

**ВИЯВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ШВЕЙЦАРІЇ НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ГАЙНЦА ГОЛІГЕРА**

*У статті здійснено огляд історико-культурних передумов та способів синтезування національної сучасної традиції Швейцарії з європейськими впливами на прикладі творчості Гайнца Голігера як одного з найбільш плідних та самобутніх митців у галузі камерної музики.*

*Проаналізовано специфіку виконавських складів, зумовленість мистецьких пріоритетів. Виявлено тенденції архітектоніки форми, технічних засобів, новаторських пошуків митця.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальна творчість, виконавський склад, синтез традицій.

А. М. ДРАГАН

**ПРОЯВЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ШВЕЙЦАРИИ НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ХАЙНЦА ХОЛЛИГЕРА**

*В статье рассматриваются историко-культурные предпосылки и способы синтезирования национальной современной традиции Швейцарии с европейскими влияниями на примере творчества Хайнца Холлигера как одного из самобытных композиторов в области камерной музыки. Проанализирована специфика исполнительских составов, обусловленность художественных приоритетов. Выявлены тенденции архитектоники формы, технических средств, новаторских поисков композитора.*

**Ключевые слова:** камерно-инструментальное творчество, исполнительский состав, синтез традиций.

А. М. DRAGAN

**MANIFESTATION OF THE EUROPEAN TRADITION IN MUSIC OF SWITZERLAND AS AN EXAMPLE OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL WORKS BY HEINZ HOLLIGER**

*We carried out examination of historical and cultural backgrounds and ways of synthesizing the national tradition of modern Switzerland with European influences on the example of creativity Heinz Golliger as one of the most prolific and original artists in the field of chamber music. Performing analysis specific formulations, the conditionality of artistic priorities. Tendencies of architectonic forms, hardware, innovative exploration of the artist.*

**Key words:** chamber-instrumental works, performing the composition, synthesis of traditions.

Камерно-інструментальна музика віддавна вважається своєрідним барометром зрілості національної музичної культури. Її жанрова, стилістична, темброва різноманітність свідчить про високий освітній, технічний, мистецький рівень композиторського та виконавського потенціалу. Особливістю камерно-інструментальної ансамблевої традиції Швейцарії є її полінаціональний синтез, зумовлений історичною та геополітичною специфікою країни, та складним комплексом впливів, тенденцій, взаємозв'язків, пов'язаних з отриманням фахової освіти та мистецької діяльності представників її музичної культури.

Музичне мистецтво Швейцарії у його історичному розвитку та своєрідності творчих засад і традицій в Україні залишається недостатньо відомим, хоч і є досить високорозвиненою частиною європейської музичної культури. До публікацій, у яких містяться деякі дані з історії камерно-виконавської традиції Швейцарії, належать праці Н. Копчевського, огляд Л. Раабена камерно-інструментального мистецтва ХХ століття, роботи, присвячені творчості А. Онеггера (зокрема монографічне дослідження С. Павчинського). Цінними свідченнями безпосередніх

мистецьких вражень про виконавську традицію та мистецьку оцінку творчості швейцарських композиторів у контексті європейського музичного мистецтва слугує музично-критичний доробок А. Онегера (збірка «Про музичне мистецтво») та «Бесіди про музику» видатного швейцарського диригента та композитора Е. Ансерме. Численними є російськомовні дослідження щодо музично-виховної системи Е. Жака-Далькроза, поза увагою яких залишається майже весь його творчий доробок. Відомості про творчість Х. Холлігенра знаходимо в нечисленних перекладних інтернет-публікаціях [1; 3] та періодиці [2].

Цим зумовлена мета розвідки, що спрямована виявити історико-культурні передумови та способи синтезування національної сучасної традиції Швейцарії з європейськими впливами на прикладі творчості виконавця-гобоїста європейського рівня, організатора та керівника мистецьких колективів, композитора Гайнца Голлігера як одного з найбільш плідних та самобутніх митців у галузі камерної музики.

Стилістично творчості більшості швейцарських митців ХХ ст. притаманні ознаки пізнього романтизму та імпресіонізму, зумовлені особливостями провідних впливів провагнеріанських тенденцій та творчості С. Франка і К. Дебюссі, що було пов'язано із зарубіжною освітою численних швейцарських музикантів у Німеччині та Франції. Так, наприклад, автор численних інструментальних композицій К. Бек був учнем А. Онегера і Н. Буланже у Парижі, у нього ж навчався композитор і диригент Л. Кемптер, Е. Жак-Далькроз займався у Сезара Франка і Лео Деліба, Р. А. Моозер отримав освіту у Санкт-Петербурзі, навчаючись у М. Балакірева та М. Римського-Корсакова, серед учнів М. Регера у Лейпцизькій консерваторії був О. Шьок. Отмар Нуссіо навчався у Міланській консерваторії під керівництвом Отторіно Респігі, Рафаеле Д'Алессандро навчався в Цюріху та Парижі (з 1934 р.) у Поля Рое (фортепіано), Шарля Турнеміра і Марселя Дюпре (орган), Наді Буланже (контрапункт). Рольф Ліберман опанував мистецтво диригування в Будапешті (від 1936 р.) у Германа Шерхена, а з 1940 р. вивчав композицію у швейцарського композитора російського походження Володимира Фогеля. Його подальша діяльність формується на фоні полікультурних впливів: у 1959 р. Р. Ліберман очолив Гамбурзький оперний театр, яким керував до 1973 р. та від 1981 до останніх днів (за винятком періоду керівництва Паризькою Оперою у 1973-1980 рр.). У 1997 р. він був головою журі Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Бузоні в Больцано (Італія), ставши єдиним іноземцем, якому була довірена ця честь за всю історію конкурсу.

Саме тісні зв'язки з освітніми осередками, концертними інституціями, творчими колективами і мистецькими тенденціями цих країн зумовили й стильову палітру подальшого періоду: з 40-х років ХХ ст. у камерно-інструментальному мистецтві Швейцарії виділяються тяжіння до авангардизму, а також наслідування стильових орієнтирів, близьких до групи «шести» (урбанізм, джаз, неокласицизм), у доробку В. Фогеля та Р. Лібермана зустрічаються приклади звернень до серійної техніки.

Принципово новим за інтенсивністю і значущістю музичного життя Швейцарії став повоєнний період: після 1945 р. тут сконцентрувалися численні Міжнародні музичні організації: Міжнародне музикознавче товариство у Базелі, Європейська асоціація музичних фестивалів у Женеві та ін. Активно діють консерваторії, академії музики, Scuola cantorum у Берні, Лозанні, Цюріху, Базелі, музичні факультети університетів. Друга половина ХХ ст. характеризується новими гранями міжнародних впливів: Шандора Вереша, Бели Бартока, Клауса Губера, Альбана Берга, П'єра Булеза. У тісних взаємозв'язках з ними формуються ознаки індивідуального почерку Гайнца Голлігера, Юрга Віттнебаха, Герхарда Гольцера, Урса Петера Снайдера, Роланда Моозера.

Власне такий шлях становлення творчої особистості притаманний і Г. Голлігеру: він здобував композиторську та виконавську освіту в консерваторіях Берна (класи гобоя Еміля Кассанью (Emile Cassagnaud), Сави Савова (фортепіано) та у Шандора Вереша (композиція), Парижа Івонни Лефєбюр (Yvonne Lefèbre, фортепіано), П'єра П'єрло (Pierre Pierlot, гобой, приватні заняття), Базельській академії музики (педагогічний курс та композиція у П'єра Булеза (1961-1963). Значення навчання у Ш. Вереша композитор вважав дуже істотними як для власного творчого стилю і його сучасників – Д. Лігеті та Д. Куртага, так і для національного

мистецтва: «Коли Вереш вирішив залишитися в Швейцарії, для швейцарської музики це виявилось дуже важливо, оскільки всьому нашому поколінню Вереш дав колосальний імпульс» [1]. В свою чергу наставник присвятив йому «Концертну пасакалію» для гобоя і струнних.

Перші камерні композиції митця датуються 1953 р. Серед них – Соната для гобоя соло (1956/1957, друга редакція 1999), що відобразила концертний її сольний бароковий різновид із застосуванням принципів концертування: «Капрічіо» є взірцем досконалого володіння мистецтва контрапункту, «Арія» – осередком зворушливого настроєвого начала. До цього ж періоду належать: «Elis» (три ноктюрни) для фортепіано (1961), «Секвенція за Іоанном (I, 32)» (1962) для арфи соло, «Mobile» для гобоя і арфи (1962), Тріо для скрипки, альту і арфи (1966).

Дослідники відзначають у його доробку подальших років впливи А. Шенберга, А. Веберна та Луїджі Ноно. У композиціях митець тяжіє до поєднання гостроекспресивної виразовості, національної традиції в рамках індивідуально трактованих серіальних засад, опрацьовує нетрадиційні способи звуковидобування на різних інструментах. До цього періоду належать Струнний квартет (1973), «Studie über Mehrklänge» (1979) для гобоя соло, П'ять п'єс для органа і стрічки (1980), «Studie II» («Etude») для гобоя (1981), «Trema» для альту (скрипки чи віолончелі) соло (1981-1983), Дует для скрипки та віолончелі (1982), два зошити «Пісень без слів» для скрипки і фортепіано (1981–1994) та «(T)air(e)» для флейти соло (1980-83), що увійшов до знакового для творчості митця «Скарданеллі-циклу»<sup>1</sup> (його складають: «Die Jahreszeiten» («Пори року» – тричі чотири пісні для хору а капела, 1975-1978), «Übungen zu Sardanelli» («Етюди до Скарданеллі» для малого оркестру, 1975-1985), «Turm-Musik» («Музика на вежі» для флейти, малого оркестру і плівки, 1984) і вищеназвана флейтова п'єса).

Флейта – улюблений інструмент Й. Гельдерліна, і тому вона присутня у всіх частинах циклу без тексту. В (T)air(e), за задумом автора, їй дається остаточна свобода імпульсу її жесту. Цим жестом служить частий вдих, або, навпаки, на грані тиші – видих. Флейта виходить за межі свого діапазону - вгору з допомогою так званих «свистячих звуків» (whistle-tones), а вниз – за рахунок голосу виконавця. Музичне письмо прагне до периферійної ролі власне музичного звучання, де композитор прагне загострити увагу виконавця на моментах різкої зміни дихання – від вдиху до видиху.

Пошуки композитора цього періоду втілює цикл «Прелюдія, арія і пасакалія» для арфи (1987), присвячений дружині – арфістці Урсулі Голігер. У передмові до нотного видання композиції автор коментував власні творчі пошуки: «Арфова п'єса, що виникла в квітні 1987 року, через 25 років після моєї попередньої роботи для арфи соло «Секвенція за Іоанном (I, 32)». Хоча я раніше не обмежував повного хроматичного звукоряду арфи – це стало моїм натхненням. Прелюдія (quasi Perpetuum mobile), за аналогією з «Trema» або «Studie über Mehrklänge»<sup>2</sup>, розгортається на підставі сегменту, що звучить у тому ж темпі в різних регістрах. «Adioso» відображає спробу написати декламаційну музику для багатоголосного інструмента. «Пасакалія» – це 25 варіацій на 5 звуків» [4, с. 3].

Характеризуючи провідні риси окресленого періоду, Джозеф Стівесон констатує: «Зазвичай музика Голігера має дуже щільну внутрішню логіку, викликану суворим застосуванням серійних прийомів, її тембральна насиченість може коливатись від повільної,

<sup>1</sup> За цей цикл композитору було присуджено премію Premio Abbiati Венеціанського бієнале у 1995 р. Твір Ганса Голігера «3 Циклу Скарданеллі» написано на слова великого німецького романтика Йоганна Гельдерліна (1770-1843) і є музичним схилянням перед генієм Баха. У його основі заключний хорал Бахівської кантати «Ich will den Kreuzstab gerne tragen», BWV 56. Скарданеллі – це один із псевдонімів, яким підписувався поет Фрідріх Гельдерлін в останні роки свого життя (1833-1843). Це час, як і попередні півтора десятиліття, який знаменитий поет провів у вежі університетської клініки в Тюбінгені, куди вже не проникала марнота світу, що поранив його душу до занурення в безумство. Вірші, підписані цим псевдонімом, а також іменами Бунаротті і Росетті, поет підписував вигаданими датами, наприклад, березнем 1648 року. Виключно прості рядки про життя і смерть, написані нерідко недосконалими розмірами, надихнули Г. Холігера на створення музично-метафоричного коментаря до них.

<sup>2</sup> Композиція для гобоя соло 1971 року написання.

ослабленої до виняткового насиченого інструментального звуку, практично стає «білим шумом»<sup>1</sup>. Його твори технічно важко виконати ритмічно і дуже складно слухати» [5].

Наступний період доробку митця представлено творами такими камерними опусами, як: Квінтет для фортепіано і духових (1989), «Passacaille» для флейти соло (1996), Partita для фортепіано (1999), «Souvenirs de Davos» для гобоя, скрипки, альту, віолончелі та арфи (1999-2000), «Souvenirs trémaësques» (2000, друга редакція 2009) для скрипки, «Flüsterfuge und Zirkelkanon» (2000/2001) для чотирьох віолончелей/фаготів, цикл скрипкових дуетів «Duöli» (2001), написаних для дидактичних потреб онуки, «Ma'Mounia» для ударних та інструментального квінтету (2002), «Romancendres» для віолончелі та фортепіано (2003), Partita II для арфи (2004), «Toronto-Exercises» для флейти, кларнета, скрипки, арфи та маримби (2005), «Three Sketches» для скрипки та альту (2006) та ін.

Квінтет для фортепіано і духових (гобоя/англійського ріжка, кларнета/бас-кларнета, фагота і валторни), написаний «на випадок» – для ансамблю, в якому грає Г. Голігер, з потреби завершити концертну програму з фортепіанних квінтетів В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Це – взірець конфліктного інструментального театру, який в камерно-ансамблевій музиці представлено композиціями «Питання без відповіді» Ч. Айвза чи «Дуетами-деулями» К. Цепколенко. Зацікавлення музично-сценічними жанрами у ранній період творчості під впливом співпраці з братом – театральним режисером – у подальшому віднайшло суто інструментальну форму інтерпретації. Згідно з ідеєю композитора, на відміну від струнного квартету – інтелегентного діалогу учасників – тут реалізовано поділ виконавців на дві антагоністичні групи – чотири духових інструменти та фортепіано. Динамічні «спалахи», пасажі на *ff* духових зумовлюють резонування струн роялю, що є самостійною звуковою барвою. З наростанням вібрації обертонів звучання духових втрачає монолітність та цільність, розділяється на автономні лінійні пласти, даючи змогу виконувати соло роялю.

Ще однією знаковою композицією є «Partita» для фортепіано, друге «Intermezzo» з якої має програмну назву «Sphynxen für Sch.». Вона відображає захоплення композитора музичними криптонімами, символікою нот-літер, яке нерідко зустрічається в його доробку у власних, неординарних формах, а також його схилення перед творчістю Р. Шумана. Цю лінію продовжує і розвиває «Romancendres» для віолончелі та фортепіано (2003), пов'язуючи твір з історією написання П'яти «Романсів» для віолончелі і фортепіано Роберта Шумана у 1853 році, неопубліковані рукописи яких Клара знищила (спалила) через 40 років після їх написання. Звідси – назва твору, що є поєднанням французьких слів «romances» (романс) і «cendres» (попіл). Твір багатий на символіку та музичну крипторафію. Так, у вступі акцентуються звуки C та Es (ініціали Клари). Лист Й. Брамса до неї трактується як фортепіанний інструментальний розділ, а заключна цифра коди містить зашифровану назву місця спочинку німецького композитора (EnDEniCH).

У таких мистецьких рішеннях відображається позиція митця: «Ми боїмося бути занадто легкими, боїмося писати музику для нинішнього моменту. Тому музика не проста і для виконавця, і для слухача... Для американських композиторів характерний пошук матеріалу в 19 столітті... Для них музика – просто предмет купівлі-продажу. Гарний музичний твір насамперед має бути правдивим. Він повинен виражати все, що хоче сказати композитор у найбільш ясній і прямій формі. Але в той же час він може бути і дуже важким для виконання і сприйняття» [3].

Творчий доробок у камерно-інструментальній сфері тісно пов'язаний з виконавською інспірацією (власною практикою гобойної інтерпретації та високим рівнем володіння фортепіано, атакож пов'язаною з ними дослідницькою роботою), що зумовлює значну кількість

<sup>1</sup> Білий шум – постійний шум, спектральні складові якого рівномірно розподілені по всьому діапазону частот. Прикладами білого шуму є шум водоспаду або шум Шоткі на клемах великого опору. Назву одержав від білого світла, яке включає електромагнітні хвилі частот усього видимого діапазону електромагнітного випромінювання. Білий шум використовується в електронній музиці як у якості одного з інструментів музичного аранжування, так і вхідного сигналу для спеціальних фільтрів, що формують шумові сигнали інших типів.

композицій для гобоя, фортепіано та ансамблів з їх участю. Звертає на себе увагу значна чисельність сольних гобойних, флейтових, струнних композицій, позначених особливою увагою до новітніх способів звукоутворення, зміщенням акценту з мелодико-ритмічних чинників на тембральну, сонорну, синтаксичну сфери, новаторські виконавські прийоми.

Концертна діяльність дружини – арфістки, її участь у камерних колективах обумовила послідовну увагу митця до ансамблів та сольних композицій для цього інструмента. Помітне експериментування композитора в арфово-ансамблевих складах: дуетні – гобой і арфа, тріо – скрипка, альт і арфа, квінтети – гобой, скрипка, альт, віолончель та арфа; флейта, кларнет, скрипка, арфа та маримба.

Серед жанрових різновидів камерно-інструментальних композицій Г. Голігера зустрічаються як традиційні ансамблі (сольно-фортепіанні дуети, струнний квартет, фортепіанний квінтет, класичний духовий квартет, ансамблева соната), нетипове для музичного мистецтва сучасності тяжіння до темброво-однорідних складів (квартету фаготів, скрипки та альту, скрипки та віолончелі), так і нетипові тембральні поєднання (наприклад гобой, альт, арфа у Тріо чи гобой і арфа у «Mobile», поєднання органу та магнітної плівки, «Ma' Moupiia» для ударних та інструментального квінтету).

Звідси – тяжіння до серіальності, мінімалізму, керованої алеаторики, сонористики, елементів інструментального театру, експериментальні тембральні поєднання, застосування нетрадиційних інструментів для камерного виконавства (гобоя д'амур, цимбалів, гітари, контр-кларнета, контрафагота, різноманітних ударних інструментів), до мультифонічних звучань та новітніх технік звуковидобування на струнних (col legno batutto, в тому числі вздовж струни, pizzicato за містком, pizzicati arpeggiati), флажолетна техніка, перестроювання інструментів у процесі виконання. Глибина втілюваних композитором ідей, прагнення пошуку шляхів слухацької комунікації через символіку, цитатну та вербальну семантику, стилізацію сприяє визнанню творчих здобутків митця та їх виходу за вузьке коло високопрофесійних поціновувачів, з приводу чого митець зазначав: «Сучасна музика насправді більш пряма і агресивна у своєму посиленні. Вона висловлює весь наш досвід, принаймні так повинно бути ... Є сучасна музика, що взагалі не претендує на будь-яке сприйняття. Вона герметична, самодостатня, не містить звернення ні до кого, в ній не мається на увазі слухач. Це як замкнута сфера, з якої нічого не виходить назовні» [3].

Важливим полем експерименту є й процеси формотворення та архітектоніка форми. Виняткового значення у цьому відношенні набувають поліфонічно-контрапунктичні прийоми, алеаторичні перестановки розділів форми, нетипові циклічні утворення (так, струнний квартет Г. Голігера є восьмичастинним циклом).

Різноманітний, багатий на варіативність тембральних складів, стильових спрямувань, мистецьких вирішень камерно-інструментальний доробок Г. Голігера характеризується високим професіоналізмом, творчим та глибоко своєрідним засвоєнням напрацювань європейських композиторських шкіл різних епох та водночас національною та індивідуальною самобутністю.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Овчинников И. Хайнц Холлигер: «Лучший подарок – необитаемый остров»: 70 лет гобоисту и композитору Хайнцу Холлигеру: «Не хочу поддаваться юбилейной истерии и никому не советую» / Илья Овчинников // Частный корреспондент. – 2009. – 25 мая. – понедельник.
2. Овчинников И. «Моя музыка рождает у тебя чувство, будто ты попал в темную пещеру или в глухой лес...» Хайнц Холлигер / Илья Овчинников // Русский Журнал. – 2007. – 05.04.
3. Палмер Ф. Интервью с Хайнцем Холлигером (1981) / Фредерик Палмер // ОВОЕ.RU / ГОБОЙ.PU Российский сайт о гобое.
4. Holliger H. Description / Heinz Holliger/ Holliger H. Preludes, Arias and Passacaglia, dedication: Für Ursula: Schott Music, 1987. – 22 p.
5. Stevenson J. Heinz Holliger Biography / Joseph Stevenson, Rovi // Allmusic: [Електронний ресурс]: <http://www.allmusic.com/artist/heinz-holliger-p247793>.