашане (Иран) [14, S. 305]¹⁴

В 2002 году из-под пера Хубера вышел стилистически родственный «Плачу о конце двадцатого века», но более объемный (около сорока минут музыки) и богатый контрастами опус под названием «Душа должна спешиться и пойти на своих шелковых ногах» (*Die Seele muss vom Reittier steigen und gehen auf ihren Seidenfüßen*). В исходной версии он предназначен для виолончели,

¹⁴ В этой же диссертации дается подробный анализ партитуры «Плача...» [14, S. 299–435].

струнно-смычкового баритона, контратенора и двух оркестровых групп; одна группа состоит из современных, другая — из барочных инструментов¹⁵. В качестве текстовой основы взято стихотворение известного палестинского поэта Махмуда Дарвиша (1941–2008), исполняемое в немецком переводе и в арабском оригинале. Написанные в осажденной Рамалле в дни израильской антитеррористической операции весной 2002 года, стихи Дарвиша завершаются тем же мотивом «надежды по ту сторону безнадежности»: «Мир тому, кто разделяет со мной ожидание, опьянение светом, свет бабочки во тьме этого туннеля».

«Чернозем»

«Надежда по ту сторону безнадежности» — центральный топос оперы «Чернозем» (пост. 2001, Базель), заглавие которой отсылает и к процитированной выше метафоре Мандельштама о соотношении поэзии и времени, и к позднейшей трагической главе биографии поэта, когда он вместе с женой Надеждой, не по своей воле, оказался в черноземном Воронеже. Композитор и его либреттист Михаэль Шиндхельм (р. 1960) — швейцарский литератор, кинорежиссер и театральный деятель родом из ГДР, выпускник Воронежского университета¹⁶, — скомпоновали либретто как своего рода центон из фрагментов прозы и поэзии Мандельштама, с вкраплениями авторства Надежды Мандельштам, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и самих либреттистов.

Опера складывается из девяти эпизодов общей продолжительностью около 107 минут¹⁷. Фабула в самых общих чертах, без внешних по отношению к ней символических моментов, о которых будет сказано отдельно, сводится к следующему:

Эпизод 1 «Милый, слепой, эгоистический свет»: герой, Парнок (фамилия заимствована из повести «Египетская марка»), задыхается в беспросветном одиночестве.

Эпизод 2 «В часы бессонницы предметы тяжелее»: Парнок и Надя одни, бессонная ночь; являются люди в форме и требуют очистить помещение.

¹⁵ Позднее появились версии, редуцированные как по продолжительности, так и по инструментовке.

¹⁶ По специальности «квантовая химия». См. Michael Schindhelm // Wikipedia: The free Encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Schindhelm (дата обращения: 22.03.2025).

¹⁷ Столько длится ее единственная официальная запись, осуществленная в ноябре 2001 года в Базеле под управлением Артуро Тамайо.

Эпизод 3 «Да, я лежу в земле, губами шевеля»: Парнок [очевидно уже в ссылке] одержим видением собственной смерти, и эти строки Мандельштама из «Воронежской тетради» положены на фрагмент из упомянутой композиции по *Tenebrae* Джезуальдо, причем в партитуре это место помечено *Gesualdissimo...*; героя окружают подруги — Надя, Анна [Ахматова] и Наталья [Штемпель, сохранившая «Воронежские тетради»].

Эпизод 4 «Ночь сторожит среди белого дня»: Парнок в санатории, Надя рядом с ним; ночные кошмары.

Эпизод 5 «Воздух для дыхания»: Парнок и Надя решают уехать в Армению — «младшую сестру земли иудейской», где можно дышать (здесь допущено нарушение хронологии: в санатории Мандельштам был в 1938-м, там его и арестовали; путешествие в Армению было совершено в 1930-м).

Эпизод 6 «Арабат»: в начале эпизода цитируется «Плач...» для виоль д'амур; Парнок в Армении, рядом с ним Надя и Анна.

Эпизод 7 «Греза/Травма» (в немецком оригинале — игра слов: *Traum/Trauma*): идиллическая греза сменяется ужасающей реальностью.

Эпизод 8 «Изолировать, но сохранить»: здесь, помимо прочих стихотворных отрывков (в том числе из «Воронежа» Ахматовой), звучит роковая эпитафия о «кремлевском горце»; за поэтом вновь приходят незваные гости в форме с приказом «изолировать, но сохранить».

Эпизод 9 «Эпилог»: последнее письмо Нади [уже умершему] поэту; фрагмент оды «Когда б я уголь взял для высшей похвалы», звучащий как прощание с миром и исповедание утопической надежды.

В исполнении оперы участвуют певцы-солисты, секстет не персонифицированных вокалистов, смешанный хор, сравнительно небольшой оркестр (2.2.2.2–2.2.1.1–арфы, литавры, ударные [3 исполнителя]–5.4.3.2.2) и группа сценических инструментов, состоящая из тромбона, батареи ударных и излюбленных поздним Хубером бассет-кларнета/бассетгорна, виоль д'амур/гитары и теорбы. Среди персонажей, помимо Парнока, его трех подруг и личности, обозначенной в партитуре как *Offizier* (в реалиях того времени это чекист или милиционер), фигурирует Мальчик (*Knabe*), поющий контратенором в сопровождении облигатной виоль д'амур со скордатурами. В его уста вложен пассаж, заключающий очерки Мандельштама «Путешествие в Армению», каким-то чудом опубликованные в 5-м номере журнала «Звезда» за 1930 год. Для неосведомленного читателя этот пассаж совершенно загадочен, поскольку никак не соотносится с основным текстом очерков. В нем речь идет об армянском царе Аршаке, которого обманом пленил и до последней степени унизил ассирийский царь Шапух; полководец Шапуха,

армянин Драстамат, спасший его от врагов, попросил в качестве награды пропуск в крепость, где содержался Аршак, чтобы предоставить тому «один добавочный день [жизни], полный слышания, вкуса и обоняния, как бывало раньше, когда он развлекался охотой и заботился о древонасаждении»¹⁸.

Источник фрагмента о царе Аршаке (правил в 350–367) — «История Армении» Фавстоса Бузанда (V век). Ее русский перевод вышел через полтора десятилетия после гибели Мандельштама¹⁹, но поэт, как следует из «Путешествия в Армению», общался с переводчиком²⁰ и, надо полагать, почерпнул от него сведения об этом историческом эпизоде (в опубликованной русскоязычной версии он изложен совсем другими словами, к тому же Шапук был не ассирийским, а персидским царем). Аллегорический смысл такого, и именно такого завершения очерков об Армении понятен: оказавшись на этой абсолютно чужой для себя, но необычайно привлекательной земле, населенной людьми «совершенно иной расы, которую уважаешь, которой сочувствуешь, которой вчуже гордишься»²¹, — иными словами, в максимально возможном, исходя из реальных обстоятельств, приближении к утопии, — поэт получил добавочные дни полноценной, бодрой жизни. Сходство между судьбами армянского царя и русского поэта²² стало основанием для того, чтобы ввести в оперу своего рода контрапункт между двумя планами — реальным (биографическим) и трансцендентным, по ту сторону той безнадежности, в которую превратилось эмпирическое существование героя.

Отрывки пассажа о царе Аршаке неравномерно распределены между эпизодами 1, 2, 6 и 9 (в других эпизодах Мальчик не появляется); стилистически к ним примыкает начало 5-го эпизода с цитатой из «Плача...». Если тексты, образующие реальный план, поются и произносятся в русском оригинале и в немецком

¹⁸ Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 290.

¹⁹ История Армении Фавстоса Бузанда / перевод с древнеармянского и комментарии М. А. Геворгяна. Ереван: Издательство Академии наук Армянской ССР, 1953.

²⁰ Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 283 (здесь фамилия переводчика передана как «Геворкьян»).

²¹ Там же. С. 263.

²² На этот параллелизм указывает и вдова поэта: Мандельштам Н. Воспоминания. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1970. С. 232.

переводе, с отдельными «посторонними» французскими, итальянскими, английскими и латинскими словами, то олицетворяющий трансценденцию Мальчик поет текст об Аршаке в переводе с русского на «трансцендентный» для европейской аудитории (и, очевидно, для самого композитора) армянский язык²³. Для Мандельштама Армения была «окном надежды» — и монологи Мальчика в контексте партитуры выступают «окнами надежды» на тех же эстетико-стилистических основаниях, что и Бах, Вайс, Моцарт в упомянутых более ранних сочинениях.

Господствующую музыкальную идиому оперы — во всяком случае, ее реального плана — можно кратко охарактеризовать названием композиции Хубера для альты и камерного оркестра (1977): «...без границ и очертаний...» (...ohne Grenze und Rand...). Значительную часть материала «Чернозема» составляют обширные инструментальные и хоровые звуковые поля с зернистой (прореженной несинхронными внутренними паузами) микрополифонической и микрохроматической структурой. На их фоне разворачиваются монологи, диалоги и ансамбли действующих лиц. Сольные линии часто изломаны, невокальны и также содержат микрохроматизмы. В качестве примера приведем отрывок из первого же соло Парнока («Ни о чем не нужно говорить, // Ничему не следует учить...»; Пример 3).

Мелодические линии Мальчика, сопровождаемые неременной виоль д'амур, разворачиваются в более плавном ритме и наделены условно-ориентальными чертами (скольжения и качания голоса в узком диапазоне, форшлаги и другие мелизмы, увеличенные секунды); фрагмент первого соло Мальчика, следующего непосредственно за первым соло Парнока, показан на Примере 4.

Резкий драматический контраст вносится в эпизоде 2, когда в квартиру Парнока и Нади вторгаются люди в форме: шумные духовые, на фоне четкого маршевого ритма ударной установки, воспроизводят невпопад причудливые пунктирные конфигурации — Пример 5.

²³ Авторство перевода в партитуре не указано. По утверждению Хубера, для оперы был осуществлен «обратный перевод строк Мандельштама на классический армянский язык» (цит. по: [15, S. 79]), то есть на грабар, на котором написан труд Фавстоса Бузанда. В действительности язык перевода — современный литературный армянский. В партитуре армянские слова, не без ошибок, даны в латинской транслитерации. Последняя использована также для передачи некоторых русских текстов.

Handwritten musical score for "Chernozem", Episode 1, by K. Huber. The score is written on ten staves. The first system includes staves for alto flute (Fl.), guitar (g.), clarinet in B-flat (Cl. b.), B-baritone (B-Baritone), ARPA (guitar), and viola (Vl. A.). The second system includes staves for alto flute (Fl.), guitar (g.), clarinet in B-flat (Cl. b.), B-baritone (B-Baritone), ARPA, and viola (Vl. E.). The score is written in a handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some text annotations in Russian and German.

Пример 3. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 1

Handwritten musical score for a vocal soloist (KNABE) and piano accompaniment (VLA d'am., C.B.). The score is for a vocal soloist (KNABE) and piano accompaniment (VLA d'am., C.B.). The vocal part features Russian lyrics and dynamic markings like 'p2' and 'pp'. The piano part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p2' and 'pp'. The score is divided into measures with measure numbers 85, 88, 91, 94, and 97. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is one flat.

Пример 4. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 1

Handwritten musical score for "Chernozem", Episode 2, by K. Huber. The score includes parts for Percussion (PERC.), Flute (FL.), Oboe (OB.), Trumpet (TRBE), Trombone (TRBO), Tuba (TU.), and Offizier (Officer). The music is in 4/4 time and features various tempo markings such as "tutto in f banale", "l = 150", "l = 140", and "l = 130". The score is divided into measures 42 through 47, with a section marked "ad libitum facit" starting at measure 47a. The lyrics "Wir ha-ben den Be-fehl!" are written below the Offizier part.

Пример 5. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 2

Отголосок этой воинственной «интерлюдии» слышится в завершающем эпизоде соло Мальчика, где речь заходит о другом вторжении: «Народ Кушани возмутился против Шапуха... Они прорвали границу в незащищенном месте, как шелковый шнур...»²⁴. Батальный поворот сюжета иллюстрируется здесь ритмами оркестрового бубна (*Rahmentrommel*) и арабского бубна мажар (*Пример 6*).

Фрагмент *Tenebrae* (с пометой *Gesualdissimo*) из следующего (третьего) эпизода — наглядный образец того, как позднеренессансный маньеризм, так сказать, возводится в степень: горизонтальные линии существенно растягиваются, диссонансы в вертикальной плоскости обостряются, в отдельных инструментальных партиях, постепенно добавляемых к вокальным, возникают микрохроматические ходы (*Пример 7*).

Упомянутый основной для «Чернозема» тип фактуры реализует ту же идею *Gesualdissimo*, возводя ее в еще более высокую степень. Связность развертывания по ходу оперы несколько раз нарушается внезапными драматическими обострениями. Одно из них — кошмары Парнока, приводящие к приступу удушья в конце эпизода 4 (здесь монолог героя сопровождается облигатным тромбоном). Несколько других — в эпизоде 8, особенно когда герой поет и декламирует (*Sprechgesang*) известную эпиграмму на Сталина. Так или иначе, на протяжении большинства эпизодов преобладающим типом фактуры остаются сжимающиеся и расширяющиеся, меняющие окраску и динамику звуковые поля «без границ и [четких] очертаний». В начале Эпилога такая фактура служит фоном для необычайно трогательного ариозо «Ося, родной, далекий друг»; оно непосредственно и естественно переходит в ариозо Мальчика, завершающее повесть о несчастном царе Аршаке, — отрывок из него показан на *Примере 8* (здесь к облигатной виоль д'амур добавляется бассетгорн).

В течение всей оперы Мальчик пребывает за сценой и только в самом конце Эпилога появляется на авансцене, чтобы вместе с виоль д'амур присоединиться к герою на его прощальных словах (по-русски): «Уходят вдаль людских голов бугры: // Я уменьшаюсь там. Меня уж не заметят. // Но в книгах ласковых и в играх детворы // Воскресну я сказать, что солнце светит»²⁵. Так под занавес оперы происходит синтез реального и трансцендентного планов — то, что Хубер по другому поводу назвал «харизмой братства».

²⁴ Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 289.

²⁵ В оригинале — «как солнце светит»: Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Стихотворения. С. 281, 455.



The image displays a handwritten musical score for a piece titled "TENEBRAE...". The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Clarinets, Bassoon, Trombones, Trumpets, Percussion, and Piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp" and "f". The title "TENEBRAE..." is visible at the top of the first staff. The score is written in a clear, legible hand, and the notation is consistent throughout.

Пример 7. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 3

32) nicht schlappen!

KNABE (1. 64), (1. 128)

Dynamik: zwischen uns

yes ne zum em

Coro de bass.

Violoncello

35)

KNABE

vor A-fa-kö anis-kats-mil la-rak-uls-idf mek or,

arco pizz arco

38)

KN.

mek or li ham u ho-tor

arco pizz arco

41)

KN.

u dzay-ne-ror inf'p'is ye-jel-

arco pizz arco

Пример 8. К. Хубер. «Чернозем», Эпилог

* * *

Конгломерат гуманистических и утопических идей, вдохновивших Хубера на создание произведений, предшествовавших «Чернозему», и на саму эту оперу, нашел свое воплощение и в последних крупных сочинениях композитора, о чем свидетельствуют хотя бы их названия: *Miserere hominibus* («Помилуй [нас], людей») для семи голосов и семи инструментов, слова из Псалтири, *Agnus Dei*, Октавио Паса²⁶ Махмуда Дарвиша, Карла Амери²⁷ и Жака Деррида²⁸ (2006), *Quod est pax? — Vers la raison du coeur* («Почему мир? — К разуму сердца») для пяти голосов, арабских ударных и оркестра, слова Паса и Деррида (2007), *Vida y muerte no son mundos contrarios* («Жизнь и смерть — не противоположные миры») для меццо-сопрано или контратенора и виоль д'амур, слова Паса (2007). Значительная часть материала этих партитур заимствована из «Чернозема» и других опусов, представляющих «мандельштамовскую» и «западно-восточную» линии творчества композитора.

В заключение необходимо отметить, что Хубер был плодовит и преуспел в самых разных жанрах; упомянутые на этих страницах сочинения, хотя и ключевые в контексте его наследия, составляют его небольшую часть. Хубер был также выдающимся педагогом. Среди тех, кто прошел его школу, — Брайан Фернихоу (р. 1943), Вольфганг Рим (1952–2024), Кайя Саариахо (1952–2023) и Тосё Хосокава (р. 1955): композиторы, приверженные сложному музыкальному языку, высокой литературе и гуманистическим идеям.

Список литературы

1. Киценко Д. А. «Протуберанцы» Клауса Хубера как музыкальная аллегория судьбы современной цивилизации // Музыка и время. 2018. № 1. С. 28–32.
2. *Formerly Ch.* Le testament monumental humaniste (à partir de l'oratorio *Soliloquia* de Klaus Huber): Thèse de doctorat. Strasbourg II: Université Marc Bloch, 2006–2007.

²⁶ Крупнейший мексиканский поэт (1914–1998), лауреат Нобелевской премии (1990).

²⁷ Немецкий писатель (1922–2005), узник нацистских концлагерей, автор книги «По ту сторону преступления и наказания» (1966).

²⁸ Французский философ, влиятельный публичный интеллектual (1930–2004).

3. Huber K. *Écrits* / Préface de Ph. Albèra. Genève: Contrechamps, 1991.
4. Блох Э. Тюбингенское введение в философию / пер. с нем. Т. Быстровой, С. Вершинина, Д. Криушова. Екатеринбург: Уральский университет, 1997.
5. Болдырев И. А. Время утопии. Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012.
6. Adorno Th. W. *Philosophy of New Music* / translated, edited, and with an introduction by R. Hullot-Kentor. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2006.
7. Акопян Л. О. Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3(74). С. 53–72. <https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008>
8. Nubel J. Portrait de Bach en libérateur: *Senfkorn* de Klaus Huber // Positions luthériennes. 2009. Vol. 57, No. 1. P. 37–49.
9. Albèra Ph. *Forme de l'Utopie* // Huber K. *Écrits* / préface de Ph. Albèra. Genève: Contrechamps, 1991. P. ix–xv.
10. Акопян Л. О. Рамплиссадж как музыкально-теоретическая проблема // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2(52). С. 3–17. <https://doi.org/10.26086/NK.2019.52.2.003>
11. Акопян Л. О. Великие аутсайдеры музыки XX века. Эдгар Варез. Роберто Герхард. Джачинто Шельси. Жан Барраке. М.: ГИИ, 2019.
12. Акопян Л. О. Морис Оанá (1913–1992): к 110-летию со дня рождения // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2023. № 3 (46). С. 20–34. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34>
13. Knipper T., Kreutz G. Exploring Microtonal Performance of “...Plainte...” by Klaus Huber for Viola d’amore in Third-tone Tuning // *Musicae Scientiae*. 17 (2013) No. 4. P. 376–397. <https://doi.org/10.1177/1029864913487543>
14. Schultz W. „Das ‘Eine’ (ist) das Ganze, im Werden“. Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen. Inaugural-Dissertation... Universität Heidelberg, 2019.
15. Kayser S. „Es gibt eine Überlebenskraft innerhalb der Musik“ — Klaus Hubers *Miserere hominibus*. Inaugural-Dissertation... Ludwig-Maximilians-Universität München, 2020.

References

1. Kitsenko, D. A. (2018). *Protuberance* of Klaus Huber as a Musical Allegory of the Fate of Modern Civilization. *Music and Time*, (1), 28–32. (In Russ.).
2. Formery, Ch. (2006–2007). *Le testament monumental humaniste (à partir de l'oratorio Soliloquia de Klaus Huber)* [Unpublished doctoral dissertation]. Université Marc Bloch.
3. Huber, K. (1991). *Écrits*. (Préface de Ph. Albèra). Contrechamps.
4. Bloch, E. (1997). *Tyubingenskoe vvedenie v filosofiyu* [Tübingen Einleitung in die Philosophie]. (Transl. from German by T. Bystrova, S. Vershinina, D. Kriushova). Ural University Publishing House. (In Russ.).
5. Boldyrev, I. (2012). *Vremya utopii. Problematicheskie osnovaniya i konteksty filosofii Ernsta Blokha* [Time of Utopia. Problematic Foundations and Contexts of the Philosophy of Ernst Bloch]. Higher School of Economics Publishing House. (In Russ.).
6. Adorno, Th. W. (2006). *Philosophy of New Music* (by R. Hullot-Kentor, transl., ed., & with an introduction). University of Minnesota Press.
7. Akopyan [Hakobian], L. (2024). Conceptual Eclecticism or Decadent Untidyness? Bernd Alois Zimmermann, His 'Know-How', and His Imitators. *Actual Problems of High Musical Education*, (3), 53–72. (In Russ.). <https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008>
8. Nubel, J. (2009). Portrait de Bach en libérateur: *Senfkorn* de Klaus Huber. *Positions luthériennes*, 57(1), 37–49.
9. Albèra, Ph. (1991). Forme de l'Utopie. In Huber, K. *Écrits* (pp. ix–xv) Contrechamps.
10. Akopyan [Hakobian], L. (2019). Remplissage as an Issue for Music Theory. Part 2. *Actual Problems of High Musical Education*, (2), 3–17. (In Russ.). <https://doi.org/10.26086/NK.2019.52.2.003>
11. Akopyan [Hakobian], L. (2019). *Velikie autsajdery muzyki XX veka. Edgar Varez. Roberto Gerkhard. Dzhachinto Shel'si. Zhan Barrake* [The Great Outsiders of 20th Century Music. Edgard Varèse. Roberto Gerhard. Giacinto Scelsi. Jean Barraqué]. State Institute for Art Studies. (In Russ.).

12. Akopyan [Hakobian], L. (2023). Maurice Ohana (1913–1992). To the 110th Anniversary of His Birth. *Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music*, (3), 20–34. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34>
13. Knipper, T., & Kreutz, G. (2013). Exploring Microtonal Performance of ...*Plainte...* by Klaus Huber for Viola D'amore in Third-Tone Tuning. *Musicae Scientiae*, 17(4), 376–397. <https://doi.org/10.1177/1029864913487543>
14. Schultz, W. (2019). „Das 'Eine' (ist) das Ganze, im Werden“. *Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen* [Unpublished doctoral dissertation]. Universität Heidelberg.
15. Kayser, S. (2020). „Es gibt eine Überlebenskraft innerhalb der Musik“ — Klaus Hubers „Miserere hominibus“. [Unpublished doctoral dissertation]. Ludwig-Maximilians-Universität.

Сведения об авторе:

Акопян Л. О. — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания.

Information about the author:

Levon H. Hakobian (Akopyan) — Dr. Sci. (Art Studies), Head of the Music Theory Department, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 31.01.2025;
одобрена после рецензирования 09.04.2025;
принята к публикации 29.04.2025.

The article was submitted 31.01.2025;
approved after reviewing 09.04.2025;
accepted for publication 29.04.2025.