

УТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ ШВЕДСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ ПЕЛЛЕ ОЛОФСОНА

Хорова творчість П. Олофсона аналізується в ракурсі провідних тенденцій музичного мистецтва Швеції ХХ-ХХІ ст.

Ключові слова: хоральний склад, антифон, мінімалізм, репетитивна техніка, паттерн, сонористика, пластова поліфонія, континуальне та дискретне голосоведіння, техніка поступового фазового зсуву.

Хоровое творчество П. Олофсона анализируется в ракурсе ведущих тенденций музыкального искусства Швеции ХХ-ХХІ ст.

Ключевые слова: хоральный склад, антифон, минимализм, репетитивная техника, паттерн, сонористика, пластовая полифония, континуальное и дискретное голосоведение, техника постепенного фазового сдвига.

P. Olofson's choral works are analyzed in foreshortening of leading tendencies of musical art of Sweden ХХ-ХХІ centuries.

Key words: chorale storage, antiphon, minimalism, repetitive technique, pattern, sonorus, stratal polyphony, continual and discrete voice-leading, gradual phase shift.

Актуальність теми дослідження. Нестримна інтенсифікація кроскультурної взаємодії в царині музичного мистецтва сьогодення збагачує національні школи композиції та виконавства новими техніками, прийомами, методиками, що значно підвищує професійний рівень музикантів. Ситуація «відкритого музичного простору» актуалізує питання вивчення світового музичного досвіду та застосування його надбань у власній практиці. Екстраординарні досягнення шведського хорового виконавства другої половини ХХ — початку ХХІ ст. незмінно викликають у слухачів та фахівців лише захоплення та подив. Недаремно воно дістало назву «шведського хорового дива». Нині Швецію вважають «співочою країною»: у хорових колективах співають близько 600 тис. осіб, що складає 15% населення. Набули світового визнання такі хорові колективи, як Eric Ericsons Kammarkör, Orfei Drägar, Sofia Vocalensemble, Radiokören, та ін. Щороку у Швеції проводиться близько 120 хорових фестивалів, в яких беруть участь і професійні, і самодіяльні хори. На думку М. Глузберг, «Феномен шведської хорової музики полягає в тому, що, внаслідок своєї масовості і широкій доступності, хорова творчість є сьогодні найдемократичнішим жанром шведського мистецтва, помітно домінуючим над жанрами розважально-побутової і естрадно-масової культури. Причиною такого успіху є перш за все прийнята в Швеції і підтримана державою система музичного виховання та освіти, зорієнтованої не на створення елітних хорів, а на розвиток масової співочої культури та формування на її основі музичних колективів високого рівня.

Важливе значення має при цьому особливість хорового виконавства, що полягає в тісному живому спілкуванні хору, диригента та композитора в процесі роботи» [1, с. 152]. Таке «живе спілкування» притаманне й Пелле Олофсону — композитору, співаку та хормейстеру одночасно.

Мета дослідження — окреслити особливості композиторської стилістики П. Олофсона відповідно до пріоритетних напрямів у композиторській, виконавській, педагогічній практиці сучасної шведської хорової культури.

Під час розробки теми автор використовував праці вчених-скандинавів (А. Іварсдоттер, Т. Топтендаль-Саличева, М. Глузберг, Т. Чеснокова), музикознавців (О. Дубінець, П. Поспелов), навчальні посібники Л. Едлунда та Г. Еріксона.

Матеріалом роботи є ноти хорових творів П. Олофсона (електронний варіант), а також — аудіозапис з концерту, що відбувся 19 жовтня 2011р. в концертному залі Berwaldhallen (Стокгольм).

Друга половина ХХ ст. для хорової культури Швеції позначена небувалим сплеском, який дозволив їй вийти на міжнародний обрій та набути світового визнання. Серед передумов, котрі сприяли такому злету, слід назвати: 1) особливості шведського мовлення, зі складною системою наголосів, що формують мікроінтонаційну лінію висловлення, численними голосними фонемами та дифтонгами, які диференціюються за тривалістю та формують пластичну лінію метроритму, близькою активною артикуляцією із застосуванням головного резонатора, котра наближає процес мовлення до співу; 2) високорозвинену культуру хорового співу в храмовій акустиці, яка формує навички співу у високій позиції піднебіння, популярність народного хоралу — суто шведського жанру, що поєднує ознаки григоріанського хоралу та шведської народної пісні; 3) багатівкову традицію хорового співу як атрибута спілкування (коронація, дружня вечірка, студентські збори або засідання профспілки); 4) мистецький рух північного романтизму (рубіж ХІХ-ХХ ст.) з поетикою оспіваної краси рідного краю та народних звичаїв; 5) політика нейтралітету Швеції у світових війнах ХХ ст., завдяки якій Стокгольм став притулком для творчої інтелігенції, зокрема композиторів авангардного напрямку (Д. Лігеті, Д. Куртаґ), що сприяло створенню численних творчих об'єднань.

Безпосереднім імпульсом для хорового піднесення став новий вектор державної політики Швеції у сфері культури наприкінці Другої світової війни (1947 р.), згідно з яким було радикально реформовано систему музичної освіти та концертної практики, переглянуто й осучаснено музичний репертуар. У хоровому виконавстві набули поширення ультрасучасні композиторські техніки та прийоми, насамперед — сонористика та репетитивна техніка. Фундаментом, який уможливив використання цих складних технік у концертній практиці, стали відкриття шведських музичних педагогів — Л. Едлунда,

Г. Еріксона, — що з успіхом упроваджені в програми шкіл та музичних коледжів [1].

Зазначимо, що популярність репетитивної техніки у Швеції можна пояснити також особливостями національної ментальності. Г. Сундберг вважав провідною ознакою шведського характеру любов до природи. Ця настанова є проявом «екологічного» мислення шведів, котре резонує в будь-якій площині соціального буття. Шведи охороняють чистоту повітря та вулиць, здоров'я населення, ліси і тварин, будівлі та раритетні авто, народні традиції, музичне мистецтво, до якого сформоване культове ставлення як до духовного надбання нації. Порівняємо ці спостереження з висловленням П. Поспелова стосовно репетитивної техніки: «Музика поступових процесів, <...> репетитивна музика стала одним з перших утілень у мистецтві постіндустріальної свідомості, тож цілком закономірним було її народження в США — країні, де найменш суперечливо співіснують розвинута технічна культура і природно-селянська традиція. <...> Відчуття гармонії цивілізації та природи, «екологічний стрій» репетитивної музики вловлюється настільки ж виразно, як і її технічна основа» [5]. На нашу думку, баланс ультрасучасних пошуків та «охоронних» тенденцій є вельми показовим і для Швеції. Провідні тенденції шведського хорового мистецтва відчутні й у творчості Пелле Олофсона.

Пелле Олофсон (Pelle Olofson) закінчив Королівський Коледж Музики в Стокгольмі в 1984 р., де вивчав композицію під керівництвом видатних шведських композиторів ХХ ст. — Ханса Еклунда (Hans Eklund) та Свен-Девіда Сандстрьома (Sven-David Sandström). Протягом 15 років (1984-2000) він працював переважно співаком, у Хорі Радіо (Radiokören), славетному Камерному Хорі Еріка Еріксона (Eric Ericsons Kammarkör). У 2000 р. П. Олофсона запросили викладачем до школи хорового напрямку імені Адольфа Фредрікса, назва якої відома не лише у Швеції, але й за її межами. Як керівник дитячого хору, П. Олофсон постійно співпрацює із симфонічним оркестром радіо, Стокгольмським філармонічним оркестром. Він також створив камерний хор, в якому співають і діти, і дорослі.

Як вважають шведські музиканти, П. Олофсон «створює музику так же гарно, як і співає» [13]. В його творчому доробку — вокальні, оркестрові, камерно-інструментальні твори (Сюїта для труби та органа, «Саксофон-квартет» тощо), музика до фільмів та спектаклів (насамперед 3 мюзикли: «Mimmi», «Fluga högt», «Lyckans hjul»), електроакустична музика. Але найбільшу частину його музичної скарбнички складають оригінальні твори й аранжування для хорів різного складу.

У загальноосвітніх школах Швеції хоровий клас є одним з найважливіших пунктів програми. Саме хор створює позитивний імідж школі. У школі ім. Адольфа Фредрікса музичні класи існують з 1939 р. Вони створені «з метою надати можливості здатним, вокально

обдарованим учням розвивати свої здібності в рамках державної школи» [1, с. 18]. Нині чисельність учнів, котрі обрали хоровий спів своїм основним предметом, складає близько 1000 осіб віком від 10 до 16 років (більше половини учнів). Щороку в школу приймають 180 дітей (з 900, котрі беруть участь у вступних іспитах), які згодом навчаються в шести паралельних класах (2 з них складають концертний хор). Репетиції хору відбуваються двічі на тиждень. Їх програма містить твори середньовіччя, Відродження, класичної, сучасної (зокрема авангардної) музики. Хорові колективи школи ведуть активну концертну діяльність: співпрацюють з Королівською Оперою, Стокгольмською філармонією, беруть участь у численних (близько 50 на рік) міжнародних проектах та концертах, церковних святах, коронаційних урочистостях [12]. Центральною хоровою подією року є Свято Святої Люції Lucia Globen (13 грудня), яке проходить у величезній Глобен-Арені (Стокгольм) — найбільшій у світі сферичній споруді на 16000 осіб. Свято відбувається за складним сценарієм — історією Святої Люції, — переважну частину якого складають хорові (переважно а cappella) номери. Одночасно в хорах співають близько 1400 учнів. Саме в рамках Lucia Globen ім'я Пелле Олофсона стало широковідомим завдяки хоровим аранжуванням.

Отже, творча і робоча атмосфера, яка панує в школі, є чудовою передумовою формування хорового композиторського стилю, що кристалізується в «живому виконанні». Сам композитор відзначає рівновагу практичної та творчої складової у своїй діяльності: «Написання музики — це необхідність та пристрасть» [13]. Стосовно ситуації у шведському хоровому мистецтві М. Глузберг зауважує: «Композитор пише свої твори практично у співавторстві й у тісному контакті з хором колективом та диригентом. Усе, що виходить з-під пера композитора, вже озвучено в процесі створення музики, тож перед митцем не стоїть проблема виконання вже написаного. За такого тісного союзу композитора-виконавця-слухача музика ніби немає потреби у посередництві критики. Тому оціночний аспект хорових жанрів <...> не має необхідної теоретичної бази, відсутні праці, в яких ця площина музичної культури мала б спеціальну розробку» [1, с. 5].

Щоб частково заповнити означену лакуну, розглянемо хорові твори П. Олофсона та спробуємо виявити в них відлуння тих тенденцій, які сприяли створенню «шведського хорового дива».

Твори композитора церковної тематики відзначаються поєднанням традиційних атрибутів (хоральний склад, антифони) із застосуванням прийомів сонористики. Хор у супроводі органа «Vakna upp» (“Wachet auf”) (2008) — у перекладі «Прокиньтесь», який можна виконувати і шведською, і німецькою мовами, містить яскравий колористичний прийом пульсації унісону, його розщеплення та «розкриття» у кластерний спектр. Доцільно у цьому сенсі згадати, що саме робота над довершеністю унісону є однією з основ хорової

майстерності у Швеції. Як стверджують провідні хормейстери Швеції, знаменитий «шведський звук» досягається тривалим «сфокусованим виспівуванням» певної голосної фонемі всіма голосами хору. При цьому особлива увага приділяється чистоті інтонації (до чверті тону!) та єдиному тембру звучання [1, с. 229].

У тихому молитовному звучанні хору «Var Fader» («Отче наш») прохідні дисонанси, секундкові нашарування, кластери, що змінюють щільність фактури, подібні до гри світлотіні.

Хоральна фантазія на гімн Преторіуса «Nun Lob, mein Seel» написана для чотирьох хорів, оркестру й органа та призначена для виконання під час великих церковних свят. Грандіозне звучання багатохорової композиції створює радісно-піднесений настрій. П. Олофсон застосовує принцип антифону як просторової гри (хори розташовуються з чотирьох сторін приміщення, створюючи своєрідну акустичну квадросистему). Антифон поєднується з тембровим варіюванням як принципом драматургічного розвитку. У процесі розгортання музичної тканини чергуються чотири змішані тембри: 1) тембр дитячого хору та струнної групи; 2) тембр другого хору та мідної групи; 3) тембр третього хору й органа; 4) тембр четвертого хору та групи дерев'яних духових інструментів.

Перший розділ побудовано за комбінаторним принципом (у схемі вказані номери «антифонових» груп): 1 — 2 — 3 — 4; 1 — 3 — 2 — 4 (a cappella); 3 — 1 — 2 — tutti. Між першим та другим розділами розміщено інтермедію за участю мідних духових інструментів, які розвивають тему хоралу подібно до юбіляції. У другому розділі прийоми тембрового варіювання та комбінаторики доповнюються прийомами ритмофактурного варіювання та мінімалістичною технікою додавання та віднімання фактурних шарів. Склад «антифонових» груп першого розділу змінюється — тембри комбінуються інакше. Відбувається диференціація фактури за функціями окремих фактурних шарів. Так, у першій строфі другого розділу інструменти вже не дублюють хорових голосів: хор виконує мелодико-ритмічну функцію, скрипки та альти — фонофактурну (висхідні tremolo), віолончелі та контрабаси — басову. На цьому ж інструментальному фоні звучить друга строфа хоралу у виконанні другого хору (при цьому порушуються єдність структури — інструменти починають рухатись незалежно від хорів, у своєму хронотопі). Вступ хору в третій строфі зміщено стосовно фразових будов струнних, а потім — дерев'яних духових інструментів. У четвертій строфі мелодико-тематичний матеріал звучить у виконанні четвертого хору, дубльованого мідними духовими. До нього додаються органні пасажі (на основі пунктирного ритму та гам дрібними тривалостями).

Зазначені композиційні принципи зберігаються протягом усього хоралу. Фактура поступово стає щільнішою, «роздвігується»

за допомогою ритмічного дроблення, пунктирів, тріолей, трелей. Урочисте звучання всього виконавського складу завершує твір. Значимо, що крещендування композиції відбувається не завдяки динаміці, а додаванням тембрів та виконавських мас (як в органних творах).

Хор «Hear thy prayer» (Почуй мою молитву) написаний у 2009 р. на текст 50 псалма. За визначенням П. Олофсона, цей твір є музичним уособленням Світла [13]. Поліфонічний склад твору, де голоси «чіпляються» один за одного, формуючи відголоски основного мотиву, відхиляючись та повертаючись до нього, відображає основну ідею твору: щира молитва розноситься в просторі, підхоплюється іншими голосами, набуваючи ознак соборного звучання. Характерним прийомом є «народження» нового голосу через секундове відокремлення від основного голосу під час затримання. У другому розділі фактура функціонально розшаровується: верхні голоси (синкоповані восьмі staccato) виконують ритмофактурну, баси — тематичну, тенори — мелізматичну функції (але їх партія демонструє силабічний тип співвідношення мелодії та тексту). У третьому розділі знову здійснюється зміна фактурних функцій: тема — у перших сопрано, другі сопрано й альти виконують ритмогармонічну функцію, баси виконують притаманну їм басову роль. У кульмінації (такт 41) quasi-мелізматичний розспів проноситься по всіх голосах, досягаючи мелодичної вершини в тактах 43-46.

У цьому хорі П. Олофсон застосовує дуже економні прийоми репетитивної техніки, яка базується на поєднанні ідеї статичної форми та багатократного повторення коротких, функціонально рівноправних побудов (паттернів). Завдяки різноманітним сполученням чотирьох тематичних сегментів (паттернів) і поєднанню континуального та дискретного голосоведіння композитор досягає ефекту яскравої кульмінації в композиції, яка по суті є статичною.

Хор *Hosianna* (2003) виконується щорічно в першу неділю Адвента (період різдвяного посту в католиків, що символізує пришестя Христа; це — період підготовки до Різдва, час каяття та сповіді) в *Gustav Vasa kyrke* за органом. Виконавський склад — змішаний хор (партії *divisi*) та орган.

Цьому твору також притаманні ознаки репетитивної техніки: наявність 5 паттернів (які «виростають» один з одного), поліфонія фактурних шарів, поліостинатність, статичність композиції (тобто музичні образи якісно не трансформуються), діатонічна основа (натуральний мінор). Перший паттерн (партії перших та других тенорів *divisi*) сполучає висхідний «ріст» сонору з унісонного звучання хору й органу педаль. Другий паттерн має архаїчні ознаки завдяки використанню натурального мінора, розміру 5/4, елементів псалмодування. Фактура розділу, де вперше проводиться другий паттерн, містить: гармонічну педаль у басів та органа, перший паттерн у тенорів,

другий паттерн (діалог сопрано й альтів). Третій паттерн (звучання перших та других альтів у терцію) кристалізується на ритмоінтонаційній основі другого. Четвертий (мелізматичний пласт — низхідна послідовність органа) та п'ятий (низхідна секвенція з виразними октавними ходами в сопрано, яка розвиває тематизм попереднього сегмента) паттерни, можливо, символізують сходження Святого Духа. У другому розділі хору посилюється ритмодекламаційний компонент. Семантичне трактування сполучення тріолей та дуолей як молитовно-ритуальної схеми продовжує традиції І. Стравінського та Т. Еннефельта. Силабічне скандування кластерів майже всіма голосами в заключному розділі уособлює повноту універсуму.

Хор *Tindra* (2008) виконується в період між Адвентом та Хрещенням. Поетичний текст сприяє формуванню різдвяного настрою: «Коли настає темнота і ти відчуваєш себе самотнім, я хочу бути твоєю зіркою, я хочу показати тобі шлях до тепла. Я запалюю свічку та вірю, що світ перемаже темряву». Звучання хору асоціюється зі дзвонами та дзвониками, якими наповнений простір. Цей ефект П. Олофсон створює за допомогою композиційних прийомів, серед яких: надання унісонові тембрового різноманіття та мерехтіння завдяки метроритмічним проєкціям одного звуку в різні голоси фактури; розщеплення унісону та його трансформації в сонор (наприклад, такт 65); численних органних пунктів (наприклад, у партіях альтів); розшарування фактури (мелодійна, колористична, басова функції голосів тощо); фонематичного підходу (використання дзвінких співзвуч *tin, din, dan* тощо); ефектів хорового *glissando* (паралельними терціями)

Farväl / och stannar kvar (Прощавай / або залишся) (2005) для хору *a cappella* створено за замовленням Ф. Вінберга та *Nyckörings* камерного хору. Цей твір розвиває традиції північного романтизму. Йому притаманні одночасно експресія та стриманість. Поетичний текст можна перекласти приблизно так: «Усередині мене — твоє відображення, зараз ми розлучаємося на мить, а можливо, назавжди, але я знаю, що ти залишаєшся зі мною». Музичний текст цього хору є надто складним для виконання. Короткі мікрохроматичні пасажі (що «перелітають» з партії у партію), «розбиті паузами», додають образу напруженості, нестабільності, навіть ірреальності. У виконавському сенсі вони створюють певні інтонаційні та ритмічні проблеми. Зіставлення двох акордів (квартової та терцієвої будови), які «рухаються» назустріч або в протилежні сторони, одночасно посилює або послабляє щільність фактури, відтворюючи рух звукових об'ємів.

Хор *Rörde mig* (Він доторкнувся до мене, і світ змінився) є в репертуарі багатьох хорів. «Обережне» інтонування початкових унісонних фраз у динаміці *piano*, котрі розділяються «повітрям» пауз, поєднується з прийомами ущільнення та розщеплення звука в кластер (сонорна техніка). Простежуються й тенденції мінімалізму щодо

поліостинатності, поліритмії, вертикального розгортання горизонтального мотиву в складний кластер. Кардинальна зміна фактури в кульмінації є атрибутом трансформації емоційного стану.

У творі *Minimalism* П. Олофсон застосовує мінімалістичну техніку «поступового фазового зсуву» (*gradual phase shift*) з ефектом повільного розходження голосів, які виконують одну й ту ж саму мелодію. Цю техніку винайшов Стівен Райх у сфері магнітофонної музики.

Висновки. У хорових творах П. Олофсона набули відбиття провідні тенденції хорової культури Швеції. В них органічно синтезовані національні традиції (наприклад, хоральний спів у храмовій акустиці) з ультрасучасними композиційними техніками (мінімалізм, сонористика, постмінімалізм, репетитивна техніка). Композитор винайшов напрочуд лаконічні, зручні (у вокально-виконавському сенсі) та яскраві виразні засоби. Одночасно твори П. Олофсона є втіленням особливостей шведської музичної ментальності. Шведи відчують себе в гармонії зі світом, їх музика позбавлена конфліктних зіткнень — вона може відтворювати поступовість та постійність процесів природи та всесвіту (щебет птахів, плескіт хвиль, рух повітря, хід планет, механізмів тощо). Якщо європейська музична процесуальність основана на розвитку, спрямованості до мети, є проєкцією людської емоції, волі, то шведська музична процесуальність — іншого наповнення. Їй притаманні споглядальність та настанова на вседність буття.

Перспективою дослідження є подальше вивчення національної специфіки музичної ментальності.

Список літератури

1. Глузберг М. Л. Шведская хоровая культура второй половины XX века : вопросы творчества и исполнительства : дис ... канд. искусств. — 17.00.02— Муз. искусство / М. Л. Глузберг. — М., 2006. — 255 с.
2. Дубинец Е. Знаки звуков / Е. Дубинец. — К. : Гамаюн, 1999. — С. 112–120.
3. Иварсдоттер И. «Из глубины шведского сердца...». О стремлении создать национальную шведскую музыку / пер. со шведского Т. А. Тоштендаль-Салычевой // Мозаика : Фрагменты истории шведской культуры : сб. ст. / отв. ред. и сост. Т. А. Тоштендаль-Салычева. — М. : РГГУ, 2006. — С. 228–243.
4. Михайлов Дж. К. Шведская музыка // Муз. энциклопедия. — Т. 6. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — С. 299–304.
5. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника : сравнение опыта американской и советской музыки / П. Поспелов // Советская музыка, 1992. — № 4. — С. 15.
6. Тоштендаль-Салычева Т. А. Шведская музыка в европейском контексте / Т. А. Тоштендаль-Салычева // Мозаика : Фрагменты истории шведской культуры : сб. ст. — М. : РГГУ, 2006. — С. 244–276.
7. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета / Т. А. Чеснокова. — М. : РГГУ, 2009. — 185 с.

8. Edlund Lars. *Körstudier* / L. Edlund. — Stockholm : AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen, 1983. — 111 s.
9. Edlund Lars. *Modus Vetus. Sight Singing and Ear-Training in Major/Minor Tonality* / L. Edlund — Stockholm : AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen, 1990. — 219 s.
10. Eriksson Gunnar. *Kör ad lib* / G. Eriksson. — Stockholm : Bo Ejeby Förlag, 1995. — 48 s.
11. Gann Kyle. *Minimal Music, Maximal Impact* / K. Gann // New Music Box, 2001. — 10 p.
12. http://sv.wikipedia.org/wiki/Adolf_Fredriks_Musikklasser
13. www.olofson.se

Надійшла до редколегії 16.09.2012 р.