МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОЗИК ДАР'Я СЕРГІЇВНА

УДК 78.071.1(494)(092):784.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ФРАНКА МАРТЕНА ЯК ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Д. С. Козик

Науковий керівник:
Шаповалова Людмила Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

Анотація

Козик Дар'я Сергіївна. Вокально-хорова творчість Франка Мартена як феномен виконавської практики. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та інформаційної політики України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024.

Дисертацію присвячено вивченню вокально-хорової творчості швейцарського композитора Франка Мартена (1890-1974), що постає як феномен мистецької та виконавської практики сучасної Західної Європи. Актуальність теми обумовлена: 1) браком вітчизняних музикознавчих праць про вокально-хорову творчість Ф. Мартена як феномена західноєвропейської культури, позначеного художньою цілісністю; 2) нагальним дослідницьким пошуком обґрунтування концепції вокально-хорових творів крізь призму їх виконавської реалізації в сучасній мистецькій практиці.

Об'єкт дослідження – творчість Ф. Мартена в контексті західноєвропейського музичного мистецтва XX століття; **предмет** – вокально-хорові твори в сучасній виконавській практиці.

Матеріал дослідження. При здійсненні компаративного аналізу виконавських версій Меси для подвійного хору матеріалом слугували аудіозаписи виконання твору колективами RIAS-Kammerchor (Німеччина, м. Берлін) під керівництвом Д. Ройса та The National Youth Choir of Great Britain (Велика Британія) під орудою С. Лейтона.

Порівняльний аналіз виконань ораторії-опери «Чарівне зілля» здійснено на основі вистав канадського театру Ballet-Opéra-Pantomime («Le Vin Herbé») режисера Ф. Бутена і швейцарського театру St. Gallen («Der Zaubertrank») режисерки П. Ґрем.

Особливості інтерпретацій опери «Буря» проаналізовано на прикладі

виконання вокально-сценічних образів Просперо (Д. Фішер-Діскау, Р. Холл), Міранди (К. Баффл), Фердинанда (С. О'Ніл). Компаративний аналіз інтерпретацій Увертюри проведено на основі вивчення версій Ф. Мартена-диригента, М. Бамерта та Т. Фішера.

Обґрунтування концепції вокально-хорової музики Ф. Мартена спирається на періодизацію творчості за трьома періодами (ранній, зрілий, пізній). Критерієм відбору творів слугувала їх затребуваність у сучасній виконавській практиці.

Новизна отриманих результатів полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше: обґрунтовано значущість творчої спадщини Ф. Мартена; надано системний аналіз вокально-хорових творів як феномену сучасної виконавської практики (Західної Європи та Північної Америки); розроблено періодизацію творчості композитора, у відповідності до еволюції стилю мислення митця. Визначено засадничі принципи стилю композитора на різних етапах його еволюції (ранній, зрілий, пізній). Здійснено компаративний аналіз інтерпретацій ораторій та опер Ф. Мартена, виявлено специфіку їх виконавських прочитань хормейстерами, театральними режисерами, симфонічними диригентами, співаками різних національних шкіл. Як наслідок, в науковий обіг вітчизняного музикознавства уведено основні вокально-хорові та музично-театральні твори Ф. Мартена.

Теоретичну базу складають праці з фундаментальних напрямів музикології: теорія та історія оперного мистецтва (Н. Хілобок, Ю. Щукіної, М. Черкашиної-Губаренко); хорове мистецтво ХХ ст. (І. Бермес, Н. Бєлік-Золотарьова, О. Заверуха, О. Приходько, Г. Савельєва, Л. Серганюк); теорія жанру та стилю в музиці (І. Коханик, Л. Серганюк, Ю. Ніколаєвська, О. Копелюк, Л. Шаповалова); музична семіотика (О. Александрова, О. Опанасюк, Т. Pontara, І. П'ятницької-Позднякова, О. Самойленко та С. Осадча, С. Шип); інтерпретологія та методологія наукового пізнання (Т. Антропова, О. Катрич, Д. Малий, В. Москаленко, О. Опанасюк, О. Потоцька, І. Полусмяк, Л. Шаповалова; Б. Сюта).

Структура роботи містить 4 розділи, кожний з них розкриває логіку розгортання концепції та з'ясовує конкретні завдання.

Розділ 1 «*Творча спадщина Ф. Мартена: стиль як індивідуальна композиторська система*» містить багату зарубіжну історіографію, на підставі чого сучасний слухач отримав реконструкцію фактів життєтворчості маловідомого в Україні митця. З'ясовано методологію вивчення такого складного явища, як вокально-хорова творчість класика XX ст., причому не лише його партитур, а в якості артефактів виконавської практики Західної Європи. Інтегральним для методології аналізу спадщини Ф. Мартена став системний підхід з акцентуацією на порівняльно-виконавських інтерпретаціях творів, що репрезентують різні етапи стильової еволюції митця.

На теперішній час творчість Ф. Мартена є практично невідомою ані українським слухачам, ані науковцям. Тому першочерговим було завдання відтворення головних подій з творчого життя швейцарського композитора на ґрунті вивчення іншомовної науково-джерельної бази (праці A. Cotbellari, R. Jr. Glasmann, C. King, Z. Maldjieva, J. Pak, A. Perroux, C. Poon, J. Robison, D. Roihl, J. Tupper, L. Tchoi, B. Vantine). Їх вивчення призвело до історіографічної реконструкції фактів життєтворчості митця, проблемної аналітики його творів.

У Розділі 2 «М*еса для подвійного хору: композиторський текст & виконавські версії*» проаналізовано особливості раннього стилю Ф. Мартена на прикладі трактування ним канонічного жанру для хору a cappella. Стильовими домінантами твору є: змінна метрика, що створює відчуття безкінечного руху при відсутності сильної долі (ознака середньовічній монодії); наявність в драматургії Меси ремінісценцій з венеціанською поліхоральною традицією (антифон); імітаційна техніка доби Ренесансу; великий діапазон регістрів (до 3-х октав). Визначено вплив пізньоромантичної гармонії через залучення додаткових тонів до терцієвої структури акордів. Перемінні лади та бітональність походять від стилістики музичного імпресіонізму.

Зрілий стиль композитора репрезентує ораторія-опера «Чарівне зілля»

(Розділ 3). Жанр твору позначений мікстовістю: він вимагає оперно-сценічного втілення, але без солістів, лише камерний хор. Предметом компаративного аналізу стали виконавські інтерпретації «Чарівного зілля» (нім. «Der Zaubertrank»; франц. «Le Vin herbé»), здійснені швейцарським театром St. Gallen та канадським Ballet-Opéra-Pantomime, що виявилися принципово полярними. Якщо у постановці St. Gallen реалізовано потенціал камерної опери, то Ballet-Opéra-Pantomime наблизив його сценічне втілення до мюзиклу та шоу.

Розділ 4 містить системний аналіз опери «Буря» (нім. «Der Sturm»; англ. «The Tempest»), яка репрезентує пізній стиль творчості її автора. Порівняльний аналіз змісту п'єси В. Шекспіра та оперного тексту Ф. Мартена виявив специфіку композиторської концепції. Розуміння пізнього стилю митця базується на органічному синтезі найважливіших принципів попередніх періодів творчості (елементів імпресіонізму, неокласицизму, джазу, тонально забарвленої додекафонії, «тонального ковзання» («*gliding tonality*» за Р. Гласманом). Наголошено на майстерному переосмисленні Ф. Мартеном традицій вагнеріанства, при якому досягається рівнозначність оркестрової і вокальної партій, сценічної і музичної дії.

У **Висновках** узагальнено історіографічні, жанрово-стильові та інтерпретаційні позиції наукової концепції дисертації. Її зміст розкриває роль вокально-хорової спадщини Ф. Мартена у сучасній виконавській практиці західноєвропейських колективів (театральних та хорових).

Запропоновано періодизацію творчості Ф. Мартена, створену на основі переоцінки положень, що належать доктору філософії Д. Таппер.

Меса для подвійного хору a cappella (ранній етап) позначена кристалізацією стильового поєднання неокласицизму і додекафонії, становленням художнього світогляду Ф. Мартена через засвоєння сучасних йому традицій німецької (Р. Вагнер, Й. Брамс), австрійської (Г. Малер) та французької (С. Франк, Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равель) музики. Виконання Меси RIAS-Kammerchor характеризується насиченим звучанням голосів, філігранною обробкою деталей, вивіреним тембральним ансамблем, легкою

манерою звуковидобування. Диригенту Д. Ройсу разом з його колективом вдалося відтворити канонічні форми Богоспілкування з увагою до психології релігійного переживання, віддзеркалених в фактурно-тембрових тонкощах виконання. Ця інтерпретація відповідає задуму автора щодо темпової драматургії, осмисленого ставлення до тексту, і тому може бути визнана взірцевою.

Інтерпретація The National Youth Choir of Great Britain є типовою для молодіжних європейських хорів: ця концепція заснована на «романтизованій» презентації, що не притаманне релігійній свідомості митця і, зокрема, не відповідає канонічному жанру меси.

Ораторія-опера «Чарівне зілля» характеризує зрілий стиль Ф. Мартена. Порівняльний аналіз полярних інтерпретацій твору (швейцарським St. Gallen та канадським Ballet-Opéra-Pantomime) дозволив відстежити сучасні тенденції у мистецтві доби постмодерну:

- тяжіння до використання нових форматів музичної комунікації;
- «розшарування» колись єдиної в своїй основі класичної вокальної традиції;
- підвищений інтерес до нових, ще незвіданих майданчиків, які деконструюють традиційні поняття «театр», «театральне мистецтво», наповнюючи їх новими смислами.

Отже, вистава «Чарівне зілля» у постановці Ballet-Opéra-Pantomime виглядає більш перспективною, оскільки враховує особливості сприймання молодої генерацією глядачів/слухачів, яка є активним прошарком сучасної музично-театральної публіки.

Домінантою пізнього стилю Ф. Мартена стала акумуляція методів, засвоєних у попередні часи творчої еволюції. На цей період припадає чітке розмежування музики композитора на дві жанрово-стилістичні сфери: жанри інструментальної музики демонструють тяжіння композитора до тонально забарвленої додекафонії, а вокально-хорові – відданість неокласицизму.

Таким чином, аналітична проблематика, викладена у Розділах 2, 3, 4, засвідчила, що художня свідомість композитора завжди була відкритою до експерименту. Постійне прагнення митця до оновлення музичної мови спричинило пошук синтезу традиційного й нового, що обумовив високий рівень композиторської майстерності (техніки вокального, хорового, оркестрового письма). В свою чергу, концептуалізм мислення Франка Мартена забезпечило йому статус прогресивного митця, який переймався проблемами духовної кризи людства в період між двома світовими війнами.

Отже, дисертація є першим досвідом аналізу вокально-хорової творчості Ф. Мартена як цілісної стильової системи. Як наслідок, до вітчизняного наукового обігу введено видатні твори Ф. Мартена – Месу для подвійного хору a cappella, ораторію «Чарівне зілля», оперу «Буря». Порівняльний аналіз різних інтерпретацій знакових творів унаочнив їхнє активне життя і щасливу долю у сучасній виконавсько-мистецькій практиці Західної Європи та Північної Америки.

Ключові слова: академічна музика XX століття, вокально-хорова творчість Франка Мартена, художня особистість, музичний твір, жанр в музиці, меса, ораторія, опера, виконавство, виконавець, хор, Homo Interpretatus, інтерпретація, концепт, склад, фактура, традиція, інновація, музична комунікація.

Abstract

Kozyk Daria Serhiivna. Vocal and choral creativity of Frank Martin as a phenomenon of the performing practice. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – Musical art. – Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2024.

The dissertation is dedicated to the study of the vocal and choral creative work of the Swiss composer Frank Martin (1890-1974), which appears as a phenomenon of artistic and performing practice in the modern Western Europe. The relevance of the topic is stipulated by: 1) the lack of domestic musicological works on the vocal-choral creativity of F. Martin as a phenomenon of Western European culture, marked by artistic integrity; 2) the urgent research quest for substantiating the concept of vocal-choral works through the prism of their performance realization in contemporary artistic practice.

The **object of research** is F. Martin's creative work in the context of Western European musical art of the 20th century; the **subject** – the composer's vocal and choral compositions in modern performance practice.

The material of the research. When conducting a comparative analysis of the performance versions of the Mass for a double choir, the audio recordings of the performance of the piece by the RIAS-Kammerchor (Germany, Berlin) under the direction of D. Reuss and The National Youth Choir of Great Britain (Great Britain) under the direction of S. Layton served as the material.

The comparative analysis of the performances of the oratorio-opera "The Magic Potion" has been carried out on the basis of the performances of the Canadian Ballet-Opéra-Pantomime theatre ("Le Vin Herbé") directed by Ph. Boutin and the Swiss St. Gallen theatre ("Der Zaubertrank") directed by P. Graham.

The peculiarities of interpretations of the opera "The Tempest" have been analysed on the example of the performance of vocal and stage images of Prospero

(D. Fischer-Diskau, R. Holl), Miranda (C. Buffle), and Ferdinand (S. O'Neill). The comparative analysis of the interpretations of the Overture has been conducted based on the study of the versions by F. Martin-conductor, M. Bamert and T. Fischer.

The substantiation of the concept of vocal and choral music by F. Martin is based on the periodization of creativity by the three periods (early, mature, late). The criterion for the selection of the compositions was their demand in modern performing practice.

The **novelty of the obtained results** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology: the significance of F. Martin's creative legacy has been substantiated; a systematic analysis of vocal and choral compositions as a phenomenon of modern performing practice (Western Europe and North America) is provided; the periodization of the composer's creative work has been developed, in accordance with the evolution of the artist's thinking style. The fundamental principles of the composer's style at different stages of his evolution (early, mature, late) are defined. The comparative analysis of the interpretations of F. Martin's oratorios and operas has been carried out, the specifics of their performing readings by choirmasters, theatre directors, symphony conductors, and singers of various national schools have been revealed. As a result, the main vocal-choral and musical-theatrical compositions by F. Martin have been introduced into the scientific circulation of the domestic musicology.

The **theoretical base** consists of works from the fundamental directions of musicology: theory and history of opera art (N. Khilobok, Y. Shchukina, M. Cherkashyna-Gubarenko); choral art of the 20th century (I. Bermes, N. Byelik-Zolotaryova, O. Zaverukha, O. Prykhodko, H. Savelyeva, L. Serganyuk); the theory of genre and style in music (I. Kokhanyk, L. Serganyuk, Y. Nikolaievska, O. Kopeluk, L. Shapovalova); musical semiotics (O. Aleksandrova, O. Opanasyuk, T. Pontara, I. Pyatnytska-Pozdniakova, O. Samoilenko and S. Osadcha, S. Shyp); interpretology and methodology of scientific cognition (T. Antropova, O. Katrych, D. Malyi, V. Moskalenko, O. Opanasyuk, O. Pototska, I. Polusmyak, L. Shapovalova; B. Syuta).

The structure of the work contains 4 sections, each of them reveals the logic of the concept deployment and solves specific tasks.

Section 1 "*The creative legacy of F. Martin: style as an individual compositional system*" contains a rich foreign historiography, on the basis of which the modern listener received a reconstruction of the facts of the creative life of the artist who is little-known in Ukraine. The methodology of studying such a complex phenomenon as the vocal and choral creative work of the 20th century classics, and not only its scores, but as artefacts of the performing practice of Western Europe, has been clarified. The systematic approach with emphasis on comparative and performing interpretations of the compositions representing various stages of the artist's stylistic evolution became integral to the methodology of F. Martin's legacy analysis.

Currently, F. Martin's creative work is practically unknown neither to Ukrainian listeners nor to scientists. Therefore, the task of reproducing the main events from the creative life of the Swiss composer on the basis of the study of foreign language scientific sources (the works of A. Cotbellari, R. Jr. Glasmann, C. King, Z. Maldjieva, J. Pak, A. Perroux, C. Poon, J. Robison, D. Roihl, J. Tupper, L. Tchoi, B. Vantine) was first in line. Their study led to the historiographical reconstruction of the facts of the artist's creative life, problematic analysis of his compositions.

In Section 2 "*The Mass for the double choir: the composer's text & performance versions*" the features of F. Martin's early style are analysed on the example of his interpretation of the canonical genre for the a cappella choir. The stylistic dominants of the composition are: variable metric, which creates a feeling of endless movement in the absence of a strong part (a sign of medieval monody); the presence in the drama of the Mass of reminiscences with the Venetian polychoral tradition (antiphon); imitation technique of the Renaissance; a large range of registers (up to 3 octaves). The influence of late romantic harmony through the involvement of additional tones in the thirds structure of chords is determined. Alternating modes and bitonality originate from the style of musical impressionism.

The composer's *mature* style is represented by the oratorio-opera "The Magic Potion" («Der Zaubertrank» (German); «Le Vin herbé» (French)) (Section 3). The

genre of the composition is marked by mixed nature: it requires an opera and stage embodiment, but without soloists, only a chamber choir. The subject of the comparative analysis was the performing interpretations of "The Magic Potion" performed by the Swiss St. Gallen theatre and the Canadian Ballet-Opéra-Pantomime, which turned out to be fundamentally polar. In the production by St. Gallen the potential of chamber opera was realized, while Ballet-Opéra-Pantomime brought its stage embodiment closer to musicals and shows.

Section 4 contains a systematic analysis of the opera called "The Tempest" («Der Sturm» (German)), which represents the late style of its author's creative work. The comparative analysis of the content of W. Shakespeare's play and F. Martin's opera text revealed the specificity of the composer's concept. The understanding of the late style of the artist is based on the organic synthesis of the most important principles of previous periods of creativity (elements of impressionism, neoclassicism, jazz, tonally coloured dodecaphony, “gliding tonality”, as cited by R. Glassman). Emphasis is placed on F. Martin's masterful reinterpretation of the traditions of Wagnerism, in which the equivalence of orchestral and vocal parts, stage and musical action is achieved.

The historiographical, genre-stylistic and interpretative positions of the scientific concept of the dissertation have been summarized in the **Conclusions**. Its content reveals the role of F. Martin's vocal and choral legacy in the modern performing practice of Western European groups (theatrical and choral).

A periodization of F. Martin's creative work is proposed, created on the basis of a reassessment of the provisions belonging to J. Tupper, Ph.D.

The Mass for a double choir a cappella (early stage) is marked by the combination of neoclassical style in the conditions of dodecaphony, the formation of F. Martin's artistic worldview through the assimilation of the contemporary traditions of German (R. Wagner, J. Brahms), Austrian (G. Mahler) and French (C. Franck, G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel) music.

The performance of the Mass by the RIAS-Kammerchor is characterized by a rich sound of voices, filigree processing of details, a calibrated timbre ensemble, and

an easy manner of sound production. The conductor D. Reuss, together with his team, managed to reproduce the canonical forms of the Divine Communion with attention to the psychology of religious experience, reflected in the textural and timbre subtleties of the performance. This interpretation corresponds to the author's idea of tempo dramaturgy, a meaningful attitude to the text, and therefore can be recognized as exemplary.

The interpretation of the National Youth Choir of Great Britain is typical for youth European choirs: this concept is based on a "romanticized" presentation that is not inherent in the religious consciousness of the artist and, in particular, does not correspond to the canonical genre of the mass.

The oratorio-opera "The Magic Potion" characterizes the mature style of F. Martin. The comparative analysis of the polar interpretations of the composition (by the Swiss St. Gallen and Canadian Ballet-Opéra-Pantomime) made it possible to track current trends in the art of the postmodern era:

- the tendency to use new formats of musical communication;
- the "layering" of the classical vocal tradition, which was whole once in its foundation;
- the increased interest in new, as yet unexplored venues that deconstruct the traditional concepts of "theatre" and "theatrical art", filling their modern existence with new meanings.

Thus, the play "The Magic Potion" in the production of Ballet-Opéra-Pantomime looks more promising, as it takes into account the peculiarities of perception by the young generation of viewers/listeners, which is an active layer of the modern music and theatre audience.

The dominant feature of F. Martin's **late** style was the accumulation of methods learned in earlier periods of creative evolution. This period is marked by a clear division of the composer's music into two genre-stylistic spheres: the genres of instrumental music testify to the tendency towards tonally coloured dodecaphony, and the vocal-choral – to devotion to neoclassicism.

Thus, the analytical problem presented in Sections 2, 3, 4 confirmed that the composer's artistic consciousness was always open to experimentation. The artist's constant desire to renew the musical language led to the search for a synthesis of the traditional and the new, which determined the high level of his composing mastery (techniques of vocal, choral, orchestral writing). In turn, the conceptualism of Frank Martin's thinking provided him with the status of a progressive artist who was concerned with the problems of the spiritual crisis of humanity during the period between the two world wars.

This way, the dissertation is the **first experience of analysing the vocal and choral creativity of F. Martin** as a holistic stylistic system. As a result, the outstanding compositions by F. Martin – the Mass for a cappella double choir, the oratorio "The Magic Potion", the opera "The Tempest" – have been introduced into the national scientific circulation. The comparative analysis of various interpretations of the iconic compositions visualized their active life and happy fate in the modern performing-art continuum of Western Europe and North America.

Key words: academic music of the 20th century, vocal and choral works of Frank Martin, artistic personality, musical composition, genre in music, mass, oratorio, opera, performance, performer, choir, ensemble, Homo Interpretatus, interpretation, structure, texture, tradition, innovation, musical communication.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»

1. Козик Д. Інтерпретаційні засади сценічного втілення ораторії Франка Мартена «Чарівне зілля» в театрі St. Gallen. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості, 2022*. С. 126–136, DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012

2. Козик Д. Меса Франка Мартена для подвійного хору a cappella в дискурсі порівняльної інтерпретології. *Аспекти історичного музикознавства,* Вип. XXIX, 2022. С. 184–203, DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-29.10

3. Козик Д. Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Франка Мартена. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXII (32), 2023. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ. С. 113-133, DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-32.07

Стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні

4. Kozyk D. The legend of Tristan and Isolde: From the Mythology of Opera Genre to the Philosophy of Pop Culture. *European Journal of Arts*, 1, 2021. P. 67–70, DOI: http://dx.doi.org/10.29013/eja-21-1-67-70

ЗМІСТ

ВСТУП……... 16
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА СПАДЩИНА Ф. МАРТЕНА: СТИЛЬ ЯК ІНДИВІДУАЛЬНА КОМПОЗИТОРСЬКА СИСТЕМА
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження: творчість Ф. Мартена у соціокультурному контексті XX століття……..... 23
1.2. Методологія дослідження творчості Ф. Мартена…… 37
Висновки до Розділу 1…….. 49
РОЗДІЛ 2. МЕСА ДЛЯ ПОДВІЙНОГО ХОРУ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТЕКСТ & ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ
2.1. Жанрово-стильові особливості Меси для подвійного хору Ф. Мартена…….. 51
2.2. Виконавське трактування твору в аспекті порівняльної інтерпретології……...
2.2.1. Специфіка виконавського бачення Меси Академічним камерним хором Харківської обласної філармонії під керівництвом А. Сиротенка.... 75
2.2.2. Меса Ф. Мартена в інтерпретаціях RIAS-Kammerchor під керівництвом Д. Ройса та The National Youth Choir of Great Britain під орудою С. Лейтона……. 83
Висновки до Розділу 2……... 94
РОЗДІЛ 3. ОРАТОРІЯ-ОПЕРА «ЧАРІВНЕ ЗІЛЛЯ» ЯК УОСОБЛЕННЯ ЗРІЛОГО СТИЛЮ ФРАНКА МАРТЕНА
3.1. Стиль твору як результат художньої еволюції митця……. 96
3.2. Стильові засади твору в аспекті сценічної інтерпретації (на прикладі постановок театрів Ballet-Opéra-Pantomime та St. Gallen)……. 113
Висновки до Розділу 3……... 129
РОЗДІЛ 4. ОПЕРА «БУРЯ»: ПАРАДИГМА ПІЗНЬОГО СТИЛЮ
4.1. Історія створення; компаративний аналіз літературного першоджерела і лібрето……. 130
4.2. Музична драматургія опери Ф. Мартена……..... 145
4.3. Опера «Буря» у виконавських інтерпретаціях…….. 161
Висновки до Розділу 4……... 173
ВИСНОВКИ ……. 176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……. 182
ДОДАТКИ…….. 201

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Важливим завданням на сучасному етапі розвитку музикознавства та музично-виконавської практики постає вивчення спадщини європейських композиторів XX століття, чия творчість з різних причин не була предметом прискіпливого наукового інтересу. Поміж представників різних національних шкіл значну частку складають митці, чия творчість уособлює тенденцію до синтезу сталих традицій та новітніх шляхів розвитку музичного мистецтва, отже, потребує свого ґрунтовного дослідження.

Справжньою terra incognita для вітчизняної науки про музику є творчість швейцарських композиторів Ернеста Блоха (*Ernest Bloch*; 1880-1959), Шандора Верешша (*Sándor Veress*; 1907-1992), Клауса Губера (*Klaus Huber*; 1924-2017), Гайнца Голліґера (*Heinz Holliger*; нар. 1939 р.), Мікаеля Жарреля (*Michael Jarrell*; нар. 1958 р.), чиї імена є мало знайомими як виконавцям, так і слухачам. Одне з найвизначніших місць у «пантеоні класиків XX століття» належить Франку Мартену (1890-1974), творчість якого слугує зразком органічного синтезу традиційного і новаторського мислення, зокрема, поєднання принципів додекафонії з класичною тональною системою.

Ф. Мартен став одним з перших композиторів, хто отримав широке визнання за межами рідної Швейцарії.

Творча спадщина Ф. Мартена демонструє вражаючу різноманітність жанрів, яку складають драматичні твори (театральна, балетна музика, світська ораторія, поп-шоу, пленерне танцювальне шоу, опера, ораторія, музична комедія), симфонічні твори (з солістами або без них, з хором та оркестром), твори для вокально-інструментальних ансамблів, твори для хору *a cappella*, зразки камерної музики (вокальні соло, дуети з фортепіано), твори з органом або для нього. Окрему жанрову групу утворюють балади для різних інструментів (саксофона, флейти, тромбона, віолончелі, фортепіано) та оркестру [див.: Додаток А]. Найвагомішими – такими, що у всій повноті втілюють і специфіку стилю композитора, і ключові принципи його художнього мислення – є крупні вокально-хорові композиції та опера «Буря» Ф. Мартена.

Для підтвердження значущості творчості митця, маловідомого в Україні, хочемо додати перелік заходів пам'ятного музичного циклу до 50 роковини по смерті Франка Мартена ***Association l'Odyssee Frank Martin*** (асоціації «Одіссея Франка Мартена»), які відбулися та відбудуться в різних містах та країнах світу у 2023 та 2024 роках [див.: Додаток Б].

Наведемо висловлювання видатних музикантів, добре знайомих з Ф. Мартеном. П'єр Фурньє (*Pierre Fournier*) залишив ємну характеристику: «Франк Мартен завжди належав до еліти музичного світу завдяки виключно своєму творчому генію, вихованому мовчазною медитацією в своїй творчості та запалом своєї віри» (*переклад тут і далі мій* – Д.К.) [124]. Ернест Ансерме (*Ernest Ansermet*) написав такі слова: «Франк Мартен мав сміливість вирішити проблему <…> музичної мови, можливу в наш час у всій її всеохопності та трансцендентності. Ось чому його звершення мають загальне значення» [там само].

Пауль Бадура-Скода (*Paul Badura-Skoda*) надав свою думку: «… Є багато чудових творів цього століття, якими захоплюються; деякі мають привілей бути улюбленими. Франк Мартен створив твори, якими і захоплюються, і які люблять» [там само].

Отже, твори Ф. Мартена є класикою XX століття та прикрашають репертуар багатьох відомих закордонних симфонічних і хорових колективів. Проте на концертних майданчиках України вони представлені досить обмежено. Чи не єдиним хоровим твором швейцарського композитора, виконаним в Україні, є Меса для подвійного хору a cappella, яка прозвучала у Харкові 26 грудня 2017 року в інтерпретації Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії під керівництвом лауреата всеукраїнського конкурсу Андрія Сиротенка.

У зв'язку з тим, що в українському музикознавстві спеціальні дослідження вокально-хорової творчості Ф. Мартена відсутні, ми звернулися до праць зарубіжних вчених. У них віднаходимо творчий портрет композитора у соціокультурному контексті, визначення його філософсько-естетичних

поглядів, характеристики жанрово-стильових особливостей окремих творів.

Однак у вивченні вокально-хорової спадщини митця залишається багато прогалин. Так, не вистачає праць, в яких би творчість Ф. Мартена постала як цілісна стильова система, зокрема, у вокально-хоровому жанрі. Відсутні розвідки, присвячені виконавській інтерпретації видатних творів митця.

Отже, *актуальність теми* дослідження обумовлена:

1) браком вітчизняних музикознавчих праць про вокально-хорову творчість Ф. Мартена як феномена західноєвропейської культури, позначеного художньою цілісністю;

2) нагальним дослідницьким пошуком обґрунтування концепції вокально-хорових творів крізь призму їх виконавської реалізації в сучасній мистецькій практиці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології й аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її проблематика відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегральна наука» на 2017-2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 30.11.2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2020 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати концепцію вокально-хорової творчості Ф. Мартена як цілісного феномена в контексті сучасної музично-виконавської культури Західної Європи.

Досягнення наукової мети пов'язано з вирішенням низки **завдань**:

- систематизувати інформацію із зарубіжних джерел для характеристики життєтворчості Ф. Мартена;
- розробити періодизацію творчості композитора;
- узагальнити методи дослідження в їх кореляції з вокально-хоровою творчістю композитора;

- проаналізувати Месу для подвійного хору та ораторію-оперу «Чарівне зілля» в аспекті жанрово-стильових та виконавських завдань їх реалізації;
- визначити специфіку виконавських інтерпретацій вокально-хорових творів Ф. Мартена різними колективами з урахуванням їх художнього змісту та стилю композитора;
- з'ясувати специфіку музичного втілення образів В. Шекспіра в опері Ф. Мартена «Буря» та охарактеризувати вокально-виконавську інтерпретацію головних образів опери «Буря»;
- виявити принципи творчості композитора як феномену музичної культури Західної Європи XX ст.

Об'єкт дослідження – творчість Ф. Мартена в контексті західноєвропейського музичного мистецтва XX століття; **предмет** – вокально-хорові твори в сучасній виконавській практиці.

Матеріал дослідження. При здійсненні компаративного аналізу виконавських версій Меси для подвійного хору матеріалом слугували аудіозаписи твору, здійснені колективами RIAS-Kammerchor (Німеччина, м. Берлін) під керівництвом Д. Ройса та The National Youth Choir of Great Britain (Велика Британія) під орудою С. Лейтона. Порівняльний аналіз виконань ораторії-опери «Чарівне зілля» здійснено на основі вистав канадського театру Ballet-Opéra-Pantomime («Le Vin Herbé») режисера Ф. Бутена і швейцарського театру St. Gallen («Der Zaubertrank») режисерки П. Ґрем.

Особливості виконавських інтерпретацій опери «Буря» проаналізовано на прикладі вокально-сценічних образів Просперо (Д. Фішер-Діскау, Р. Холл), Міранди (К. Баффл), Фердинанда (С. О'Ніл). Компаративний аналіз виконань Увертюри виконано на основі вивчення диригентських версій самого Ф. Мартена, М. Бамерта та Т. Фішера.

Методи дослідження. Вивчення вокально-хорової музики Ф. Мартена у світлі виконавської практики актуалізувало вибір системного підходу з поєднанням наступних методів:

- *історичний* (для виявлення обставин життєтворчості композитора);

- *структурно-функціональний* (для розуміння цілісної структури твору як єдності змісту та форми);
- *жанрово-стильовий* (для визначення типових ознак музичного твору в системі композиторського стилю);
- *семантичний* (необхідний для усвідомлення смислової організації музичного твору як знакової системи);
- *текстологічний* – (потребує осягнення семантичних значень в системі зв'язків як цілісної структури);
- *виконавський* (вказує на специфіку хорової, співацької та диригентської практики);
- *інтерпретативний підхід* (скерований на діяльність конкретних виконавців твору – співаків, хорових колективів, диригентів);
- *компаративний* (виокремлює спільне та відмінне різних виконань одного твору та їх відповідності авторській концепції).

Теоретична база. Для досягнення мети відбулася систематизація праць, що уособлюють фундаментальні напрями сучасного музикознавства:

- *теорія та історія оперного мистецтва* (праці Н. Хілобок [79], Ю. Щукіної [100], М. Черкашиної-Губаренко [81-86]);
- *теорія та історія хорового мистецтва XX століття* (О. Батовська [4-9], І. Бермес [12-16], Н. Бєлік-Золотарьова [11], О. Заверуха [27], О. Приходько [52], Г. Савельєва [54; 55], Л. Серганюк [62; 63]);
- *теорія жанру та стилю* (І. Коханик [33-35], С. Салдан [56-58], Л. Серганюк, Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська, О. Копелюк [176], Б. Сюта [69-76]; Л. Шаповалової [91; 92]; С. Шипа [98; 99]);
- *музична семіотика* (О. Александрової [1], О. Опанасюка [43; 45], Т. Понтари (*Tobias Pontara*) [165], І. П'ятницької-Позднякової [48], О. Самойленко та С. Осадчої [61], І. Середюк [64], Б. Сюти [73; 76]; Ю. Чекана [80], С. Шипа [95; 97]);
- *музична інтерпретологія* (праці Д. Вечера [19], Н. Жайворонок [23], Н. Жукової [25], О. Катрич [28; 29], В. Москаленка [37], Ю. Ніколаєвської

[41], О. Потоцької [51], І. Полусмяк [50], Г. Савельєвої [55], Л. Шаповалової [88; 179]);

- *методологія наукового пізнання музики* (праці Т. Антропової [3], Д. Малого [36], В. Москаленка [38; 39], О. Опанасюка [44; 46], О. Самойленко [59; 60], Б. Сюти [71; 74; 75], Л. Шаповалової [89; 180]);
- *праці зарубіжних вчених, присвячені творчості Ф. Мартена* (A. Cotbellari [111], R. Jr. Glasmann [132], C. King [141], Z. Maldjieva [148], J. Pak [161], A. Perroux [162; 163], C. Poon [166], J. Robison [172], D. Roihl [173], J. Tupper [190], L. Tchoi [185], B. Vantine [191].

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

– обґрунтовано значущість творчої спадщини Ф. Мартена;
– представлено періодизацію життєтворчості композитора у відповідності до еволюції стилю мислення митця;
– здійснено аналіз вокально-хорових композицій композитора, створених на всіх етапах творчості (Меси для подвійного хору a cappella, ораторії-опери «Чарівне зілля» та опери «Буря»);
– уведено в науковий обіг вітчизняного музикознавства основні вокально-хорові твори Ф. Мартена, здійснено компаративний аналіз інтерпретацій вокально-хорових творів композитора;
– виявлено специфіку виконавських прочитань вокально-хорових та театральних творів Ф. Мартена хормейстерами, театральними режисерами, симфонічними диригентами і співаками різних національних шкіл.

Практична значущість отриманих результатів. Основні положення і висновки дисертації можна використовувати в якості навчального матеріалу при вивченні дисциплін ОПП вищих та середніх музичних закладів: «Історія світової музичної культури», «Історія та теорія хорового виконавства», «Хорова література», «Основи оперної драматургії», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Теоретичні проблеми сучасної музики», «Робота музикознавця з партитурою».

Окремі частини Меси для подвійного хору можуть доповнити концертну програму підготовки здобувачів в класі хорового диригування, а також урізноманітнити репертуар навчальних хорових колективів. Результати компаративного аналізу виконавських версій хорових та оперних творів Ф. Мартена можуть стати у нагоді в творчій практиці хормейстерів, режисерів, симфонічних диригентів на підготовчому, дорепетиційному етапі при створенні власних інтерпретацій музики швейцарського композитора.

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (30 жовтня – 2 листопада 2020 р);
- Науково-мистецький проект «Практична музикологія. Музична комунікація: від теорії до практики сьогодення» (10–12 грудня 2020 року);
- III міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13–14 лютого 2023 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні *European Journal of Arts* (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається із Анотацій, Вступу, чотирьох основних розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (192 покажчика; з них 92 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг дослідження – 224 сторінок; з них 166 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ТВОРЧА СПАДЩИНА Ф. МАРТЕНА:
СТИЛЬ ЯК ІНДИВІДУАЛЬНА КОМПОЗИТОРСЬКА СИСТЕМА

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження: творчість Ф. Мартена у соціокультурному контексті XX століття

1910-1920-і роки в історії західноєвропейської музики позначені низкою різноспрямованих модерністських творчих експериментів у галузі пошуків нових засобів виразності, стильового образу музичного твору, міжжанрових взаємодій, способів оновлення музичного театру. Париж захоплювався сміливістю і первозданною «дикістю» балетів І. Стравінського, «музикою меблів» Е. Саті та сонорними і стилістичними «витівками» композиторів «Шістки». В австро-німецькій композиторській школі привертали увагу, з однієї сторони, неокласицистичні пошуки П. Хіндеміта, а з іншої – додекафонна техніка нововіденської школи (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн), що виявилася ефективною для вираження естетики експресіонізму. Творчість К. Орфа демонструвала нові підходи до тлумачення жанрів музичного театру.

На тлі цих численних експериментів постать швейцарського композитора Франка Мартена (1890-1974) – сучасника і практично ровесника згаданих митців – знаходиться дещо «у тіні» інтересів публіки та музикознавчих інтересів, проте, це не применшує її цінності для історії європейської музики та необхідності популяризації та дослідження.

Франк Мартен розпочинав свій творчий шлях саме у часи модерністських новацій, досягнення яких не пройшли повз його мистецький інтерес. Відсутність досліджень вітчизняних музикознавців спонукає до виявлення особливостей становлення художнього світогляду і стильових принципів композитора.

Основними джерелами інформації для відтворення творчого шляху Ф. Мартена є дослідження зарубіжних дослідників і біографів композитора,

поміж яких виділяємо англомовні праці Чарльза В. Кінга (*Charles W. King*) є «Frank Martin: A Bio-Bibliography» («Франк Мартен: біографічна бібліографія») [141] та Зіглінд Брюн (*Siglind Bruhn*) «Frank Martin's Musical Reflections on Death» («Музичні роздуми Франка Мартена про смерть») [107]. У дослідженні Ч. Кінга віднаходимо не лише інформацію з життя Ф. Мартена, але й статті, що відображають реакцію музичної критики на творчість композитора, та значну кількість його творів. Висновки Ч. Кінга про особливості художнього світогляду та стилю швейцарського композитора ґрунтуються на аналізі змісту статей, лекцій, листів, програмних нотаток та інтерв'ю Ф. Мартена.

Спогади про композитора його удови Марії Мартен «Souvenirs de ma vie avec Frank Martin» («Заповітні спогади: моє життя з Франком Мартеном») видані у перекладі англійською мовою («Treasured Memories: My Life with Frank Martin» Ерікою К. Пентуд, також надають цінну інформацію щодо розуміння творчої особистості митця [153]. Програмні тези щодо місця музики у житті суспільства, творчості окремих митців, власних світоглядних принципів, а також листи, лекції та нариси самого композитора складені після його смерті у збірку Марією Мартен «A propos de ... commentaires de Frank Martin sur ses œuvres» («Стосовно... коментарі Франка Мартена щодо своїх творів») [127].

Сучасні медіа-ресурси також дають достатній матеріал для вивчення творчості Ф. Мартена. Вони охоплюють відео-інтерв'ю композитора та його удови (з англійськими субтитрами), які дають уявлення про творчий процес композитора [152]; а також фотоальбоми митця на сайті імені Ф. Мартена – frankmartin.org, який створено силами Swiss Société Frank Martin (Швейцарське товариство Франка Мартена) і Dutch Frank Martin Stichting (Нідерландський Фонд Франка Мартена) [122].

Надзвичайно цінним для розуміння особистості Ф. Мартена, його поглядів на композиторську творчість і роль митця у сучасному соціумі є інтерв'ю, проведене в Наардені під час святкування 80-річного ювілею композитора телевізійною мережею Télévision Suisse Romande і трансльоване французькою мовою з англійськими субтитрами [119]. У цьому інтерв'ю композитор

окреслює етапи, які він пройшов у пошуках власного стилю. Митець формулює своє бачення додекафонної техніки А. Шенберга, визначаючи її особливості та окремі деталі, що, можливо, сприяло успіху композицій, створених у цій техніці. Окрім того, Ф. Мартен і його син – Ян Мартен – висловлюють свої думки щодо поп-музики, її розвитку та можливих її впливів у майбутньому.

Опосередковано художній світогляд Ф. Мартена втілюється і в його власних музикознавчих працях, зокрема у монографії про Еміля Жака-Далькроза «L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique» («Людина. Композитор. Творець Ритміки») [151], чиї погляди на музику були суголосними художнім принципам митця.

Ф. Мартен народився на батьківщині кальвінізму – у Женеві; був десятою дитиною у сім'ї кальвіністського пастора. Кальвіністське середовище ніколи не було особливо музикальним, адже в кальвіністській церкві було скасовано гру на органі, спів великих композицій, які компенсувалися общинним співом протестантських псалмів. Зазвичай, у кальвіністському середовищі заняття музикою не були у пріоритеті[1]. Проте, у родині Мартенів батьки заохочували своїх дітей до занять музикою задля загального розвитку, але хотіли бачити їх в іншій професії. Тому майбутній композитор навчається грі на фортепіано та вже у дев'ять років складає свій перший музичний твір. Виконуючи бажання батька, у підлітковому віці Франк починає вивчати математику та фізику у Женевському університеті, але не закінчує навчальний курс та у віці шістнадцяти років зосереджується на музиці. Ч. Кінг, відтворюючи біографію композитора, зазначає, що в цей час він бере приватні уроки гри на фортепіано та композиції у Жозефа Лобера (*Joseph Lauber*; 1864-1952) [141]. Дослідник зауважує, що на формування художнього світогляду композитора здійснила вплив творчість С. Франка, М. Равеля й К. Дебюссі з якою, ймовірно його познайомив швейцарський диригент і музикознавець Ернест Ансерме (1883-1969). Саме у 1910-і роки диригент особисто познайомився з К. Дебюссі та

[1] Єдиним музикантом у родині був дід майбутнього композитора - Шарль Мартен-Лабушер, - який працював фаготистом Женевського оркестру

М. Равелем і став прихильником їх музики. З 1915 р. Е. Ансерме очолив Женевський симфонічний оркестр, а у 1918 р. заснував оркестр романської Швейцарії (OSR), яким керував до 1967 року [184]. Згодом Е. Ансерме став одним з диригентів, що виконував багато прем'єр творів Ф. Мартена.

Звичайно, на світогляд молодого композитора вплинули й події Першої світової війни, хоча Швейцарія і зберігала нейтралітет, відгомін рефлексій на тему війни можна відчути в його творах, зокрема у драматичних розділах Меси для подвійного хору a cappella. У часі війни Ф. Мартен був призваний на військову службу, що, з однієї сторони, призвело до значного гальмування його композиторської діяльності впродовж трирічного періоду, а з іншого – надало композиторові цінний життєвий досвід.

Після Першої світової війни Ф. Мартен мешкав і творив спочатку в Цюриху і Римі, а пізніше – у Парижі. Саме у Франції композитор глибше познайомився з новітніми композиторськими техніками. Цей період ознаменувався знайомством з Емілем Жаком-Далькрозом, чия теорія ритму викликала у Ф. Мартена неабияке зацікавлення. Вивчення принципів ритмічної теорії безпосередньо вплинуло й на його композиторський стиль. Ч. Пун (*Chiew Poon*) стверджує, що колегіальна дружба між цими двома швейцарськими митцями була заснована на їх спільному розумінні ритму як основного музичного параметра, адже вони обидва продемонстрував нові підходи до ритмічних обробок на початку XX ст., Е. Жак-Далькроз як педагог, а Ф. Мартен – як композитор [166, с. 22].

Післявоєнний період характеризувався модерністичними пошуками у всіх галузях мистецтва, які стали наслідком кардинального зламу у світоглядній системі та соціальній психології. Художні крайнощі, до яких вдавалися практично усі європейські композитори, стали наслідком екзистенційного відчуття дисбалансу і напруги. Одні з них свідомо поривають будь-які зв'язки з музичною спадщиною, інші – навпаки, шукають опору в її старовинних пластах. Не оминули експерименти і Ф. Мартена, який у своїй творчості цього періоду вбирає і переробляє численні техніки, що демонстрували різний погляд

на відношення до традиції. Так, на початку 1920-х років композитор спирається на принципи поліфонії строгого стилю, у результаті чого стиль його композицій з їх модальними мелодіями викликає безпосередні асоціації з духовною музикою XV-XVI століть.

Наприкінці 1920-х рр., як зазначає Ч. Пун, вивчення індійської та болгарської народної музики призвело до суттєвого збагачення ритмічного мислення та гармонічної палітри творів Ф. Мартена [166, с. 25]. Саме період 1920-х рр. став часом ствердження авторитету композитора у Швейцарії та відкрив нові можливості для творчої реалізації: у 1926 році Ф. Мартен заснував Женевську асоціацію камерної музики, якою керував та де виступав як піаніст і клавесиніст майже десять років.

Композиторська, виконавська, організаційна творчість Ф. Мартена з цього періоду починає поєднуватися з його викладацькою діяльністю: композитор працює викладачем теорії музики та імпровізації в інституті Е. Жака-Далькроза та камерного ансамблю у Женевській консерваторії. Досвід роботи у цих навчальних закладах дозволив йому створити власну музичну школу (Technicum Moderne de Musique), яку він очолював з 1933 по 1940 рр. У 1942 – 1946 рр. Ф. Мартен очолював Асоціацію музикантів Швейцарії.

У 1946 році Ф. Мартен приймає виважене й обґрунтоване рішення цілковито присвятити себе композиції. Він відмовляється від викладацької діяльності та адміністративних посад і переїздить до Амстердаму. Згодом на певний час він ще повернеться до роботи в якості викладача композиції Вищої школи музики Кельна у 1950-1957 рр. Помер композитор в Амстердамі у віці восьмидесяти чотирьох років.

У створенні періодизації творчості Ф. Мартена спираємося на положення Джанет Таппер (*Janet Tupper*), яка розрізняє у творчості Ф. Мартена ранній (до 1933 р.), середній (1933-1940) і пізній (1940-і–1974 рр.) періоди [190, с. 25]. Дослідниця виявляє на кожному етапі типові характеристики музики композитора, що вказують на еволюцію його стилю. Вважаємо за необхідне переглянути цю періодизацію. Відмінності полягають у наступних моментах:

- виокремити у *ранньому періоді творчості два етапи*: пошуковий (1900-1910-і рр.) і кристалізація власних ознак стилю (1920 – поч. 1930-х рр.);
- визначити середній період (за Дж. Таппер) як *зрілий;* адже саме тоді остаточно сформувався авторський стиль композитора, і дещо *інші його часові межі* – 1933-1946 роки – як час плідного поєднання трьох видів творчості: організаційно-педагогічної (робота у заснованій ним Technicum Moderne de Musique), організаційно-концертної (керівництво Асоціацією музикантів Швейцарії) та власне композиторської діяльності;
- вважати початком пізнього періоду саме 1946 рік, що співпадає з відходом Ф. Мартена від педагогічної та інших видів діяльності та зосередженням на композиторській творчості.

Стисло охарактеризуємо особливості кожного періоду творчості Ф. Мартена. Зрозуміло, що час ранньої творчості у кожного композитора характеризується становленням художнього світогляду, пошуком власного стилю, отже, вивченням і засвоєнням досвіду попередників і сучасників. Особливістю раннього періоду у творчості Ф. Мартена є те, що вже у середині 1920-х років він отримав визнання як композитор-новатор, кожний твір якого привертає увагу слухачів і критики.

Ранній період. Тут слід розрізняти два етапи – пошук власного стилю (1900-1910-і рр.) і закріплення індивідуальних стильових ознак (1920 – початку 1930-х рр.), що будуть притаманні творам композитора.

Коло інтересів і асиміляцій Ф. Мартена *раннього періоду* творчості є досить широким – від Й. С. Баха до А. Шенберга, що є типовим для становлення митців XX – XXI століть. Це становлення відбувалося до кінця 1910-х років, а ось з 1920-х рр. вже можна спостерігати сталі стильові ознаки у музиці композитора. На думку німецької музикознавиці Зіглінд Брюн (*Siglind Bruhn*), Ф. Мартен на ранньому етапі становлення художньої особистості «був сформований німецькою традицією, яка переважала [у час свого дитинства] у

Женеві» [107, с. 11]. У спогадах Е. Ансерме неодноразово згадується, що у тогочасній Женеві панували традиції німецьких композиторської і виконавської шкіл, а новітні здобутки французької музики залишалися поза увагою публіки. Проте під впливом Е. Ансерме, Ф. Мартен із середині 1910-х рр. вивчає музику Ф. Ліста, С. Франка, Г. Форе, К. Дебюссі і М. Равеля, чиї впливи одразу стали відчутними в його музиці [107]. Типові твори цього етапу – «Павана кольору часу» для струнного квінтету та «Ескізи» для оркестру (обидва – 1920) – демонструють вплив імпресіонізму не лише своїми програмними назвами, але й типовими засобами виразності (прозорість фактури, модальність гармонії, гра тембральними барвами, певна «розпливчатість» форми).

Початок 1920-х рр. ознаменувався інтересом композитора до здобутків *неокласицизму* і *джазу*, що одразу втілилося в його творчості. *Неокласичні ознаки* мають наступні прояви:

- вибір типових для неокласицизму жанрів (Меса для подвійного хору a cappella, 1922);
- використання виконавського складу із залученням старовинних інструментів («Пісні Мезетіни» для сопрано у супроводі мандоліни, 1923);
- інтерес до античної тематики («Дифірамби» для солістів, подвійного хору та оркестру, 1918; музика до драм Софокла «Цар Едип», 1923, «Едип в Колоні», 1924).

В «Увертюрі і Фокстроті» для 2-х фортепіано (1924) відчутні впливи раннього джазу. Слід зазначити, що впродовж цього етапу Ф. Мартен тривалий час проживав у Парижі, який після Першої світової війни став Меккою для музикантів і місцем зосередження найновіших авангардних експериментів. Досить часто композитори того часу асимілюють у своїх творах риси раннього джазу, який набув популярності саме у Франції.

Меса для подвійного хору a cappella презентує інтерес композитора на другому етапі раннього періоду творчості не лише до неокласицизму, але й до вокально-хорових жанрів та свідчить про підготовку Ф. Мартена до опанування

жанром Festspiel. Особливо помітним це стає після повернення композитора у Швейцарію та початку його співпраці з Е. Жаком-Далькроза, чия концепція ритму у поєднанні з опануванням техніки додекафонії нововіденської школи дали плідний результат у музиці Ф. Мартена.

Окрім того, Е. Жак-Далькроз став тим митцем, який вдихнув нове життя у Festspiel – національне масове музично-театралізоване дійство, яке здавна полюбляли мешканці Швейцарії. Festspiel як вистава спирався на релігійний, історичний або фольклорний сюжет, інтерпретований у дусі літургійної драми. Експерименти старшого друга спонукали Ф. Мартена до створення власного Festspiel – «Музики для святкувань на Роні» (1929), яку склали хорові та маршові п'єси.

Зрілий період. На другому етапі періоду ранньої творчості Ф. Мартен опановує і додекафонну техніку, проте, в її тонально забарвленому варіанті. З усіх нововіденських майстрів швейцарському композитору найближчим виявився А. Берг, серійні теми якого зазвичай, спиралися на тональну основу. Л. Чоі (*Lim Tchoi*) зазначає, що серії у творах обох композиторів нагадують дванадцятитонові теми [185]. Згодом, у 1960 р., Ф. Мартен у публікації журналу Österreichische Musik-Zeitschrift («Австрійський музичний журнал») сформулював своє відношення до техніки додекафонії [149]. Він вказав, що метод А. Шенберга з позицій організації форми йому зрозумілий, проте прийняти цілковито цю техніку він не вважав за необхідне, а став на шлях виваженого балансування між тональністю й атональністю.

Володіння технікою додекафонії Ф. Мартен продемонстрував вже у *зрілому періоді* творчості, зокрема у творах для фортепіано – Першому фортепіанному концерті (1934), Баладі для фортепіано (1939), а також Церковній сонаті для віоли д'амур та органу (1938) та Баладі для флейти і фортепіано (1939). Баладі для тромбона і фортепіано (1940). Саме у цей період, на думку Дж. Таппер, дванадцятитонові побудови Ф. Мартена сприяють цілісному об'єднанню його композицій [190, с. 25]. Твором, в якому вперше в усій повноті він виявив авторський стиль, сам композитор називає опер-

ораторію «Чарівне зілля», працювати над якою він закінчив у 1941 році [173, с. 2].

На зрілий період творчості припадають не лише активна педагогічна (у Technicum Moderne de Musique) та організаційно-концертна (в Асоціації музикантів Швейцарії) діяльність Ф. Мартена, але й епохальні для усієї Європи загалом і Швейцарії зокрема події. Після поразки французької армії і фактичної капітуляції Франції перед Німеччиною Швейцарія фактично опинилася в оточенні гітлерівськими військами. В країні ще з вересня 1939 року було проведено масштабну мобілізацію, а влітку 1940 року відбуваються бойові зіткнення у повітрі. Проте, Ф. Мартен не полишає композиторської творчості, а лише посилює її гуманістичне звучання, про що свідчать його «In Terra Pax» («Мир на землі») та «Голгофа», створена за зразком пасіонів. Над останнім твором він лише розпочав роботу, яку закінчив вже у Нідерландах пізніше.

Пізній період. Стилістичною ознакою *пізнього періоду* творчості Ф. Мартена стала акумуляція методів, засвоєних у попередній період, їх розширення і розвиток, доповнення віртуозністю та технічною складністю. Зосередившись на композиторській творчості, він завершує «Голгофу», створює комічну оперу «Месьє де Пурсоньяк» (1962), оперу «Буря» (1955), ораторію «Містерія Різдва» (1959), «Чотири елементи» для великого симфонічного оркестру (1954), Реквієм (1972), «Поліптих» (1973), кантату «І Життя його забрало» (1974), ораторію «Пилат» (1964) та інші твори.

Саме у пізній період твори композитора чітко піддаються розподілу на дві жанрово-стилістичні сфери. Так, жанри інструментальної музики демонструють тяжіння Ф. Мартена до тонально забарвленої додекафонії, зокрема, Вісім прелюдій для фортепіано (1948), Балада для віолончелі (1949), Концерт для семи духових і струнного оркестру (1949), Концерти для скрипки (1951) і клавесина (1952), Етюди для струнного оркестру (1956).

Вокально-хорові твори Ф. Мартена демонструють відданість композитора традиціям неокласицизму. Так, їх значна частина створена на тексти, що належать до Середньовіччя і Відродження. Прикладом слугують

опера «Буря» з лібрето на основі трагікомедії В. Шекспіра; «Три любовні пісні» для сопрано і камерного ансамблю на вірші Дітмара фон Ейнста та Вальтера фон дер Фогельвейде (1960). У цей період композитор часто звертається до жанру хорової обробки французьких, швейцарських, голландських пісень.

Цікавим є той факт, що на зміст та іноді й на стиль творів композитора пізнього періоду впливали музичні смаки його молодших дітей. В інтерв'ю Ф. Мартен неодноразово згадував про свою відкритість до усього нового. У результаті слухання музики, якою захоплювалися його діти, композитор залучає елементи рок- і поп-музики у свою «Поему про смерть» на вірші Ф. Війона для трьох чоловічих голосів і трьох електричних гітар (1971) та ритми фламенко у «Три танці» для гобою, арфи та струнних (1970). Звичайно, ці запозичення не є принциповими для визначення стилю композитора, проте показовими для усвідомлення його відкритості й готовності сприймати нове.

Впродовж усієї творчості Ф. Мартен постійно звертається до християнської тематики та духовних жанрів. На нашу думку, це не варто пояснювати виключно його походження з родини кальвіністського пастора, а скоріше загальною тенденцією неокласицизму, для якого християнська тематика і жанри культової музики стали своєрідною «нішею», куди «ховалися» композитори або від задушливої ідеології тоталітарних систем, або від занадто авангардних експериментів модернізму. Жанрові моделі духовної музики або ж просто християнські образи слугують і для митців, і для слухачів символом цілісного світогляду з вірою у моральні ідеали, духовний світ особистості, перемогу добра над злом.

Ф. Мартен висловив свої думки щодо відношення між священними текстами і музикою у статті «Le compositeur moderne et les textes sacrés» (1946). Композитор стверджує, що, коли митець приступає до роботи над духовним твором, «...йому не треба звертати увагу на естетичні питання, він не зацікавлений в слові, в громадській думці, в критиці, нематеріальній для митця, [критиці], що судить, створює репутацію або руйнує її. Він повинен ставитися [до твору] згідно з його вірою, у спокої духу і у смиренності <...> Дійсно, ми

живемо в той час, коли церква більше не владна в галузі мистецтва <...> Мистецтво стало окремим світом, який сам керує собою...» [цит. за: 132, с. 25].

У часі Другої світової війни та по її завершенні не лише канонічні духовні жанри привертають увагу композитора, а й світські, в яких осмислюються сенси людського буття. Майже завжди вони постають свідченнями його громадянської позиції й різняться між собою залежно від рівню усвідомлення Ф. Мартеном трагедії, яку пережив світ. Якщо «Кантата на 1 серпня» (1941) з нагоди 650-річчя Швейцарської конфедерації та «Голос століть» для хору, духового оркестру та фанфари (1942), присвячений 2000-річчю Женеви, відображають скоріше офіціозне авторське ставлення, то вокальні цикли «Пісня про любов і смерть корнета Крістофа Рільке» (1942), «Шість монологів» (1944), а також «Пасакалія» для органу (1944) – твори особистісні, що втілюють філософське осмислення життя. Композитору довелося пережити моменти крайнього відчаю, в один з яких з'явилася щоденниковий запис «Наш світ більше не християнський» [131].

Питання сенсу життя, страждання, смерті, які обговорював Ф. Мартен із самим собою на сторінках щоденника, з могутньою силою були підняті ним в ораторії «In Terra Pax» (1944). У дні святкування перемоги над фашизмом вона вперше прозвучала на женевському радіо (7 травня 1945 року). «In Terra Pax» стала своєрідною політичною акцією, яка підняла художню особистість Ф. Мартена до рівня національних героїв.

«In Terra Pax» («Мир на землі») – ораторія для п'яти солістів (сопрано, альт, тенор, баритон і бас), подвійного хору, дівочого хору ad libitum та симфонічного оркестру – створена на тексти з Біблії, адаптовані самим композитором. Її було створено на замовлення директора женевського радіо Рене Доваза, який доручив Ф. Мартену на початку літа 1944 р. написати хоровий твір, який повинен був вийти в ефір одразу після закінчення бойових дій. Від самого початку композитор усвідомлював, що це міг бути виключно твір на релігійні тексти, тому й вибрав для свого твору відповідні біблійні уривки: тексти з книг пророка Ісаї, Псалмів, Євангелія та Апокаліпсису.

Розмірковуючи про своє бачення світу у процесі роботи над твором, композитор зауважив: «…створюючи цю ораторію, я ніколи не мав ілюзій щодо того, яким світ буде після війни. Проте відсутність ілюзій не могла завадити мені намагатися виразити перехід від глибокого відчаю до надії на світле майбутнє. А це означало, що словами Христа я промовляю прохання про прощення – як в його вченні – без якого справжній мир неможливий» [138].

Ораторія складається з чотирьох частин, кожна з яких має декілька розділів (I частина – 4 розділи, II частина – 3 розділи, III частина – 3 розділи, IV частина – один розділ). У коментарі до ораторії композитор зазначив: «Перша частина стосується самої війни, яку пророки вважають результатом гніву Божого. Друга частина приносить звіщення про звільнення, порив радості людей, які відчувають оновлену надію та нове життя. Третя частина впроваджує зовсім нову тему: ідею Христа. Цей текст значною мірою взятий з пророцтв Ісаї, який описує слугу Вічного Бога [Христа] як зневаженого, як ягня, що ведуть на бійню. Цей текст містить [...] деякі твердження Христа, які наполягають на необхідності всепрощення і любові, – умовах для справжнього миру. Хор закінчує [цю частину] молитвою “Отче наш”. Четверта частина, нарешті, змальовує картину, що звільнилася від мирських пристрастей, картину нового неба і нової землі, де всі сльози висохнуть, де більше не буде ані криків, ані страждань» [131].

Стильовою особливістю ораторії «In Terra Pax» стало самобутнє використання композитором техніки додекафонії: повне проведення тем-серій з'являється лише в партитурі оркестру, а в партіях солістів і хору проводяться лише варіантні трансформації серії. Таким чином досягається мелодизм вокальних ліній. Таким чином структурним стрижнем композиції виступає принцип додекафонії, але мелодичні лінії у хоровій партитурі індивідуально окреслені. У кожному розділі ораторії формується свій набір ізольованих самостійних тем, що володіють великим виразовим потенціалом.

Ораторію «In Terra pax» було завершено у жовтні 1944 року. Прем'єра відбулася 7 травня 1945 року в Женеві у виконанні Orchestre de la Suisse

Romande під керівництвом Ернеста Ансерме.

Після завершення роботи над «In Terra pax» Ф. Мартен одразу приступає до роботи до написання ораторії-пасіона за текстами Євангелій і Блаженного Августина для п'яти солістів, мішаного хору, оркестру та органу «Golgotha» («Голгофа»). Твір, завершений у 1948 році, позначив межу зрілого і пізнього періоду творчості композитора. Зосередження виключно на композиторській діяльності дозволило Ф. Мартену глибоко осмислити тему самопожертви.

Якщо «In Terra pax» було створено на замовлення, то поява «Голгофи» стала наслідком реалізації внутрішньої духовної потреби композитора зобразити у музиці світло, яке він побачив на картині Рембрандта. І саме цим осяйним таємничим світлом пронизана музична тканина усього твору.

Ф. Мартен розповів про виникнення ідеї та історію створення цієї ораторії так: «Навесні 1945 р. на виставці в Женевському музеї витончених мистецтв у мене була можливість споглядати чудову колекцією картин Рембрандта. З-поміж багатьох шедеврів найбільше мене вразили три сцени розп'яття на Голгофі, зовсім відмінні одна від одної, відомі під назвою “Три хрести”. Ці хрести височіли над темною масою натовпу людей, паралізованих жахом. Згори донизу з неба світлий вал світла виливався на хрест посередині, де Ісус боровся зі смертю. [...] мене переслідувало прагнення створити свій власний образ Страстей Христа, наскільки це можливо. З одного боку, велич теми викликала у мене сумніви в моїх здібностях, а з іншого – я не уявляв фактичної форми, в якій я мав би втілити цей план у дію» [131]. Ідея цього твору, за словами композитора, полягала у тому, щоб «відтворити релігійну драму перед нами і, перш за все, уявити божественну природу Христа, показати її в дії». Вірний своїй первісній ідеї, композитор «спробував зосередити все світло на фігурі Христа і залишити всіх інших персонажів у тіні. [...] Мені хотілося дати більший огляд релігійної драми» [там само]. Прем’єра ораторії відбулася в Женеві 29 квітня 1949 року під керівництвом швейцарського диригента Семюеля Бод-Бові (*Samuel Baud-Bovy*).

Структурно ораторія складається з двох частин, в кожній з яких по п'ять номерів. Задля втілення ідеї зосередження світла на фігурі Христа, з текстів усіх чотирьох канонічних Євангелій Ф. Мартен вибрав такі строфи, які найкраще слугували його цілям, вибудувавши сім сцен. Перша сцена зображує вхід Христа в Єрусалим і його радість у привітанні людей. Друга стосується виключно суперечок Ісуса з фарисеями у храмі. Третя сцена змальовує Тайну вечерю, а четверта – події у Гетсиманському саду. Там Ісуса буде взято під варту, що є завершальною подією першої частини ораторії.

Друга частина ораторії «Golgotha» зображає випробування Христа перед Вищою радою[2] (сцена 5), потім перед Пілатом (сцена 6) і розп'яття на горі Голгофі (сцена 7). Віддаючи данину найвідомішому автору пасіонів, Ф. Мартен у перших тактах своєї ораторії використовує прийом оммажу: три репліки на слова «Père!, Père!, Père!» одразу нагадують слухачу про «Страсті за Іоанном» Й. С. Баха, які тут починаються трьома репліками-благаннями хору «Herr, Herr, Herr».

Після ораторій Ф. Мартен ще неодноразово звертався до християнської тематики та духовних жанрів. Підсумковим став Requiem (1972).

Хоча Ф. Мартен був шанувальником 12-тонової серійної техніки А. Шенберга, однак його власна музична естетика не дозволила йому повністю їй підкоритися. Він відчував, що відмова від тональності може позбавити композитора величезної традиції. Тому, незважаючи на те, що гармонія здається «непідпорядкованою», в його музиці завжди існує багато ознак тональної визначеності. Для її встановлення існують різні засоби: так, вертикальні акордові структури можуть вказувати на тональність через появу та втрату напруги в акордах певної звукової зони. «Горизонтальне» розуміння тональності, притаманне музиці попередніх століть (сольній партиті Й. С. Баха чи григоріанському хоралу), стає в музиці Ф. Мартена актуальним.

[2] Вища рада – суд первосвящеників, куди привели Ісуса одразу після арешту у Гетсиманському саду.

1.2. Методологія дослідження творчості Ф. Мартена: специфіка виконавського погляду

Розв'язання низки завдань дослідження потребує аналізу хорових та оперних творів швейцарського композитора з двох позицій:

1. визначення їх жанрово-стильових особливостей, що є маркуванням стилю композитора на кожному з етапів його творчості;
2. виявлення специфіки виконавської інтерпретації композицій Ф. Мартена конкретними колективами, диригентами, співаками.

Така двовекторність цілком природня для дослідника-виконавця, оскільки націлена на розуміння стилю композитора «ізсередини», крізь призму виконавських завдань, насамперед, пов'язаних з формуванням відповідного мислення. Виконавець – центральна постать при вивченні навівть невідомої партитури, тому що крізь його інтерпретацію відбувається зустріч автора та слухача. Втім він має репродуктивну природу мислення. Ось чому *без аналізу креативно-продуктивного мислення не можливо розпочинати виконавську діяльність в її практичному сенсі. Хоча більш важливим є вищий духовно-семантичний рівень виконавства – рід творчості, що є продовженням буття композиторського твору в нових соціокультурних умовах* – це мистецтво інтерпретації. «Мистецтво XX – початку XXI століть визначається безпрецедентним розмаїттям форм інтерпретацій, що вимагає системного дослідження на перетині різних гуманітарних наук – пише Ю. Ніколаєвська. – Сучасна культурно-історична ситуація – предмет роздумів дослідників у найрізноманітніших галузях гуманітаристики: від філософської антропології та культурології до соціології комунікації та музикології. <…> Стає все більш зрозумілим, що єдиного універсального методу пізнання не існує, що дослідницькі програми мають інтегруватися, взаємозбагачуватися. Звідси – звернення до метафізики, онтології, теорії комунікації, когнітивістики, інтерпретації» [41, с. 9].

Залучення історичного підходу дозволяє всебічно і ґрунтовно вивчити перебіг культурних процесів ХХ ст. загалом і еволюції творчості Ф. Мартена зокрема. Оскільки творчість Ф. Мартена в наш час є майже невідомою для українських слухачів і виконавців, постало завдання відтворити життєтворчість митця. Залучений *історіографічний метод* і *біографічний* (як його складова) передбачали ґрунтовне розкриття подій творчого життя. Джерела, задіяні для вивчення вокально-хорової музики Ф. Мартена, можна поділити на 4 групи:

1) інтерв'ю композитора різних часів, зафіксовані на відео або ж розшифровані і записані [119; 122; 144];
2) дослідження самого композитора, присвячені його колегам [149; 151];
3) мемуари і спогади сучасників, першочергово – удови композитора Марії Мартен, в яких зафіксовано не лише уявлення про його художню особистість, але й також його коментарі до власних творів [127; 153];
4) нотатки з біографії композитора та окремі філософсько-естетичні роздуми над його творами [104; 107; 138; 141; 158; 162].

Отже, почнемо з загальних понять виконавського мистецтва. Враховуючи багатомірність предмету дослідження (вокально-хорова творчість Ф. Мартена), артикулюємо потребу методології, яка б дозволила розкрити феномен композиторського стилю Ф. Мартена у контексті західноєвропейського музичного мистецтва ХХ ст. крізь виконавські артефакти мистецької практики цього періоду. Таке інтегральне бачення виконавського завдання застосування потребує *системного підходу*, що є обов'язковим при вивченні будь-яких об'єктів музичного мистецтва.

З позицій системного підходу вокально-хорова творчість швейцарського композитора постає, з одного боку, складною системою з багатоманітними зовнішніми і внутрішніми взаємозв'язками, а з іншого – підсистемою більш широкої системи – західноєвропейської культури, яка має розлогу інфраструктуру концертно-театрального буття.

В якості первинної системи постає *творчість* композитора *як стильова цілісність*, яка, в свою чергу, є складовою *метасистеми* музичної культури

Західної Європи XX ст. загалом. Тому й вивчення окремих музичних текстів Ф. Мартена потребує постійної уваги до їх контекстуальності – виконавського буття в певному хронотопі.

Ефективне застосування системного підходу у галузі музикознавства продемонстровано у низці досліджень українських науковців. Поміж них виділяємо монографії І. Бермес [12; 15], О. Опанасюка [42; 46], Л. Серганюк [63], Б. Сюти [73-76], Ю. Чекана [80], М. Черкашиної-Губаренко [83], С. Шипа [97; 99] та багатьох інших. Для науковців харківської музикознавчої школи вибір системного методу є засадничим, що засвідчують монографії та наукові розвідки І. Драч та М. Чернявської [115], Ю. Ніколаєвської [41], О. Рощенко [53], Л. Шаповалової [88; 89; 92; 179; 180]. Системний підхід при дослідженні різних аспектів сучасного хорового мистецтва застосовує О. Батовська [4-9].

Застосування структурно-функціонального методу дозволило автору розробити теорію сучасного академічного хорового мистецтва a cappella, визначити його сутність, створити типологію сучасних хорових жанрів a cappella, розкривши «провідні стильові тенденції сучасної академічної хорової музики a cappella, які, у свою чергу, дозволили виявити еволюційні зміни в образній сфері, у відборі музично-виразних засобів» та охарактеризувати «новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики a cappella» [9, с. 2-3].

Базовими характеристиками системи є цілісність, об’єктивність, структурність і функціональність. У процесі дослідження виявлено, що такі властивості притаманні і вокально-хоровим творам Ф. Мартена. «Метод пізнання, який пропонує системний підхід, дозволяє дослідникам отримати такі знання про явище чи предмет, які стають наслідком багатьох різнопланових аспектів його вивчення, тобто певної множини знань. Кожна окрема галузь знання, які об’єднує системний підхід, використовує власні засоби дослідження», – пишуть дослідниці Сізова Н. та Білозерська Г. [65, с. 178].

Системний аналіз, безперечно, є одним із «скрижалів» музикознавчого аналізу творчості композитора. Його дієвість неодноразово засвідчено в

українському музикознавстві (зокрема, у новітніх статтях колективу авторів Л. Серганюк, Л. Шаповалової, Ю. Ніколаєвської, О. Копелюка [175]; Л. Шаповалової, М. Чернявської, Н. Говорухіної, Ю. Ніколаєвської [180]). Використання системного аналізу сприяє усвідомленню того, яким чином музична творчість функціонує у певному соціокультурному просторі. Музичне мистецтво і виконавство – складові соціокультурного буття як системи більш високого порядку. Отже, засадничим у дисертації є системний підхід до вивчення вокально-хорової спадщини Ф. Мартена, який охоплює наступні усі інші методи пізнання твору як продукту діяльності митця. Першочерговими на етапі знайомства з партитурами постають *структурно-функціональний; жанрово-стильовий; текстологічний; семантичний*.

При застосуванні *структурно-функціонального методу* аналізу музичного твору принциповим є усвідомлення його як художньої цілісності, стрункої естетичної системи, що складається з окремих підсистем та володіє складними внутрішніми взаємозв'язками. Це означає, що музичний твір як складний об'єкт варто розділити на окремі складові, виявити їх внутрішні зв'язки та визначити їх функції у загальній системі, яким постає твір. Застосування структурно-функціонального методу є характерним для сучасного українського музикознавства. При дослідженні хорового та оперного мистецтва його залучають О. Александрова та Л. Шаповалова [2], Т. Антропова [3], О. Батовська [8], І. Бермес [15], О. Опанасюк [42-46].

Так, у працях М. Черкашиної-Губаренко [81; 83-86], яка є однією з найавторитетніших дослідниць оперного мистецтва, структурно-функціональний метод представлений в усій його повноті. Оперний твір у працях М. Черкашиної-Губаренко постає естетичною системою, при вивченні структурних елементів якої необхідно прийти до усвідомлення їх функцій та взаємозв'язків всередині самої структури.

О. Александрова та Л. Шаповалова стверджують, що «серед «системних рівнів художньої цілісності в музиці найвищими є функціонально-структурний та інтонаційно-стильовий. Кожний із них є носієм специфічного мислення» [2,

с. 3]. Характеризуючи засади розуміння музичного твору з позицій спілкування, автори визначають композиторське мислення як динамічну систему, що у процесі музичної комунікації «підпорядковує процес формування виконавського мислення» [2, с. 4]. У контексті дослідження комунікативних процесів хорового виконавства структурно-функціональний метод використовує І. Бермес [15].

Жанрово-стильовий метод дозволяє усвідомити типові особливості музично-виражальних засобів як певного жанру, так і окремого його зразка. Його використання є необхідним при вивченні вокально-хорових творів Ф. Мартена, адже він належить до тієї когорти митців ХХ ст., які часто модифікують первісну жанрово-стильову модель, синтезуючи її складові з елементами інших жанрів. С. Салдан пропонує розглядати жанрово-стильову модель з позицій системного погляду на природу музичного твору як системи з низкою підсистем, які, в свою чергу, мають власні підпорядковані розгалуження [56-58].

У зв'язку з тим, що предметом дослідження є вокально-хорова творчість Ф. Мартена у системі індивідуально-стильової системності, необхідним постає конкретизація розуміння поняття «стиль». Послуговуючись авторитетним авторством «Словника української мови» як новітнього загальновживаного джерела наукової інформації, будемо спиратися на дефініцію стилю як «сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряму або індивідуальну манеру художника стосовно ідейного змісту й художньої форми» [67]. Відштовхуючись від цієї дефініції, виконавці відшукують специфіку проявів стилю в їхній діяльності. Хоча в цілому превалюють визначення стилю композиторського мислення, тоді як виконавство має репродуктивний спосіб відтворення оригінальних текстів – творів митців.

Для нас важливим є взаємозв'язок стилю з особистістю композитора, що на чому наголошує С. Шип. Дослідник стверджує, що «основою художнього стилю є цілісність особистості» [96, с. 324]. Спираючись на засади психології музичної діяльності, С. Шип визначає чинники впливу на персональний стиль

композитора та його якість, поміж яких виділяє нахили, здібності, мотиваційну сферу і систему цінностей особистості, а також її індивідуально-типологічні особливості. До цього переліку слід додати соціокультурне середовище як один із значних важелів впливу на композиторський стиль. Так, на Ф. Мартена величезний вплив мало виховання у кальвіністському середовищі. Згадаємо і коло спілкування з видатними музикантами Е. Ансерме, К. Дебюссі, М. Равелем, Е. Жаком-Далькрозом. Події Першої і Другої світової війни також вплинули на музику митця.

С. Шип вказує на досить широке семантичне коло поняття стилю, при цьому застерігає, що інтерпретація поняття «залежить від системи філософських поглядів, методів дослідження і пояснення явищ, наукових традицій тощо» [99, с. 24-25]. Спираючись на різні наукові джерела, дослідник виділяє ключові характеристики музичного стилю, зокрема єдність системи музичного мислення, що призводить до єдності системно організованих елементів музичної мови; певну якість і властивість музичних творів, що дозволяє визначити їх генезис і віднести до певної генетичної спільності. С. Шип пропонує власне визначення художнього стилю, яке зручно корелюється і з визначенням стилю музичного: «Художній стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища» [там само, с. 28].

Застосування *жанрово-стильового методу* вимагає класифікувати окремий твір згідно усталеним нормам типології художних явищ. Якщо кожний жанр має власну жанрово-стильову модель, то, за твердженням С. Салдан, вона стає підґрунтям для аналізу конкретних зразків жанру [56]. Жанрово-стильовий метод застосовують Дж. Таппер [190] і Л. Чой [185] при аналізі окремих творів Ф. Мартена. Хоча обрані нами вокально-хорові твори композитора не увійшли у аналітичне коло американських дослідників, які здебільше зосередилися на інструментальній (фортепіанній) музиці.

Досліджуючи специфіку гармонії Ф. Мартена зрілого і пізнього періоду

творчості, елементи жанрово-стильового аналізу використовує Б. Біллетер (*Bernhard Billeter*) [103]. В іншому своєму дослідженні, аналізуючи впливи на стиль композитора та специфіку форми його творів, Б. Біллетер навіть називає Ф. Мартена «аутсайдером нової музики» [104][3]. Проте в інтерпретації німецькомовного музикознавця таке визначення не має негативного відтінку, адже дослідник артикулює одну з панівних властивостей стилю композитора – гнучке використання найновіших технік і стильових ознак – втілення власного музичного мислення, яке не тяжіє до руйнування традицій.

Ефективність використання жанрово-стильового методу неодноразово продемонстровано у дослідженнях, присвячених українській хоровій музиці. Так, при вивченні хорової творчості Лесі Дичко, розглянутої в мистецько-естетичних процесах другої половини XX століття, Л. Серганюк пропонує стиль творів композиторки розглядає і в контексті стилю епохи [62; 63]. Такої ж позиції притримується і О. Письменна при вивченні особливостей музичної мови хорових композицій Лесі Дичко [49]. Обидві дослідниці застосовують також структурно-функціональний і семантичний методи.

Семантичний метод постає дієвим при вивченні інтонаційного розуміння музики. Застосування семантичного методу є необхідним для усвідомлення смислової організації музичного твору. Його дієвість доведено у працях О. Самойленко та С. Осадчої [61], Б. Сюти [75], І. Коханик [33; 35], І. Середюк [64]. Так, І. П'ятницька-Позднякова визначає особливість методу через «виокремлення семантично значущих структур музичного тексту, що яскраво представляють оригінальний композиторський стиль, але не з погляду їхньої унікальності, а як складний багатошаровий семантичний простір» [48, с. 79]. Авторка стверджує, що така «методика аналізу дозволяє не тільки зрозуміти складні семантичні процеси, які розгортаються в музичній тканині твору, виявити різностильові складові частини, сюжетні схеми та конструктивні моделі, що утворюють його інтертекстуальний простір, у якому віддзеркалено

[3] Див.: «Frank Martin. Ein Außenseiter der neuen Musik».

різні культурні тексти та позатекстова реальність, але й вийти на рівень усвідомлення світоглядних орієнтирів творчості композитора, що існує в контексті музичного дискурсу» [48, с. 80]. Отже, при вивченні вокально-хорових творів Ф. Мартена семантичний метод стає у нагоді: адже композитор у своїх текстах часто апелює до стійких тем-інтонацій, що є носіями конкретного образного смислу. Їх розуміння сприяє усвідомленню задуму композитора у конкретному музичному тексті.

Духовно-семантичний підхід до вивчення хорової музики сповідує О. Александрова [1], яка при визначенні домінанти композиторського стилю пропонує концепт «світогляд митця» та філософсько-релігійну традицію його часу. Велику увагу музикознавиця приділяє вивченню функції поетичного слова як основи музичної семантики вокально-хорових творів. Під духовно-семантичним підходом музикознавиця розуміє «спосіб наукового пізнання онтології творчості, завдяки якому виявляються сутнісні відношення митця з Істиною, що увиразнено як “стиль мислення” через системні зв’язки композиторського тексту зі світоглядними традиціями і культурним середовищем» [1, с. 160]. Поява вокально-хорових творів Ф. Мартена була безпосереднім наслідком його релігійних і світоглядних пошуків, тому й в їх музичних текстах у різний спосіб відображаються його власні світоглядні традиції, релігійні умонастрої протестантського середовища, в якому формувалася художня особистість швейцарського митця.

Застосовуючи методи семантичного і текстологічного аналізу, враховуємо твердження Б. Сюти стосовно фіксації значень у музиці, «що величезною мірою залежить як від індивідуального й колективного досвіду продуцентів та споживачів, так і від досвіду на терені лінгвального “перекладу” цих значень» [69, с. 37]. Вчений пише про неможливість однозначного тлумачення значень у музиці, умовність фіксації значень музичними засобами та їх залежність «як від типу музичного дискурсу, так і від обраної для їх споживання наукової парадигми в межах одного дискурсу» [там само]. Також дослідник наголошує, що «основний масив музичних значень описує почуття і стани, які ілюструють

найбільшу залежність від психічних, емоційних станів та психологічних типів особистостей суб'єктів (і тих, що продукують, і тих, що споживають значення в дискурсі), а ці почуття і стани лише незначною мірою вписуються в соціальні виміри, що їх обов'язково враховує дискурс» [69, с. 37].

Текстологічний аналіз музичного твору постає самостійним, автономним і завершеним, якщо сприймається «на слух» як цілісна структура. Його завдання – збагнути семантичні значення в системі зв'язків окремих сегментів тексту. Сама таке ключове завдання в окремих розвідках розв'язує В. Москаленко [38; 49].

С. Шип у монографії «Музична герменевтика» в якості провідних застосовує семантичний і текстологічний методи аналізу музичних творів [97]. У контексті нашого дослідження будемо послуговуватися наступною дефініцією С. Шипа, яка корелює відносини виконавця композитор через «розуміння музичного тексту як знакового явища, що базується на *розумінні інтонації як знаково-семантичної одиниці музичної мови»* (курсив мій – Д. К.).

Усвідомлюючи певну суб'єктивність витлумачення музикознавцями значень музичних текстів, наголошуємо на важливості й необхідності виконавського тлумачення творів («живий текст»). Інтерпретація музики безпосередньо залежить від розуміння інтерпретатором семантики музичного тексту, в якому закладено авторську думку, його «повідомлення» слухачеві. Проте важливо усвідомлювати, що музична інтонація як знак в системі семантичного висловлювання, характеризується поліваріантністю і полісемантичністю. Т. Понтара (*Tobias Pontara*), розмірковуючи над проблемами музичної герменевтики *як науки про тлумачення текстів*, пропонує теоретичну модель критичної інтерпретації, яка спирається на такі положення: 1) коли ми критично інтерпретуємо музику, ми приписуємо їй значення; 2) метою інтерпретаційного приписування є правдоподібність, а не істина; 3) правдоподібні інтерпретації повинні бути сумісними з адекватним описом музики; 4) правдоподібні інтерпретації обмежені вимогами історико-контекстуальної релевантності [165]. Отже, маємо й критичне ставлення до

інтерпретативного підходу та його результатів.

Порівняльний аналіз було задіяно при аналізі виконавських інтерпретацій вокально-хорових творів Ф. Мартена. Він сприяє виявленню специфіки різних виконань одного твору та їх відповідності авторській концепції. Зокрема, аналіз виконавських версій Меси Ф. Мартена здійснено на розвиток ідей компаративного методу, застосованого в дослідженнях К. Тимофеєвої [77] та Г. Савельєвої [55]. Поєднання методів функціонально-структурного, жанрово-стильового та компаративного аналізу творів Ф. Мартена знаходимо у дисертації З. Малджієвої (*Zdravena Maldjieva*; Каліфорнійський університет). Проте американська дослідниця порівнює не різні виконавські інтерпретації, а особливості стилю і композиційної техніки Меси для подвійного хору a capella та «П'яти пісень Аріеля», за мотивами «Бурі» В. Шекспіра [148]. Ці твори були створені у ранній і пізній періоди творчості відповідно, що дозволило простежити еволюцію композиторського стилю Ф. Мартена.

Для ефективного застосування методу компаративного аналізу виконавських інтерпретацій творів Ф. Мартена, варто визначити ключові теоретичні підходи до самого поняття виконавської інтерпретації. Для цього, перш за все, конкретизуємо дефініції музичної інтерпретації та виконавської інтерпретації. Авторка роботи вважає обґрунтованими визначення музичної інтерпретації, подані у дослідженні О. Потоцької, яка пропонує вузьке і широке розуміння терміну. У вузькому розумінні під музичною інтерпретацією дослідниця вбачає «процес звукової реалізації нотного тексту; у широкому розумінні – процес створення і реалізації виконавської концепції, що залежить від низки чинників». Такими чинниками, на думку музикознавиці, є «естетичні принципи певних історичної доби, національної школи, творчого напряму, до яких належить виконавець; рівень його художньої і технічної майстерності; його психологічні особливості як виконавця; особистісне розуміння твору» [51, с. 23].

Розуміння теорії виконавської інтерпретації ґрунтується на дослідженнях В. Москаленка як фундатора київської школи [41; 37; 38], до якої дотичні його

учні (І. Полусмяк [50], О. Катрич [29]), а також харківської школи інтерпретології (праці Л. Шаповалової [88; 178], Ю. Ніколаєвської [41]).

Об'єктом виконавської інтерпретації постає музичний твір, який В. Москаленко визначає як авторську інтонаційну концепцію, «що розкривається в суспільній художній практиці, цілісність якої визначається діалектичною єдністю рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності інтерпретацій» [40, с. 54]. У цьому визначенні привертає увагу вказівка на роль мистецької практики, у якій діють композитори та виконавці. І якщо за «рухомо-інваріантну основу» відповідає композитор, автор тексту музичного твору, то варіантну множинність його інтерпретацій породжують генерації виконавців – Homo Interpretatus – носіїв інтерпретативного мислення.

Для створення виконавської інтерпретації хорових композицій надважливим є розуміння єдності, на яку вказує В. Москаленко, – «рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності інтерпретацій». Оскільки окрім композиторського тексту, де закладена множинність змістів, існує ще й людський фактор, визначений специфікою хорового виконавства – це феномен диригента та хору як колективної особистості. Остання полягає у тому, що у колективній творчості, якою є хорове музикування, кожен артист хору є неповторною творчою особистістю зі власним баченням музичного образу. Отже, у хоровому співі може бути «варіантна множинність інтерпретацій», яка зводиться до єдиного знаменника завдяки мистецькому обдаруванню диригента хору, адже саме його прочитання хорового твору має знайти відгук та розуміння у свідомості кожного артиста хору. Для цього диригент повинен переконати хоровий колектив, що його виконавська версія найбільш досконала щодо розкриття задуму композитора. Цьому передує тривалий процес не тільки вивчення з хоровим колективом твору, а й підготовча робота хормейстера, необхідність якої знаходиться поза сумнівом і на якій наголошують майже усі видатні диригенти.

В. Москаленко постійно наголошує на комунікативності процесу інтерпретації, що означає акцентуацію на властивостях самого комунікатора –

виконавця, «який виступає не стільки посередником між композитором і слухачем, скільки співавтором, коментатором і дослідником. Виконання цих функцій залежить від його життєвого і виконавського досвіду, емоційного стану, рівня розвитку інтуїції» [37, с. 37]. У випадку виконання хорової музики інтерпретатором першочергово виступає хормейстер, який витлумачує композиторський текст і прагне відтворити задум автора виражальними засобами хору.

Особливості виконавської інтерпретації музики полягають в її процесуальності, при якій виконавець відтворює музичну форму як результат певного процесу і зміст, який постає семантичним наповненням цієї форми. Це означає, що, вибудовуючи виконавську форму, інтерпретатор пояснює слухачу музичний текст. У свою чергу, музична інтерпретація є складовою інтерпретації художньої, на що звертала увагу І. Полусмяк [50].

О. Потоцька пропонує визначення виконавської інтерпретації як загальної та внутрішньо-притаманної закономірності «виконавського мистецтва, що виникає на перетині семантичної й емпіричної реальності, об'єктивного і суб'єктивного, авторського і виконавського стилів та передбачає такі функції особистості виконавця: а) глибоке і різнобічне осмислення тексту; б) усвідомлення художнього контексту; в) розуміння психологічного підтексту твору; 3) спрямована на формування і зрозуміле слухачеві втілення виконавської концепції» [51, с. 29].

Одним із напрямів дорепетиційної роботи хорового диригента є ознайомлення зі звучанням твору у виконанні різних хорових колективів та здійснення порівняльного аналізу їх виконавських версій. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології К. Тимофеєва розглядає «як структуру і як процес: з одного боку, він структурує аналітичне мислення виконавця; з іншого – постає як процес осмислення і моделювання цілого» [77, с. 7].

Отже, у виконавському мистецтві існує об'єктивно закладена в природнє буття музичної комунікації версійність. Тому й порівняння виконавських результатів будується на «взаємодії декількох методів: порівняльно-

генетичного; жанрово-стильового; порівняльно-типологічного аналізу виконавської драматургії музичного твору в різних інтерпретаціях», – вказує К. Тимофеєва [77, с. 14]. Вважаємо методику авторки, яка працювала з фортепіанними творами, доцільною і при вивченні виконавських інтерпретацій оперно-ораторіальних творів.

Наголошуємо на провідній ролі у створенні виконавської інтерпретації музично-сценічних композицій творчих постатей диригента-постановника і режисера-постановника, їх естетичних та художніх уподобань, а вже потім – виконавської майстерності солістів, оркестру, хору та багатьох інших суб'єктивних і об’єктивних чинників. Творча індивідуальність постановників спрямовує виконавську інтерпретацію у певне русло. Її наявність «є визначальною і необхідною умовою здійснення інтерпретації» [29, с. 49].

Порівняльний аналіз різних виконавських версій дозволяє не лише виявити особливості диригентського і режисерського бачення образів твору, але й здатний виявити ті спільні проблеми, які необхідно подолати задля успішного виконання твору ораторіального типу або опери. У дорепетиційній підготовці диригента і режисера важливими є рефлексія над визначенням жанрових складових твору, специфіки його драматургії, вибору певних виконавців.

Елементи *міждисциплінарного підходу*, який разом із системним дозволяє залучити до аналітики інформацію з інших галузей мистецтвознавства (поза системою музичної творчості), задіяний при аналізі опери «Буря» як парадигми пізнього стилю композитора. При здійсненні компаративного аналізу літературного першоджерела і лібрето необхідним було звертання до філології, історії літератури.

Висновки до Розділу 1

1. Аналіз історіографічних джерел унаочнив, що композиторський стиль Ф. Мартена пройшов декілька етапів, подолавши шлях від консервативної модальної гармонії, ритмічних експериментів з елементами античності і Далекого Сходу та дванадцятитонового серіалізму, перш ніж нарешті віднайти

свій власний неповторний авторський стиль у період творчої зрілості, закріплений та вдосконалений у пізній творчості. Ф. Мартен вважав, що фактично тональна основа музики завжди обов'язково має бути присутня внаслідок акустичного факту обертонового звукоряду [153].

На формування оригінального стилю Ф. Мартена вплинуло засвоєння ним та опрацювання у нових стилістичних умовах поліфонічних та метроритмічних технік, типових для композиторів XV – XVII ст., консервативної модальної гармонії, ритмічних експериментів з елементами античності і Далекого Сходу, традицій пізнього німецького романтизму й французького імпресіонізму, дванадцятитонової системи А. Шенберга і ритмічної концепції Е. Жак-Далькроза. Отже, Ф. Мартен постає як обдарований ерудит; саме тому його художня особистість є універсальною.

2. **Метадискурсом** дослідження, присвяченого композитору Ф. Мартену, є системний метод, що спирається на єдність рівнів художньої організації вокально-хорової творчості як цілісного феномену. Тобто, системою є не лише предмет дослідження (явище), але й його спосіб наукового пізнання, а саме – взаємодія *структурно-функціонального, жанрово-стильового, семантичного, порівняльно-інтерпретативного* аналізу.

РОЗДІЛ 2
МЕСА ДЛЯ ПОДВІЙНОГО ХОРУ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТЕКСТ & ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ

2.1. Жанрово-стильові особливості Меси для подвійного хору Ф. Мартена

Звернення Ф. Мартена до жанру меси вже на етапі раннього періоду творчості – 1920-і роки – є не стільки наслідком його походження з кальвіністської родини, скільки результатом загальної тенденції у музичному мистецтві кінця XIX – першої третини XX ст., у значній мірі інспірованим Ватиканом. Папський престол зреагував на різноманітні музичні експерименти, що стали проникати і в жанри музики духовної, буллою Папи Пія X Motu proprio «Tra le sollecitudini» (1903), наданням доступу до манускриптів італійських майстрів XVII – XVIII століть, які створювали музику для Папської капели (Ф. Каваллі, К. Монтеверді, А. Скарлатті), та публікацією григоріанського хоралу і поліфонічної культової музики. І це все відбувалося у період постійної зміни у музичному мистецтві численних художніх течій, зокрема, веризму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму. Веризм постав надбанням оперного жанру, насамперед в Італії (Р. Леонкавалло «Pagliacci», П. Масканьї «Cavalleria rusticana»), імпресіонізм – французької інструментальної музики (К. Дебюссі), експресіонізм – австро-німецької музики (творчість композиторів нововіденської школи), а неокласицизм, започаткований І. Стравінським, знайшов своє індивідуальне втілення у творчості композиторів різних національних шкіл. Саме у межах художніх і стильових принципів неокласицизму розвивалися у цей час жанри духовної музики. Звичайно, у першій третині XX століття духовні жанри демонструють множинні зв’язки з основними стильовими тенденціями часу, проте звернення до церковних канонів найбільше здійснювалося в рамках естетики неокласицизму.

Усі дослідники єдині у твердженні того, що неокласицизм став реакцією творчої свідомості на глибоко кризові явища межі XIX – XX століть. Його

значне поширення в усіх національних європейських мистецьких (літературних, образотворчих, архітектурних), а не лише композиторських, школах є свідченням рефлексій митців на теми пошуку істини, духовного ідеалу, віри, сенсу існування культури. Мабуть, важко віднайти композитора тих років, який би в тій чи іншій мірі не був дотичним до неокласицизму. Фактично, цей художній світогляд став своєрідним стилістичним фоном для розвитку інших музичних течій першої третини XX століття. Особливо зміцнилися позиції неокласицизму після Першої світової війни, коли виникла необхідність і в осмисленні масштабів соціальної трагедії, яку ця війна спричинила, і в оновленні пошуків втрачених ідеалів, і в реалізації потреби у стабілізації суспільних процесів. Неокласицизм втілив бажання митців віднайти духовну опору, зруйновану експериментами митців авангардного спрямування.

Католицька меса відіграла в історії особливу роль: їй судилося стати чи не головним жанром в одній із провідних стильових тенденцій музики XX століття – неокласицизмі. Після потрясінь Першої світової війни і напередодні нового військового конфлікту саме релігія допомагала багатьом людям віднайти духовну рівновагу. Повернення до одвічних цінностей, що виникло на шляхах кардинального оновлення художньої творчості, було обумовлено як духовною глибиною цього жанру, так і його непорушною, усталеною століттями структурною моделлю Ординарію, що містить частини Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei[4]. Однак, на думку Дж. Кілгора (*Jonathan Kilgore*) [140], у першій половині XX ст. у Католицькій Церкві зростало занепокоєння ситуацією у церковній музиці: замість григоріанського хоралу і його традицій композитори дедалі частіше віддавали перевагу класичним та бароковим

[4] Дослідники і на сьогодні не прийшли до єдиної думки щодо кількості частин музичної меси Ordinarium: одні вважають, що їх є шість, як вказано у переліку (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei); інші ж вважають Sanctus і Benedictus одною частиною, адже ці два гімни у Літургії виконуються без перерви (Sanctus – більш урочистий, Benedictus – більш ліричний). Тому, згідно такого підходу, меса музична має п’ять частин. П’ятичастинний варіант музичної меси, коли Sanctus і Benedictus стали однією музичною частиною, був популярним у добу Відродження. Починаючи з доби бароко, музичні меси мають велику кількість частин (зокрема, 23 у Високій месі Й. С. Баха), що стало наслідком поділу текстів Gloria і Credo на окремі самостійні розділи з різним типом фактури і тональним планом.

інтонаціям у своїх духовних музичних композиціях.

Наприкінці XIX ст., зазначає Дж. Кілгор, дедалі більше композиторів почали впроваджувати більш масштабні, симфонічні полотна у музичну тканину католицької літургії, застосовуючи досить великі склади виконавців та навіть використовуючи не тільки традиційні літургічні тексти, але й позалітургічні (наприклад, «Меса життя» (1905) британського композитора Ф. Діліуса). Саме тоді Папа Римський Пій X у своєму офіційному рескрипті оголосив про повернення до більш ранніх музичних стилів.

22 листопада 1903 року, лише через три місяці після свого обрання на престол, Папа Римський Пій X підписав енцикліку, присвячену виключно музиці церкви, принципам її змісту, побудові, впровадження та реформовування – Motu proprio Tra le sollecitudini («Серед проблем...») [189]. Заголовок взято з фрази, якою починається документ: «Серед проблем, що стосуються пастирського відомства, <...> провідним є безперечне питання збереження та сприяння розвитку убранства Божого Дому ....». Документ був виданий до Дня святої Цецилії[5] та з нагоди 1300-річчя від дня народження Григорія I Великого, за ініціативи якого у VII ст. відібрали, канонізували й відредагували церковні наспіви, перетворивши їх в офіційну збірку Католицької Церкви – Антифонарій. Саме хорові мелодії, які містились у ньому, отримали назву григоріанського хоралу.

Завдання Motu proprio (1903) – внести ясність і зосередити увагу на змісті і стилі сакральної музики через певні її обмеження, а також спонукати композиторів, які створювали церковні твори, здійснити зміни у своїх композиційних методах, що мали бути функціональними в рамках католицької Літургії. Основною метою Motu proprio 1903 року було «прикликати християнський народ до участі, до співу <...> у молитві» [156].

Згідно з першим розділом Motu proprio (Загальні принципи), священна музика «повинна, у найвищому ступені, володіти якостями, властивими

[5] Свята Цецилія у Католицькій Церкві є покровителькою усіх музикантів

літургії, і, зокрема, святістю та доброчесністю форми, що спонтанно спричинить кінцеву якість універсальності» [156]. Пій X також детально заглибився в деталі щодо особливостей звучання музики, маркуючи питання використання інструментів, якості голосів та тексту.

Посилаючись на характеристики, підкреслені вище, Папа Римський наголошує у Параграфі III (Літургічний текст): «ці якості виявляються у найвищому ступені в Григоріанському співі...» [там само]. Окрім того, Папа Пій X звертається до парафіян із занепокоєнням та бажанням, щоб вони були краще освічені саме в григоріанському співі, «щоб вірні могли знову брати більш активну участь у літургіях, як це було в прадавні часи» [там само]. Для Католицької Церкви активний общинний спів набуває особливого значення у протистоянні з протестантськими церквами, що у музичному супроводі найбільше спиралися саме на спільний спів.

Також Пій X у Параграфі I (Загальні принципи) вказує на загальний профіль католицької музики: «музичні твори, які допускаються в Церкві, не можуть містити нічого світського, не мають ремінісценцій мотивів, запозичених в театрах, і не можуть бути написані, навіть у їх зовнішніх формах, за манерою світських творів» [там само].

У параграфах III (Літургічний текст) та IV (Зовнішня форма) сакральних композицій енцикліки підкреслено, що офіційною мовою Церкви є латина, і літургічні тексти не повинні змінюватися чи передаватися таким чином, щоб був порушений їх зміст[6].

Параграф V (Співаки) містив найбільш суперечливу інформацію про те, що жінок не можна допускати до участі у хорі. Свої міркування папа Пій X пояснює тим, що хористи здійснюють обряд Богослужіння, а жінкам в ті часи це заборонялося. Тому у документі наголошується, що у разі необхідності використання високих тембрів варто послуговуватися співацькими голосами

[6] Впровадження Богослужіння національними мовами, поряд з латиною, відбулося лише внаслідок рішення Другого Ватиканського Собору (1962-1965).

хлопчиків. Решта цього параграфу присвячена роз'ясненням щодо місця розташування хору, а також вказівкам на правила поведінки хористів.

Питання використання інструментів у Богослужінні розглянуто у Motu proprio у Параграфі VI (Орган та інструменти), де вказано, що головним музичним засобом виразності у сакральних службах має бути людський голос; отже, композиторам у створенні музики необхідно уникати тривалих інтерлюдій та пауз. Визначено також місце органу та інших інструментів у Богослужінні як таких, що завжди є другорядними по відношенню до співу. Документ виключає використання фортепіано, барабанів та «галасливих чи фривольних» інструментів.

У створенні мес композитори часто захоплюються символікою і виражальною силою латинських молитов настільки, що художня функція церковної музики переводить зміст літургії на другий план, починає переважати над сакральним. Тому у Параграфі VII (Довжина літургічного співу) наголошено, що літургія ніколи не повинна бути другорядною по відношенню до музики. Motu proprio регламентує тривалість певних частин меси, зауважуючи, що частини Gloria та Credo повинні бути короткими (через традицію григоріанського співу). Але саме ці частини у композиторській творчості характеризуються монументальністю та розпадаються на багато відокремлених розділів.

Останні два параграфи Motu proprio стосуються, переважно, створення співочих шкіл (Scholae Cantorum). Загалом, Папа Пій X все своє життя був прихильником музики та вважав її важливою і невід'ємною складовою реформи сакральної творчості.

Щодо змісту енцикліки, підкреслимо, що вона обмежила використання інструментів, закликала повернутися до поліфонії, обираючи прикладом поліфонію у стилі Джованні П'єрлуїджі да Палестрини, і переосмислила важливість григоріанського співу та латини в богослужіннях. Композитори, які хотіли продовжувати створювати музику для богослужінь Католицької Церкви, повинні були змінити свої методи та техніки письма, щоб відповідати вказаним

у документі правилам. «Меса соль мажор» (1922) Ральфа Воана-Вільямса, «Меса для подвійного хору a cappella» (1921-1926) Франка Мартена, «Меса соль мажор» (1937) Франсіса Пулєнка та Меса (1948) Ігоря Стравінського стали свідоцтвом безпосереднього впливу Motu proprio (1903) на музичну традицію у XX столітті.

Ф. Мартен у 1921-1922 рр. перебував у Римі і саме там отримав можливість ознайомитися з григоріанським співом. На той час вже вийшли друком під егідою Ватиканської комісії на чолі з Домом Потьє нотні збірки Kyriale (1905), Cantus Missae (1907), Graduale Romanum (1907), Officium Defunctorum (1909), Cantorinus (1911) і Antiphonale Romanum (1913). А. Перу зазначає, що візити до Равенни[7] запалили у Ф. Мартена особливий інтерес до візантійського мистецтва. Повернувшись до Швейцарії у 1922 році під впливом григоріанського співу і вражень від візантійського мистецтва композитор почав створювати Месу для подвійного хору a cappella. Ф. Мартен стверджував, що саме тоді він відчув потребу звернутися до духовної музики [169, с. 19].

У 1970 році в одному з інтерв'ю перед виконанням Меси композитор наголосив на тому, що на початок її створення він навіть не знав жодного керівника хору, якого б його твір міг зацікавити. Він не тільки не презентував Месу в Асоціації швейцарських музикантів для можливого виконання[8], але й навіть не хотів почути її «живе» звучання. Ф. Мартен мав побоювання, що оцінювати твір будуть виключно з естетичної точки зору, в той час як сам композитор розглядав Месу як справу між ним і Богом, зазначаючи, що «вираження релігійного почуття повинно залишатися у таємниці і не мати нічого спільного з громадською думкою» [127, с. 11]. З цього приводу нагадаємо вислів відомого віолончеліста П'єра Фурньє (*Pierre Fournier*) про те, що геній Ф. Мартена був «витриманий тихою медитацією та жаром віри» [122]. Релігійна чутливість митця була, по своїй суті, середньовічною: у віці, коли

[7] Саме італійське місто Равенна є осередком пам'яток візантійської, ранньохристиянської культури на Апеннінському півострові, найяскравіше представлених у мозаїках її численних баптистеріїв, церков і мавзолеїв IV-VI ст.

[8] Асоціація щорічно влаштовувала свята з виконанням музики швейцарських композиторів.

багато хто вважав, що авторство – це невід'ємний предмет мистецтва, Ф. Мартен прагнув до анонімності. Причину такого підходу варто шукати у вірі композитора, яка спрямовувала все його життя, як особисте, так і мистецьке. Відданість релігійним почуттям особливо вражає при врахуванні соціокультурного контексту створення Меси: у часі активної секуляризації мало хто з композиторів міг би сказати, що володіє такими сильними переконаннями щодо своїх творів і відносин між художником і Богом. Небажання автора виносити на розсуд публіки своє глибоко особистісне спілкування з Богом призвело до того, що на 40 років Месу для подвійного хору було «відкладено у шухляду». Лише у 1962 році її назву у списку творів композитора помітив Франц В. Брюннерт (*Franz-Wilhelm Brunnert*), керівник Bugenhagen-Kantorei у Гамбурзі. Диригент звернувся до композитора з проханням ознайомитися з партитурою і за його згоди виконав Месу восени 1963 року.

Ф. Мартен наголошував на тому, що при достатньо великій кількості виражальних засобів музика Меси є абсолютно внутрішнім вираженням, тому й варто її сприймати глибокою рефлексією на екзистенційні теми. З часу її прем'єри твір неодноразово виконувався різноманітними колективами, що спонукало її автора до зауважень щодо її стилю. Ф. Мартен зазначав, що з часу написання Меси його музична мова значно еволюціонувала і в музиці є багато такого, що наприкінці 1960-х рр. він вже б не використовував. Композитор зауважив, що у партитурі «є помилки, які б я вже не зробив (я б зробив інші, хто їх не робить?). Проте є також музичні елементи, які мені дуже близькі: доказом тому слугує те, що таку фразу як "*Et incarnatus est*" я знову використав у "Різдвяній ораторії", що залишилася невиданою, і можна знайти її майже такою ж у моїй ораторії "Golgotha", підкреслюючи текст «*Як він любив своїх у світі, він любив їх найвищою любов'ю*» [127, с. 11-12].

Ф. Мартен створив Месу в 1922 році, за винятком фінальної частини Agnus Dei, яку він завершив у 1926 році. Жанрово-стильовими моделями для композитора слугували меси доби Відродження з п'ятьма частинами, відповідно

п'ятьом розділам меси Ordinarium. В їх інтерпретації сучасним автором використовуються поліфонічні та метроритміні техніки, типові для Жоскена Депре та інших композиторів XV – XV століть. Так, парна імітація в Gloria на словах «*et in terra pax hominibus*»: слова і мелодія в партіях одного хору (альти і тенори) одразу вторять партіям іншого (тенора і баси); наступні імітації антифону призводять до кульмінаційного гармонічного tutti на словах «*glorificamus te*». Великі імітаційні (майже фугато подібні) побудови, на кшталт початку Kyrie, нагадують своєю фактурою і пластикою ведення звуку характерні зразки хорової музики композиторів кінця XVI століття, зокрема партитури Дж. Палестрина. Особливо яскраво демонструє вплив музики епохи Відродження використання принципу двохорності, на якому вибудовано весь твір. Відчуття антифону особливо посилено у розділах Benedictus і Agnus Dei, де два хори чітко відмежовуються і зіставляються один з одним. Цей прийом створює своєрідну «музичну арку», яка викликає безпосередні асоціації з венеціанським стилем доби Пізнього Відродження, представленого у партитурах Джованні Габріелі.

Поряд із цими, свідомо вплетеними у сучасну композицію історичними елементами, відчутні ритмічні і гармонічні деталі, що відображають інтерес композитора до більш «примітивної», народної та «незахідної» музики. У розділі Benedictus речитативи, що нагадують ритмічний перестук, створюється другим хором як за допомогою безперервного ритмічного патерну, так і через використання порожніх квінтових (безтерцієвих) гармоній. Ф. Мартен демонструє тут свою спорідненість із І. Стравінським, «Весна священна» якого з незвично несиметричними, ламаними ритмами вперше була виконана в Парижі ще 1913 року.

На думку Дж. Кілгора, стиль «Меси» Мартена найкраще можна позначити терміном «архаїчний модернізм», який базується на ідеї поєднання архаїчних методів і сучасних композиторських технік [140, с. 33]. Франц В. Брюннерт, коментуючи її концертне виконання у Женеві 1974 року, зазначав, що «можливо, ми очікували побачити юнацьку роботу, відмічену численними

впливами і навіть деякою незграбністю. Ще більш дивно та радісно, що ця Меса зберегла свідомість та оригінальність, і це і робить її абсолютно сучасною, незважаючи на те, що вона далека від сучасного стилю» [цит. за: 140, с. 34].

Традиційною функцією музичної меси Ordinarium є супровід Меси як богослужбового ритуалу, в якому музика відіграє, перш за все, сакральну роль, проте, має бути враховано її художнє призначення. Еволюціонуючи з плином часу у велику і більш складну музичну форму, меса поступово перетворилася на концертний жанр, який за рівнем художніх функцій музики, її емоційного впливу вже не був придатний для службового використання. В якості прикладу можна назвати одну з вершин жанру меси – «Високу месу» Й. С. Баха, яка вивищується над церковним ритуалом і захоплює слухача емоційною силою переживання.

Першою частиною Меси для подвійного хору Ф. Мартена є ***Kyrie*** –молитва «Господи, помилуй», з розспіваними мелодичними лініями та імітаційними побудовами в стилі композиторів епохи Відродження, таких як Ж. Депре і Дж. Палестрина. Її початком є самотня, тиха нота альтів – *ля* першої октави. З неї згодом імітаційними перегуками з довгими, гнучкими фразами у різних голосах наче розгортається хорова фактура. На музику, безсумнівно, впливає cantus planus з його довгими, відстороненими мелізматичними лініями. Кальвіністське виховання Ф. Мартена позбавило його впливу католицької традиції з її григоріанськими хоралами і строгими наспівами, і лише перебування у Римі уможливило знайомство з ними. Його музичне висловлювання – це не наслідування традиції звичного для композитора літургійного музикування, а особисте бачення тексту і стану, створеного у поєднанні власної музии зі Словом Божим. Kyrie завжди розподіляється на три складові тексту молитви: Kyrie eleison, Christe eleison та Kyrie eleison. Їх втілення в музичній композиції не є однаковим: наймасштабнішою є перша складова форми, найменшою – остання.

Першу складову Kyrie утворюють дві зони, що будуються на двох темах-лейтінтонаціях. Перша тема – плавна, з широким діапазоном, розспівна,

горизонтально мелодизована, що візуально має форму перевернутої дуги, арки. Друга тема – коротка, орієнтована вертикально, емоційно та нервово стисла поспівка з пунктирним ритмом, яка вперше звучить у чоловічих голосах в «зоні» першої лейнтінтонації, а згодом, через декілька повторювань, розростається у tutti хору, що слугує частковим кульмінаційним моментом та переходом до викладу та активної розробки другої лейтінтонації, більш драматичної. Композитор надає ремарку: Très mouvementé comme un cri («Дуже енергійно, як крик»).

Початкова тема частини Kyrie звучить вже в 1-9 тактах у других альтів, згодом переходячи до перших альтів із майже однаковим матеріалом, за винятком тривалості першої ноти. Як зазначає З. Малджиєва (*Zdravena Maldjieva*), ці мотиви, які взаємодіють імітаційно, свідчать про те, що композитор використав контрапунктичну техніку на кшталт меси епохи Відродження, наприклад у Жоскена Депре [148, с. 18], Наспівний характер теми та використання еолійського ладу також вказують на впливи старовини.

Основна тема містить у собі кілька мотивів, які згодом стануть об'єднуючим каркасом всієї частини. Діапазон теми – мала септима (від *ля* першої октави до *сі* малої октави). Ця тема, за традицією григоріанського хоралу, уособлює вічність, божественність. Вона має символічну форму перевернутої арки, а її кроком є лише великі та малі секунди й терції. Ці інтервали, з додаванням квінт та тритонів, незвичних для поліфонії строгого стилю, в інших голосах при паралельному звучанні, переважають у всій композиції.

Хоча початкова тема лінеарна й горизонтальна за побудовою, як тема у контрапункті, не можна ігнорувати суттєву присутність терцієвості, зазначає З. Малджиєва [там само, с. 19]. Зменшений тризвук, викладений у 3-му і 4-му тактах, розширюється висхідною терцією до зменшеного септакорду в 5-му такті. Тональний центр *a-moll* чітко підкреслений першою та останньою нотою теми. Ф. Мартен уникає присутності акордів домінанти та автентичних каденцій і нівелює чіткі тональні функції. Таку свідому неоднозначність можна

виявити в кожному елементі його музики, що створює тим самим дуже насичену і складну музичну тканину.

Спосіб розспівування тексту також створює помітний контраст: слово «Kyrie» розспівується мелізматично та одноразово, тоді як слово «eleison» – силабічно й двічі, наче повторення своєї мольби; зміна метра з 4/4 до 3/4 також доповнює цей контраст.

Друга тема, що символізує страх людини не бути прощеним за свої гріхи, благання Бога змилостивитися, жах перед Днем Гніву, має у своїй структурі пунктирний ритм. Функція її часто полягає в тому, щоб організувати вертикаль усієї музичної тканини, підкреслити головні слова через одночасне промовляння, як результат драматичного розвитку упродовж експонування теми (цей принцип застосовується в месах епохи середньовіччя). Спочатку друга тема звучить лише у чоловічих партіях Хору II (17 т.), далі – у чоловічих партіях Хору I та II (21 т.), а згодом і у неповному tutti (28 т.). На основі цієї лейтінтонації буде побудований другий розділ та початок частини Gloria, де вона набуває фанфарного характеру.

Форма Kyrie є досить складною і відрізняється від традиційної тричастинної форми для першої частини меси: Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison. Для створення виконавської інтерпретації надважливо розуміння структури твору загалом та, зокрема, його окремих частин. Порівняння традиційної тричастинної форми ABA_1 та кількох можливих трактувань структури першої частини меси (за З. Малджиєвою [148, с. 21]) дозволяє віднайти найбільш адекватний композиторському задуму варіант:

1: ABA та Coda – A (тт. 1-36), B (тт. 37-57), A_1 (тт. 58-87), Coda (тт. 88-100);

2: $ABCDB_1$: A (тт.1-26), B (тт. 27-36), C (тт. 37-57), D (тт. 58-87), B (тт. 88-100);

3: ABCD – A (тт. 1-26), B (тт. 27-57), C (тт. 58-87), D (тт. 88-100);

4: ABC та Coda – A (тт. 1-36), B (тт. 37-57), C (тт. 58-87), Coda (тт. 88-100);

5. Aa (1-36 тт.), B (37-92 тт.), a_1, повернення теми (93-100 тт.) (за Б. Вайнтайном [цит. за: 132, с. 36]).

На нашу думку, найбільш точно розкриває структуру номеру 4-й варіант,

що довів свою доцільність у практиці виконання Камерного хору Харківської обласної філармонії (художній керівник та головний диригент Андрій Сиротенко).

Експозиція (А) присвячена викладу основного матеріалу (тт. 1-36). Саме у цьому розділі вперше звучать дві лейт-інтонації, які будуть розроблятись упродовж усієї частини, а згодом «проростуть» у інших частинах твору (див.: Gloria, перший розділ). Другий розділ Kyrie (В, тт. 37-57, *Avec mouvement*) побудований за принципом безперервного руху, який не передбачає поділу. Тема, що розвивається, містить у собі складові обох лейт-інтонацій: першої – плавної та розспівної, і другої – стислої, ритмічно пружної.

Другий розділ є тонально нестабільним – кожне речення Kyrie eleison звучить у новій тональності, мажор та мінор чергуються за принципом протиставлення. Весь розділ має гомофонно-гармонічну фактуру з елементами підголосковості, що кардинально відрізняє його від інших розділів.

Тональний розвиток розділу «спалахує» короткими відхиленнями в тональності *e-moll*, *G-dur*, *h-moll*, *C-dur*, і згодом завершується фінальним акордом *h-moll* (т. 57). Хорова фактура тут розкривається у діапазоні більшому, ніж три октави, від *ci* великої октави до *ci* другої, що, у поєднанні з пружнім нервово-насиченим ритмом та динамікою, створює яскраву потужну кульмінацію у цьому такті, на зламі двох розділів.

Розділ *Christe eleison* (тт. 58-87) є більш лінійним, мелізматичним і не передбачає вертикально організованої будови тематизму Kyrie (як у т. 28). Ладовий нахил цього розділу спрямований до *h-moll*. Основна тема-монодія звучить в октавному унісоні (партії Альтів та Басів Хору I) і містить у своїй структурі інтервал чистої кварти, що слугує лейт-інтонацією твору (на що вказують і інші дослідники [148, с. 25]). Використання хорових барв дуже цікаве: тема виконується низькими голосами Хору I, тоді як Хор II озвучує супровід із силабічною промовою складів у «зосередженних» акордах. Нижній регістр і насичені низькі голоси створюють похмурий, затемнений характер, не характерний для традиційно ніжного Christe (як, наприклад, в Месі *h-moll*

Й. С. Баха). Теми розподіляють цей розділ на квадратні речення – тт. 58-61 та 62-65 у *h-moll*, 66-69 та 70-72 у *e-moll*, коротке сполучення на лейтінтонаціях першої теми, яка приводить до наступної тональності *fis-moll* (тт. 80-83 та 84-87). З розгортанням теми та переходом до інших тональностей, фактура ущільняється, стає більш поліфонічно розвиненою і насиченою.

Coda першої частини (тт. 88-100) – поява четвертого Kyrie, майже ідентичного другому (тт. 28-36). Це, безумовно, підкреслює найзначніші спільні ознаки:

- лінеарна тема з широким діапазоном та виразною вишуканою архітектонікою мелодії;
- супровід знову знаходиться у Хорі II, розспівування тексту також силабічне, але у більш великих тривалостях;
- у структурі четвертого Kyrie знаходиться друга лейтінтонація, вертикально орієнтований елемент якої проникає у заключення розділу Kyrie;
- фактура обох розділив дуже схожа, але дещо збагачена: тема, яку презентувало Сопрано Хору I, тепер подвоюється в партії Альтів, а акомпануюча структура, яка була лише у Хорі II, тепер звучить вже у хоровому tutti;
- затримання мажорної терції в акорді *E-dur* в тактах 35-36 дублюється в тактах 99-100 з однаковою гармонією та дуже схожими тривалостями, але у іншій фактурі хорового tutti.

Основна відмінність цих розділів Kyrie полягає у тому, що перший починається і закінчується у *E-dur,* другий починається у *B-dur* і згодом прокладає шлях до *E-dur*, створюючи інтонаційно-гармонічну арку між двома розділами.

Таким чином, перша частина Меси Ф. Мартена для подвійного хору a cappella є доволі незвичною за формою через наявність чотирьох розділів Kyrie та однієї начебто «неправильно розміщеної» частини Christe. Композитор надав формі молитовному піснеспіву певну свободу і вибудував її згідно власного

художнього бачення.

Друга частина Меси ***Gloria*** також досить незвична й вражає своїм благоговійним станом. Композитор використовує своєрідну жанрово-стилістичну «багатомовність», поєднуючи канонічний латинський текст з елементами музичної мови композиторів-імпресіоністів, загостреною дисонантністю. Як і Kyrie, Gloria широко використовує можливість антифонності і поліфонічної імітації в партіях подвійного хору.

За традицією, славильний текст другої частини меси викладається в гучній динаміці, урочисто, зі святково-просвітленим характером та звучанням сурм або їх імітацій хором. Однак художній задум Ф. Мартена виявився іншим: у вступі він відтворює спокійний, майже безтурботний характер з тихою динамікою (від *p* до *ppp*), де усі *crescendo* за рахунок поступового розгортання хорової фактури виникають м'яко та делікатно. Композитор вибудовує форму частини відповідно до логіки молитовного тексту.

Вступи на слові «Gloria», що періодично повторюється від партії до партії, нашаровуються, розвиваючись від тихого звучання у низькому регістрі в перших тактах до насиченого високого регістру, де всі партії об'єднуються в гармонічному «*Gloria in excelsis Deo*».

Як вказує Б. Вантайн (*Bruce Vantine*), тема вступу займає перші 15 тактів. Після цього форма поділяється на три розділи: 1-й – 16-57-й такти, 2-й – 58-84-й такти; 3-й – 80-122-й такти. У підсумку, дослідник визначає структуру частини як *наскрізну* [191, с. 36]. Це твердження має підстави, але, на нашу думку, визначення форми як контрастно-складеної більше відповідає логіці розбудови музичного матеріалу Ф. Мартеном. Отже, контрастно-складена форма Gloria виглядає на схемі наступним чином:

ABCDEFG: A (тт. 1-15), B (тт. 16-38), C (тт. 39-44), D (тт. 45-57), E (тт. 58-84), F (тт. 85-99), G (тт. 99-122).

Тема Gloria в експозиції «*Gloria in excelsis Deo*» («*Слава во вишніх Богу*») поділена на два підрозділи (тт. 1-7 та тт. 8-15). З точки зору тематичного розгортання, обидва підрозділи структуровані майже однаково, маючи цікаві

відмінні гармонічні послідовності. Перший підрозділ розпочинається з доволі стислого, насиченого акорду нетерцієвої структури, що є ремінісценцією гармонії акорду з коди попередньої частини (т. 93). З додаванням басового *соль* у малій октаві акорд отримує тональність *G-dur*, яка у наступних тактах спочатку трансформується у *D-dur* (тенор доповнює гармонію мажору великою септимою, яка дисонує з примою і створює осяйну, яскраву фарбу), а наприкінці речення – у *C-dur*.

Друге речення має таку гармонічну послідовність: *C-dur, G-dur* (знову в акорді широкого розташування композитор використовує велику септиму, яка дисонує з примою) та *d-moll*, що виникає дещо несподівано.

Композитор використовує лейтінтонацію з Kyrie, в основі якої знаходиться пунктирний ритм (Kyrie, тт. 17, 21, 28). Проте, якщо у частині Kyrie вона звучить як нервовий, пристрасний плач, благання, то тут набуває інших фарб, отримуючи фанфарне, світле забарвлення.

Друга побудова звучить урочистіше за рахунок ладотонального підвищення (*C-dur, G-dur* та *d-moll*). Вражаючий поліфонічний і ритмічний розвиток подальших розділів, контрастних за побудовою, нагадує слухачеві впливи Й. С. Баха і результати опрацювання ритмічної теорії Ж. Далькроза, яку Ф. Мартен вивчав, коли викладав у Голландії. Короткі контрастні розділи стрімко змінюють один одного. Композитор «відштовхується» від слова, кожній строфі надаючи відповідні семантику, тональність, метроритм.

Наступний розділ В (тт. 16-38), побудований на тексті «*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*» («*І на землі мир людям доброї волі»*) є поліфонічним. Контрапунктична тема складається з двох елементів: «*et in terra pax hominibus*» з двома мелодичними лініями, що рухаються у протилежному напрямку або, навпаки, назустріч одна одній. Цей елемент повторюється в усіх імітаціях, суворо повторюючи ритмічний та звуковисотний каркас, однак транспонуючи тему (на терцію вгору – у тенорів та басів Хору І, потім на секунду донизу – у сопрано та альтів Хору І, та на кварту вгору – у сопрано та альтів Хору І). Другий елемент теми – «*bonae voluntatis*» – кожен раз має вільну структуру. За

третім проведенням (тт. 21-24) до двоголосної теми додаються підголоски – баси та тенори Хору ІІ.

У четвертому проведенні теми «*et in terra pax hominibus*» (тт. 25-28) до двох голосів додається ще два (тенори Хору І та альти Хору ІІ), рухаючись паралельними терціями, створюючи ще більш насичену та різнобарвну хорову фактуру.

Вже з такту 29 починається невелика зв'язка разом з новим текстом «*Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te!*» («*Славимо Тебе, благословляємо Тебе, поклоняємося Тобі*») та новим музичним матеріалом. На думку З. Малджиєвої, традиційно славильні інтонації виступають в якості перехідної ланки, що веде до розділу «*Gratias*» (тт. 39-44). І хоча знаки альтерації свідчать про нахил до тональності *Des-dur*, знаки при ключі все ще відсутні [148, с. 31], іншими словами Ф. Мартен застосовує принцип «тонального ковзання» («*gliding tonality*» за Р. Гласманом [132, с. 61]),.

Знаки альтерації у Gloria з'являються вільно: вони наче не прив'язані до якогось сталого тонального центру, «ковзаючи» через виникаючі тональності без вкорінення в якійсь одній тональній зоні. Це також розповсюджується і на фактурний розвиток. Побудови з дрібними тривалостями (тт. 44-46) змінюються на більш сталі, вертикально орієнтовані (тт. 47-57); октавному унісону усього Хору І з гармонічною підтримкою Хору ІІ приходять на зміну більш насичені парні унісони Хору І (партій сопрано-тенор, альт-бас у тт. 71-77), які згодом створюють насичені акорди (тт. 78-84). За проведенням теми в октавному унісоні басів І і ІІ Хорів з'являються імітаційні проведення з неточно повтореною щодо ритміки та звуковисотності темою (тт. 85-98).

Характерним для цієї частини є використання затримань у кадансах, наприклад: тт. 6-7, альти Хору І (затримування до мажорної терції); т. 53, альти Хору І (затримування до прими); т. 57, альти Хору ІІ (затримування до мажорної терції); т. 99, сопрано Хору І (затримування до мажорної терції); тт. 121-122, тенори Хору І (затримування до мажорної терції).

Gloria закінчується схожим на попередній за принципом, але більш

тривалим розділом G (тт. 99-122). Композитор впроваджує чотириголосну тему на слова «*Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris*» («*З Духом Святим у славі Бога Отця*») у Хорі II. Вона імітується спочатку в акордовому викладі: - у басів, тенорів та альтів Хору I; - у басів, тенорів, альтів Хору II та сопрано Хору I; - у сопрано Хору II та тенорів, альтів і сопрано Хору I.

Згодом тема імітується в монодичному викладі з підголосками: – у альтів Хору I; – у сопрано Хору I; – у басів та альтів Хору I; – у альтів і сопрано Хору II; – у басів та тенорів Хору II.

Два імітаційні підрозділи розмежовує мелізматична побудова на слова «*...Patris. Amen*» (тт. 106-110). Мажорні, світлі юбіляції в партії сопрано Хору I, що яскраво звучать на тлі гармонічних підголосків обох хорів, згодом переходять у вигляді коротких імітаційних побудов до сопрано та альтів Хору II.

Внутрішні трансформації захоплюють своєю невизначеністю, різноманітністю, яка в підсумку закінчується коротким, ємним «Amen». І, як і в попередній Kyrie, в останніх тактах Gloria звучить чітка акордова вертикаль. Отже, Ф. Мартен часто змінює хорову фактуру: імітаційні розділи змінюються поліфонічними, за гомофонними розділами ідуть хоральні; тематизму не характерна статичність.

Звернемо увагу на деякі особливості побудови акордів a cappella, які мають додаткові чи альтеровані тони. Для вивчення подібних гармонічних співзвучь О. Батовська пропонує «спочатку вибудувати консонуючі інтервали (октаву, квінту, кварту, терції, сексти, велику секунду), а потім по мірі їх загострення дисонуючі (тритон, велику септиму, півтон). Якщо акорди мають в основі або складаються тільки з дисонуючих інтервалів, то вибудовувати їх слід з нижнього голосу, мов би “нашаровуючи” на нього “гострі” інтервали» [5, с. 143]. На «прикінцевій стадії розучування матеріалу, коли виконавець може чути не тільки свою мелодичну лінію, а й акорд в цілому, його барвистість» диригентка радить застосовувати вибудовування ладу на тембро-фонічній

основі, адже тоді «для нього не становитиме складність впевнено інтонувати свою ноту, а в разі необхідності провести її енгармонічну заміну» [5, с. 143].

Credo починається з рівного вертикального багатоголосся з силабічним розспівом тексту, що протиставляється контрапунктичному розвитку попередньої частини і символізує єдність віруючих. На думку Б. Вайнтайна, Credo розпочинає «хорова інтонація» (тт. 1-10), з якої вибудовуються чотири варіації. Кожна з варіацій базується на інтонації хорової теми, змінюючи ритмічний малюнок або точно використовуючи його [цит. за: 132, с. 37]. Дослідник констатує, що «обробка варіацій є досить вільною за своєю суттю, але інтонаційний малюнок завжди чітко простежується в якійсь формі» [там само]. Наприклад, інтонація сопрано Хора II у тт. 1-2 чітко прослуховується у таких партіях, як альти Хору I та сопрано Хору II у тт. 9-10; сопрано Хору I у тт. 20-22; сопрано обох хорів у тт. 29-30; альти Хору I, сопрано і тенори Хору II у тт. 50-51; сопрано Хору II у тт. 68-70; сопрано та альти обох хорів у т. 87; сопрано, альти і баси Хору I та тенори і баси Хору II у т. 100; опрано Хору I та тенори Хору II у т. 107. Тобто ця хорова інтонація впроваджується в усі розділи Credo, поєднуючи їх.

З усіх частин Меси Ф. Мартена Credo є найбільш неоднозначною у розумінні її структури, а взаємозв'язок тональних центрів тут також найменш очевидний. Оскільки в Credo використовується найбільш широкий, різноманітний за емоційними забарвленням текст, не дивно, що ця частина має наскрізний розвиток. Погоджуючись, загалом, із висновками дослідника Б. Вантайна, вважаємо доцільним розглянути структуру Credo з іншого боку.

Здійснений системний аналіз цієї частини дає право стверджувати, що вона має складну двочастинну форму:

A			**B**		
a_1	a_2	a_3	b_1	b_2	b_3
тт. 1-22	тт. 22-44	тт. 45-67	тт. 68-99	тт. 100-122	тт. 123-137

«Хорова інтонація» (за Б. Вайнтайном) звучить у Хорі I і з перших тактів має дорійський нахил *d-moll*. Поява *мі-бемоля* у Хорі II в т. 5 створює, однак,

відчуття фрігійського ладу. Пізніше в тому ж такті з'являються декілька *сі-бемолів*, що створюють відчуття еолійського *d-moll*. Навіть у цих кількох тактах помітний типовий для Ф. Мартена принцип *gliding tonality* – часті зміни модальності / тональності та нестабільність тонального центру.

Ще одна дуже відмінна риса композиційного стилю Ф. Мартена, відображена у Месі – це надзвичайна увага до наголосу певних слів (смислових центрів) у тексті. Як наслідок, він часто змінює метр у фразі чи реченні, тим самим послаблюючи відчуття повторюваної сильної долі.

Надалі Ф. Мартен знову застосовує фактурну мінливість: на зміну хоральному епізоду (тт. 1-10) з'являється структура з сольним монодичним викладом мелодії сопрано Хору I, при цьому Хор II слугує гармонічною підтримкою (тт. 11-22), яка спочатку стало знаходиться на звуках акорду (тт. 10-18), а згодом стає більш розвиненою (тт. 19-22). Уся фактура при цьому опускається вниз, практично паралельно малюнку теми у сопрано Хору I.

Розділ a_2 на слова «*Deum de Deo*» («*Бога від Бога*») – контрастний до попереднього музичного матеріалу. Зі вступу теми-скандування в партії басів («*Deum de Deo*», тт. 22-23) фактура розростається до хоральної, що призводить до майже природного повернення хорової інтонації a_1 (див. тт. 29-30).

І знову хоральний розділ змінюється сольним звучанням теми в партії басів з гармонічною підтримкою сталої гармонії Хору II (тт. 31-36). Мелодичну лінію продовжують спочатку альти і тенори Хору I (тт. 37-38), а потім і баси Хору I (тт. 39-44).

Розділ Lent (a_3) знову повертає до хоральної насиченої фактури. Хорове tutti у динаміці *pp* звучить дуже делікатно, сакрально та світло – відповідно словам «*Et incarnatus est de Spiriu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est*» («*І воплотився з Духу Святого і Марії Діви*»). У цьому розділі, найтихішому з усієї частині Credo, композитор створює стан очікування Божого дива – народження Христа. Фраза «*Crucifixus*» («*Розп'ятий*») несподівано виникає у тенорів Хору I соло (тт. 51-53) в динаміці *f*, неначе удар кинджалом. Ця асоціація виникає через напрямок руху мелодії – велика секунда догори, з додатковим *marcato* на

вершині. Драматичного насичення додає ремарка композитора *Plus rapide* (Швидше), а також нестабільна сильна доля – зсування фрази «*Crucifixus*» то на першу, то на четверту, то на третю долі – створює відчуття відчаю, емоційної напруженості, схвильованості.

Ця інтонація «*Crucifixus*» виникає у басів та тенорів Хору II, а згодом у обох хорах, і тільки у тт. 58-67 отримує своє продовження – «*etiam pronobis: sub Pontion Pilato...*» («*за нас за Понтія Пілата*»). Поступово, з кульмінаційної вершини (т. 56) теситура опускається, ніби сили покидають Христа. Закінчується розділ ***A*** октавою з порожньою «архаїчною» квінтою.

Подальший розділ ***B*** з ремаркою композитора *Vite* (Швидко) створює контраст майже в усіх аспектах музичної тканини. Змінюється темп, фактура (насичена імітаціями початкової теми «*et resurrexit*» («*і Воскрес*») у різних голосах), з'являються знаки при ключі (тональність *A-dur*). Це перший випадок, в якому композитор застосовує знаки при ключі. На нашу думку, поява знаків *D-dur* при ключі символізує воскресіння, як переродження, нове життя, що осяяне Божою святістю та благословенням.

Нагадаємо, що тема, яка є основою b_1 – це ремінісценція початкової «хорової інтонації» (тт. 1-2). Її мелодична лінія побудована на пентатоніці. Вершини цієї теми «*et resurrexit*» виникають на складі «ге», що відповідає меті композитора – привести наголос на смислові центри у тексті. Також слід зазначити, що тут використовується невматичний спосіб розспіву.

Тема звучить спочатку в *A-dur*. Упродовж 10-ти тактів (тт. 68-77) зберігається відчуття тонального центру *ля*, і лише згодом стає зрозуміло, що вона є домінантою до *D-dur.* Згодом, у тт. 87-92, з'являється новий тональний центр – *a-moll*. У мелодичних лініях паралельними акордами між альтами та сопрано обох хорів відчутно повернення теми – «хорової інтонації» з експозиції. Розділ b_1 закінчується насиченими акордами на *ff* в тональності *H-dur*.

Наступний розділ композитор виокремлює паузою з ферматою, тому що b_2 контрастний за динамікою – *pp.* Саме з цього розділу розпочинається поступове

крещендування, що досягає своєї вершини у коді (тт. 135-137). У мелодичній лінії знову відчутний вплив «хорової інтонації». При ключі з'являється *fis* та, відповідно, звучить *e-moll*, що зберігається упродовж 13 тактів (тт. 100-112). Згодом цю тональність змінює *D-dur* (тт. 116-122).

Зазначимо, що у цьому розділі на короткий момент виникає контрастна антифонність двох хорів – Хор II у тт. 116-122 на словах «*Et unam Sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*» («*В єдину Святу Вселенську й Апостольську Церкву*») змінюється Хором I у тт. 123-124 на словах «*Confiteor unum baptisma*» («*Ісповідую одне хрещення*»).

Наступний розділ b_3 знову приводить до зміни тональності та знаків при ключі: це чотири дієзи – *E-dur/cis-moll*. Тональна невизначеність зберігається упродовж розділу і тільки в коді стверджується *Fis-dur*. Композитор використовує силабічний метод розспівування на словах «*Et expecto resurrectionem mortuorum*» («*Очікую воскресіння мертвих*»), а також додає штрих marcato, що підкреслює значення слів, створюючи величний, монументальний характер, який підготовлює слухачів до осяйної коди.

Урочистість мелодичної лінії в октавному унісоні альтів та басів Хору I, що мелізматично розспівується на слово «*Amen*», підкреслюється пустими квінтами на другій долі в партіях обох хорів. При цьому завершення мелізматичного руху надає завершальну мажорну терцію. Credo закінчується у тональності *Fis-dur* насиченими акордами широкого діапазону.

Sanctus повертає до імпресіоністичного стилю: пульсуючі, як промені світла, репліки різних партій передають відчуття піднесеної святості. Hosanna – прихід Месії – зображується як захоплююча, осяйно-містична подія. Тональність *D-dur* також цьому сприяє[9].

Б. Вайнтайн [цит. за: 132, с. 42] стверджує, що Sanctus поділяється на два великих розділи. На нашу думку, форму цієї частину доцільно розглядати як складну тричастинну безрепризну:

[9] Нагадаємо, що у Високій месі Й. С. Баха *D-dur* був другим (після *h-moll*) тональним центром, характерним для її радісних, піднесених і світлих епізодів.

A	**B**	**A1**
тт. 1-9	тт. 9-20	тт. 21-34

C
тт. 35-75

D
тт. 76-113

Ф. Мартен один з перших митців XX ст. запровадив *крещендуючий принцип* у музичну драматургію меси для увиразнення славильного піднесення душі віруючої людини. Кожний наступний розділ семантично і динамічно знаходиться на більш вищому ступеню розвитку; а «*Hosanna*» стає кульмінацією, тим самим здійснюється принцип духовного піднесення [106].

Композитор застосовує антифонність двох хорів, щоб створити відчуття гнучкої, світлої фактури, що наче «коливається» (напр., тт. 9-15). Гармонія також впливає на це: наприклад, у тт. 17-19 партії басів та тенорів Хору I неначе ведуть діалог – мелодична поспівка басів у *D-dur*, тоді як коротка мелодична лінія тенорів у *fis-moll*. Таким чином, створюється тональна невизначеність, амбівалентність.

Необхідно позначити три інтонації розділу «*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*» («*Свят Господь Бог Саваоф*»):

- гармонічні акордові побудови з розспівуванням першого складу «Sanctus» та висхідними інтонаціями (напр., 1 т. – чоловічі групи хорів; 9 т. – баси, тенори та альти Хору II);
- поспівка з нисхідними інтонаціями – на малу терцію та кварту (напр., 6-9 тт., 17-20 тт., 31-34 тт. сопрано Хору I);
- мелізматично розспівана мелодична лінія, що має форму перевернутої арки створює ремінісценцію до першої теми Kyrie (напр., 9-12 тт. сопрано Хору II; 12-15 т. сопрано Хору I).

Саме через імітації цих елементів в різних голосах хорової партитури композитор вибудовує тематичний розвиток.

Більша частина першого розділу будується на основі постійної гармонічної

педалі басової партії – *fis* малої октави. Саме на її основі звучить ре-мажорний секстакорд у тт. 5-8, 17-20. *До-бекар*, що виникає у партії сопрано Хору I, створює міксолідійський нахил. Проте вже у т. 27 у басовій партії вперше звучать тони *d* малої октави та *h* великої октави, які, почергово виникаючи, слугують D та S для наступної тональності, що згодом призводить до модуляції у *G-dur* (31-34 тт.).

Контрастний до розділу B, розділ Plus vite (Швидше) не має знаків при ключі, що передбачає тематизм в умовах модальності. Саме в цьому розділі залучено принцип антифонності.

У тт. 35-43 обидва хори мають різні функції, а саме: Хор II силабічно, в акордовій фактурі та у низькій теситурі скандує текст «*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*» («*Повні небеса і земля Слави Твоєї*»), в той час як Хор I відповідає йому мелізматично розспіваним «*Gloria tua*». Побудова «*Hosanna*» з насиченими багатоголосними антифонними перегуками закінчує розділ.

«*Benedictus*» схожий за побудовою до «*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*» (D, тт. 76-106). Функції хорових партій чітко простежуються: Хор II силабічно промовляє слова «*Benedictus, benedictus, benedictus*», тоді як Хор I невматично розспівує одне «*Benedictus*» на зовсім іншій гармонії. Акорд, що складається зі збільшеної та зменшеної кварти, формується між басами, тенорами та альтами Хору I. Таке поєднання дисонансів створює незвичну звукову палітру та дещо «утаємничує» образний стан.

«*Hosanna*», що виникає вдруге (104-113 тт.), вибудовується по-іншому – це масштабна акордова побудова з чергуванням широких мелізматичних розспівів тенорових партій Хору II та I всередині хорової фактури, які мають форму перевернутої арки. Теситури усіх хорових партій тут піднімаються, формуючи найвищу кульмінаційну динамічну точку.

Sanctus закінчується могутнім акордом *E-dur* на слові «*hosanna*». І цей акорд був би закінченням меси, якби Ф. Мартен надав дозвіл на її виконання 1922 року. Однак твір був відкладений на 4 роки, до того моменту, коли автор повернувся до нього в 1926 р., створивши ще Agnus Dei.

Agnus Dei – повністю контрастний до попередньої юбіляційної «hosanna» і навіть до усієї Меси. Це частина, дещо подібна за архітектонікою до побудов із Kyrie, з довгими, навіяними григоріанськими хоралами, лініями хорових партій. Композитор використовує принцип антифонності таким чином: хорова фактура розподіляється на два пласти. Другий хор майже на речитації, силабічно розспівує Agnus Dei, стійкими тривалими акордами, які нагадують церковні дзвони, символізують важку ходу Христа на Голгофу. Це єдина частина Меси, де Хор II отримує сталу функцію супроводу. Перший хор розспівує ці ж слова «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi; miserere nobis*» («*Агнець Божий, що береш на Себе гріхи світу, помилуй нас*») невматично. Мелодія першого хору має ознаки cantus planus, на що вказує плавність ведення мелодійної лінії, її орнаментальність, вільне, «безтактове» фразування, суто внутрішній розвиток, який виявляється в зміні звуковисотності, а, слідом за нею, й у зміні динаміки. Поєднуються два хори в останніх чотирьох тактах на словах «*dona nobis pacem*» в тихому акордовому звучанні.

Щодо заключної частини Меси Б. Вайнтайн зазначає, що кожне з п’яти варіаційних проведень теми у першому хорі завжди має внутрішню кульмінацію, яка посилюється у русі від першого до п’ятого проведення. Форма частини – варіаційна з кодою [цит. за: 132, с. 70-73]:

A	**A_1**	**A_2**	**A_3**	**A_4** кода
тт. 1-10	тт. 10-15	тт. 16-24	тт. 24-38	тт. 37-51

У підсумку драматургічного аналізу циклу Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена підкреслимо, що загальний контур окремих мелодичних ліній характеризується специфікою жанрової стилістики: хорове багатоголосся поєднує елементи середньовічної монодії, модальності, мелізматичного та силабічного розспіву, скандування. Метроритмічна організація, підкоряючись структурі канонічного тексту, створює відчуття духовного піднесення, властивого молитовному жанру.

Застосування композитором імітаційної техніки, антифонності відбиває принципи музики Ренесансу. Свідоцтвом впливу німецьких композиторів

пізнього романтизму, зокрема Р. Вагнера, Г. Малера та Й. Брамса, є гармонічна мова та акордові послідовності в гомофонних розділах, а також великий діапазон використаних регістрів голосів хорових партій.

Терцієва структура акордів з додатковими тонами, часто бітональність, політональність, перемінні лади нагадують музику французького імпресіонізму початку XX століття. Одним із принципів мислення Ф. Мартена є *gliding tonality*, або непомітний процес модулювання.

Деякі з зазначених вище ознак переважають в окремих частинах, інші ж присутні у всьому творі. Отже, можна стверджувати, що мовно-стильовий синтез європейської культури вплинув на творчий пошук Ф. Мартена в духовному жанрі.

2.2. Виконавське трактування Меси для подвійного хору Ф. Мартена в аспекті компаративної інтерпретології

2.2.1. Специфіка виконавського бачення Меси Академічним камерним хором Харківської обласної філармонії під керівництвом А. Сиротенка

Меса для подвійного хору Ф. Мартена після прем'єри у виконанні Bugenhagen Kantorei під орудою Ф. В. Брюнерта (*Franz W. Brunnert*) одразу отримала прихильність публіки та увійшла до репертуару багатьох хорових колективів. Так, вже у XXI столітті записи твору здійснили:

- Académie Vocale de Suisse Romande, диригент – Домінік Тіль (*Dominique Tille*);
- RIAS Kammerchor, диригент – Даніель Ройс (*Daniel Reuss*);
- Netherlands Chamber Choir, диригент – Тьону Кальюсте (*Tõnu Kaljuste*);
- Collegium Vocale Zürich, диригент – Клаус Кналл (*Klaus Knall*);
- Danish National Vocal Ensemble, диригент – Маркус Крід (*Marcus Creed*);
- Pro Musica Chamber Choir, диригент – Янг Інгве (*Jan Yngwe*);

- Nederlands Kamerkoor, диригент – Петер Дейкстра (*Peter Dijkstra*);
- Stockholm Chamber Choir, диригент – Ерік Еріксон (*Eric Ericson*);
- Wiener Singakademie, The Sixteen, The Choir of Westminster Cathedral та інші.[10]

Український диригент, приступаючи до роботи над цим твором, безпосередньо враховував досвід закордонних виконавських інтерпретацій.

Роботу над формуванням власної виконавської версії, що максимально відповідає задуму композитора, розкриває змістову сутність твору, перш за все, варто розпочинати з цілісного аналізу партитури, починаючи від визначення його культурологічних сенсів. Для цього, ще у період дорепетиційної роботи, варто визначити особливості соціокультурного контексту створення певної музики. У даному випадку хормейстеру варто врахувати низку об'єктивних і суб'єктивних факторів, що спричинили створення Меси Ф. Мартеном.

До об'єктивних чинників відносимо два основних фактори: 1) зміцнення принципів неокласицизму в європейській музиці внаслідок рефлексії над змістом людської екзистенції, взаємовідносинами особистості з Богом, що загострилося після Першої світової війни; 2) діяльність Ватикану з дослідження, оновлення і популяризації григоріанського хоралу, задекларовану Пієм X у Motu proprio Tra le sollecitudini, та видавництво з архівів партитур композицій майстрів Відродження, створених для папської капели.

Суб'єктивними чинниками, що спонукали Ф. Мартена звернутися саме до жанру Меси, стало знайомство композитора з григоріанським співом і візантійським мистецтвом у часі перебування в Італії, а також глибока і незвична для його часу релігійність композитора, успадкована від батьків, та постійна внутрішня необхідність рефлексії над власними взаємовідносинами з Богом, усвідомленням глибини і міцності власної віри[11].

---

[10] Подальшу інформацію про записи Меси можна знайти на офіційному сайті Швейцарського товариства Франка Мартена за посиланням: frankmartin.org/work/messe/

[11] Тут варто нагадати, що імпульсом для створення Меси послугувало не зовнішнє замовлення і необхідність створити музику певного змісту, певного складу і до певної події, а внутрішнє бажання особистісного і, можливо, інтимного спілкування з Творцем.

Усвідомлення особливостей соціокультурного контексту створення музики дозволить хормейстеру перейти до другого етапу дорепетиційної роботи – визначення стилю твору, аналізу роботи з текстом (у нашому випадку – канонічними латинськими молитвами), виявлення особливостей стилю твору та інтерпретації композитором жанрової моделі. Якщо йдеться про музику сучасну, то сам композитор досить часто допомагає виконавцям проникнути у глибинні сенси своєї музики коментарями у партитурі, словесними поясненнями в інтерв'ю і публікаціях.

Наступним етапом дорепетиційної роботи є вокально-хоровий аналіз, у результаті якого має бути визначено інтонаційні, ансамблеві, ритмічні, дикційні труднощі партитури і засоби їх подолання. І лише після цього варто приступати до вивчення виконавських засобів виразності: темпових змін, динамічних відтінків, штрихів, тембрового забарвлення, артикуляції, фразування. Ця підготовча робота створює підґрунтя для початку репетиційного процесу. У випадку з інтерпретацією Меси для подвійного хору a cappella Ф. Мартена корисним для хормейстера буде здійснити компаративний аналіз її різних виконавських інтерпретацій.

Виконання Меси Ф. Мартена у Харкові Академічним хором імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії (далі – ХОФ) під керівництвом лауреата всеукраїнського конкурсу Андрія Сиротенка відбулося 26 грудня 2017 року. На момент роботи з хором над цим твором у доступі для диригента були аудіо-записи багатьох зарубіжних колективів з інтерпретацією твору. Згодом хор виконував окремі частини цього масштабного акапельного твору, а 25 грудня 2019 року Меса прозвучала повністю в концерті органної і хорової музики на честь Різдва Христового в органному залі Харківської філармонії [див.: Додаток Г].

Спілкування з А. Сиротенко[12], який створив власну виконавську інтерпретацію Меси Ф. Мартена, є неоціненним для хормейстера, який обрав

[12] Надалі пропонується виклад концепції хормейстера, яку він висловив у інтерв'ю 2020 року [див. Додаток Ґ].

для виконання і дослідження цей opus швейцарського митця. Звичайно, велику роль при виборі певного твору відіграє не стільки бажання самого диригента, скільки виконавські можливості хорового колективу. Безумовно, велике значення тут має виконавський склад хорового колективу, бо Меса Ф. Мартена написана для двох хорів. І тут справа не тільки в кількісному складі, надважливим є якісний склад. Камерний хор ХОФ є професійним колективом, який багато й творчо працює над композиціями митців ХХ – ХХІ ст. Склад колективу дуже мобільний, вік артистів хору від 20 до 40 років, а репертуар містить твори різних епох і стильових напрямів, тому рішення виконати Месу Ф. Мартена було відповідальним і цілком обґрунтованим.

Поштовхом до виконання камерним хором ХОФ саме цього твору стало знайомство з ним, яке відбулося завдяки В'ячеславу Бойку: він подарував А. Сиротенку компакт-диск із виконанням Меси Ф. Мартена Стокгольмським камерним хором під керівництвом Еріка Еріксона (Eric Ericson Kammarkör). Вражений співом і різностильовою музикою, переважно a cappella, яку виконував цей хор, А. Сиротенко саме тоді вперше почув і Месу Ф. Мартена. Ця «дивовижна меса», за висловом А. Сиротенка, привабила його, по-перше, акапельністю, що, на його думку, не характерно для католицької меси ХХ століття, по-друге, – чудовим виконанням стокгольмського камерного хору під керівництвом Еріка Еріксона. У репертуарі камерного хору представлено значну кількість мес, але це, як правило, масштабні вокально-симфонічні форми з солістами, оркестром. Саме камерний акапельний спів був і для хормейстера, і для хорового колективу цікавішим і самобутнішим. Саме перше враження, яке склалося у А. Сиротенка після прослуховування цих записів, сприяло рішенню взяти цей твір до репертуару камерного хору філармонії. Рівень виконавців колективу (кожний з яких має потенціал соліста та досвід виконання творів різних жанрів, стилів та епох, володіє досконалою вокальною технікою, умінням працювати в ансамблі) дозволив його керівнику прогнозувати вдалий результат роботи над самобутньою Месою Ф. Мартена.

Отже, обрання хорового твору для вивчення і виконання завжди має

враховувати якість музичного твору, можливості хорового колективу, зацікавленість виконавців (хормейстера і хорового колективу), перспективи створення власної виконавської версії, актуальність виконання твору та потенційний інтерес, який він може викликати у слухачів. А. Сиротенко, за його свідченням, у процесі підготовки до репетицій вивчив специфіку літургійної музики та усвідомлював, що твір Ф. Мартена знаходиться не перетині православних і католицьких традицій, адже принцип акапельної двохорності притаманний більше православній традиції (достатньо згадати хорові концерти Д. Бортнянського). Робота над цим твором спонукала хорового диригента до інтенсивної пошукової діяльності, адже виникла необхідність отримати розгорнуту інформацію про жанр меси a cappella в творчості західноєвропейських композиторів. А. Сиротенку вдалося знайти і прослухати декілька зразків подібних творів, у результаті вивчення яких він прийшов до висновку, що Меса Ф. Мартена, у порівнянні з іншими зразками, є більш цікавою, оскільки композитор створює проекцію на традиції епохи Відродження, які переглянуті з урахуванням вимог XX століття. Саме цей твір, на думку хормейстера, і є спробою Ф. Мартена відродити жанр католицької меси в акапельній формі.

Аналізуючи Месу Ф. Мартена з боку виконавських завдань, А. Сиротенко виявив, що твір написаний дуже зручно у вокальному відношенні. І це швидко підтвердилося, коли почався репетиційний процес з камерним хором, бо при всій її зовнішній фактурній складності, в роботі вона виявилася не настільки складною, як здавалося на початку. Вокальну зручність твору А. Сиротенко вбачає у композиторському рішенні зробити месу саме в акапельному варіанті, у збереженні тих традицій, які сформувалися в епоху Відродження, починаючи з григоріанського хоралу і пройшовши шлях до розвиненого багатоголосся.

Водночас, А. Сиротенко зауважує, що іноді складнощі виникали там, де на них і не чекали, на досить простих речах. Така «банальна» річ як унісон, дуже часто ставала проблемою. Художній керівник камерного хору вбачав виникнення таких проблем через те, що європейські композитори мають якесь

своє розуміння вокального звуку, і в їхньому розумінні вокал має бути більш «близьким», більш «світлим», тому альти у західних хорових колективах співають ніби полегшеним, «неперенавантаженим» звуком. Ось чому для партії альтів камерного хору (особливо для других альтів) теситура у Месі Ф. Мартена здавалася ніби «завищеною». Тобто Месу зручно співати, але, як підкреслює художній керівник філармонійного хору, за деякими винятками – це полегшений звук альтів, наближений до сопрано. І в цьому сенсі, визнає А. Сиротенко, були проблеми, хоча зрозуміло, що «тут просто потрібно змінити манеру співу. Але ж дуже хотілося, щоб це сприймалося як природний спів, а не щось «хімічне», бо в камерному хорі прагнули завжди до того, щоб, перш за все, звучання має бути вокально переконливим» [див.: Додаток Д]. І тут виникає питання щодо простоти у зміні манери співу.

Надалі А. Сиротенко пояснив, що вважає Месу Ф. Мартена зручною. Так, камерний хор виконував сучасні акапельні твори, наприклад, українського композитора В. Рунчака. Вони, зазначає хормейстер, дуже цікаво виглядають у партитурі, але, коли почали співати, то стало дуже важко, бо композитор ніби не враховує вокальну складову: в музиці спостерігається відірваність від хорової органіки. В інструментальному виконанні ця партитура може звучати більш цікаво, чим у хоровому. А в Месі Ф. Мартена, на думку А. Сиротенка, навпаки, тому що живі голоси роблять більш цікавою партитуру, аніж вона виглядає в нотному варіанті чи звучить на фортепіано.

З точки зору художньої доцільності А. Сиротенко зауважує, що з цією музикою було легко працювати, бо її автор передбачив усі складності виконання. Зацікавила хормейстера притаманна європейському мисленню логіка, раціональність, де все має бути продумано і, в той же час, зручно. І при цьому, як наголошує А. Сиротенко, це зовсім не поверхово, це глибоко, і з живим почуттям, а не просто «інтелектуальні ігри з музикою». На його думку, в Месі Ф. Мартена в наявності баланс емоційного й раціонального, продуманої побудови композиції й розвитку хорової фактури.

Щодо планування репетиційного процесу, то А. Сиротенко розповів, що

все було досить традиційним: при розборі Меси йому стало зрозуміло, що Ф. Мартен написав все досить грамотно і вокально зручно. І знову виникають питання з цього приводу. Безумовно, великого значення набуває виконавський рівень хорового колективу. І ті труднощі, що є в партитурі твору, для артистів камерного хору ХОФ не стали перешкодою для виконання Меси Ф. Мартена. Окрім того, на думку учасників колективу, вони, як професіонали, ретельно готувалися вдома, вчили свої партії, вспівували їх, щоб під час репетицій А. Сиротенко міг більше уваги приділяти художньому втіленню музики Ф. Мартена.

Щодо двохорності А. Сиротенко повідомив, що питання балансу між двома хорами виникали, але їх потрібно, на його думку, вирішувати якраз сумарно. І тут знову виникає питання дорепетиційної роботи вже артистів хору.

А. Сиротенко наголошує, що в партитурі все вивірено і докладно прописано і це надає розуміння того де, який вид ансамблю та балансу вибрати, які голоси залишити в пріоритеті. Композитор написав все настільки логічно і переконливо, що нічого не треба вигадувати, зазначає хормейстер, і в цьому сенсі було легко: «Просто зробити те, що в нотах написав Мартен, і буде добрий результат» [див.: Додаток Д]. Таке відношення до авторського тексту, до ремарок композитора викликає повагу, бо саме розшифрування нотного тексту і є першим кроком до віднайдення власної виконавської інтерпретації.

У хоровому виконавстві надважлива роль у процесі становлення трактування твору, безумовно, належить керівнику хорового колективу. Саме він має переконати артистів хору в тому, що запропонована ним виконавська версія є відповідною замислу композитора. Репетиції мають бути співтворчістю диригента й артистів хору. А. Сиротенко, за відгуками артистів камерного хору, працює саме так, тому виконавські інтерпретації філармонійного хору Харкова вирізняються глибиною, творчим пошуком, розкриттям суті хорового твору.

Щодо роботи над динамікою у Месі, то були, звичайно, особливі моменти у репетиційному процесі камерного хору, коли виникало бажання щось

змінити, але нюанси – це поняття відносне. Всі партії досить розвинені в динамічному відношенні, діапазон досить великий, регістри різні, але, на думку А. Сиротенка, по-іншому і не могло бути, адже, по-перше, це твір ХХ століття, а, по-друге – обмеження виконавського складу тільки хором змушує максимально використовувати всі його можливості.

На питання про методи досягнення ритмічного ансамблю А. Сиротенко відповів так: «Так, там був несиметричний метр і т. п., але після детального аналізу цих епізодів, після декількох проспівувань у повільному темпі, ставала зрозуміла логіка цих ритмів, і все ставало на свої місця» [див.: Додаток Д]. На нашу думку, відповідь містить два ключові моменти – «аналіз» і «декілька проспівувань». Перший етап – детальний аналіз ритмічних «забаганок» Ф. Мартена – дозволив хормейстеру під час репетиції доступно роз'яснити артистам хору те, яким чином виконувати несиметричні розміри. Другий – проспівування обраних епізодів, коли артисти хору «запам'ятовують» виконання завдяки, зокрема, м'язовій пам'яті.

Двохорність Меси Ф. Мартена, досягнення ансамблю між двома хорами і «всередині» кожного, вимагали від виконавців застосування різних методик. А. Сиротенко зазначає, що в камерному хорі використовували традиційні і досить відомі методи, наприклад, спів на різні склади: тематичний матеріал, який повинен домінувати, співається на склад, який звучить більш яскраво (на голосні *A* чи *O*), другорядний матеріал – на інші склади, наприклад, У або mormorando. Цей метод сприяє створенню природного балансу звуку. Згодом, при введені тексту, в слуховій пам'яті зберігається саме цей динамічний звуковий баланс.

А. Сиротенко підкреслює, що через підвищену увагу до віднайдення природного звукового балансу, було недостатньо роботи з текстом. Цей висновок художнього керівника філармонійного хору ще раз свідчить про необхідність паралельної роботи над технічною досконалістю й художньою виразністю. А. Сиротенко вважає, що зараз він би інакше працював над Месою Ф. Мартена, приділяючи більше уваги змістовій складовій тексту. Ключовим

для нього є проблема «як вимовити текст». Не просто чітко й ясно, а з точки зору розкриття канонічного тексту. Досягнення виразного поєднання осмислених слів-звернень із проникливими темо-інтонаціями («*Kyrie eleison*» і «*Christe eleison*»), які надають різного семантичного забарвлення, і є запорукою розкриття художнього образу.

Ще раз підкреслимо важливість продуманої виконавської моделі, в неперевершеності якої хормейстер має переконати хоровий колектив. У камерного хору і його керівника щодо виконавської інтерпретації Меси Ф. Мартена відбулося творче єднання, про яке А. Сиротенко сказав так: «Я полюбив цей твір ще раніше, заочно, ще до початку репетицій. Коли ми стали з ним працювати, його полюбили усі: і диригент, і хоровий колектив» [див.: Додаток Д].

2.2.2. Меса Ф. Мартена в інтерпретаціях RIAS-Kammerchor під керівництвом Д. Ройса та The National Youth Choir of Great Britain під орудою С. Лейтона

Порівняльний аналіз двох виконань Меси для подвійного хору a cappella Ф. Мартена здійснено на основі методики К. Тимофеєвої [77] з метою віднайти найбільш споріднену до задуму композитора версію інтерпретації. Порівнюючи виконавські версії, слід першочергово звертати увагу на темпові співвідношення, на розуміння драматургії Меси побудованій на основі католицької жанрової моделі, на характер звуковедення, динаміку, наповненість хорового звучання в кульмінаціях, особливу, зосереджену молитовність, закладену Ф. Мартеном у цій композиції.

Для здійснення компаративного аналізу було обрано два виконання колективів – представників різних національних виконавських шкіл. Хорові колективи відрізняються за віковими, кількісними та якісними (аматорський чи професійний) показниками. Виконавські трактування унаочнюють, якою широкою палітрою різноманітних смислів і «звучань» володіє даний твір. Матеріалами для компаративного аналізу слугували аудіозапис виконання Меси Ф. Мартена німецьким RIAS-Kammerchor під орудою Даніела Ройса

(*Daniel Reuss*), який було здійснено у 2004 році [124] та відеозапис виконання The National Youth Choir of Great Britain під керівництвом Стівена Лейтона (*Stephen Layton*), зроблений у 2017 році [123].

Голландський диригент **Даніел Ройс** (1961 р. н.), що керує RIAS-Kammerchor, – випускник Роттердамської консерваторії (клас Баренда Шуурмана). У 1990 році він отримав посаду директора Амстердамської Капели (*Cappella Amsterdam*), яка за роки його керування перетворилася на високопрофесійний колектив, що нині є одним із найбільш затребуваних у Нідерландах.

З 2003 по 2006 рр. Д. Ройс був головним диригентом берлінського колективу RIAS Kammerchor, з яким здійснив низку успішних записів монументальних творів. У лютому 2007 року Д. Ройс дебютував в Англійській національній опері в якості оперного диригента на постановці «Агрипини» Г. Ф. Генделя. З 2008 по 2013 рр. він також був художнім керівником та головним диригентом Камерного хору Естонської філармонії (*Eesti Filharmoonia Kammerkoor*).

У 2010 році Д. Ройс був номінований на нагороду «Греммі» у категорії «найкращий хоровий спектакль» за диск з «Golgotha» Ф. Мартена. Запис під його орудою здійснили два хорові колективи: хор Амстердамської Капели та Камерний хор Естонської філармонії за участі симфонічного оркестру Естонської філармонії. Згодом диригент та Cappella Amsterdam з Eesti Filharmoonia Kammerkoor спільно працювали над записами «Stabat Mater» та «Sept Répons de Ténèbres» Ф. Пуленка, диск з якими вийшов у 2014 році.

У вересні 2014 року було випущено диск з назвою «Warum», який містив хорові твори Й. Брамса у виконанні Амстердамської Капели. Він отримав нагороду «Preis der deutschen Schallplattenkritik» на початку 2015 року. З 2015 року Даніель Ройс – головний диригент вокального ансамблю Лозани (*L'Ensemble Vocal de Lausanne*) [113].

Стівен Лейтон (1966 р. н.) – відомий англійський диригент, володар двох нагород Gramophone (і ще десяти номінацій), п’яти номінацій «Греммі»,

французької премії Diapason d'Or de l'Année, німецької премії Echo Klassik та премії «Запис року "Limelight"» з Австралії. Хоча в дитинстві він був хористом у Вінчестерському соборі, Королівський коледж в Кембриджі С. Лейтон закінчив у касі органу Стівена Клеобері. Проте, вже у часі навчання був засновником змішаного хору Polyphony, що зараз є загальновизнаним одним з найкращих хорів у світі. Він був призначений музичним керівником Holst Singers в 1993 році, замінивши на цій посаді засновницю колективу, Хіларі Даван Веттон (*Hilary Davan Wetton*). З 1999 по 2004 рр. був головним диригентом Netherlands Kammerkoor (Нідерландський камерний хор). З 2000 по 2012 рр. був запрошеним головним диригентом Датського національного вокального ансамблю (*DR Vokalensemblet*).

У 2006 році він став Директором музики в Трініті-коледжі, Кембридж. У листопаді 2009 року City of London Sinfonia, лондонський камерний оркестр, оголосив про призначення С. Лейтона своїм другим художнім керівником.

Під орудою Стівена Лейтона проходили прем'єри багатьох творів сучасних композиторів, серед яких Арво Пярт (*Arvo Pärt*), Томас Адес (*Thomas Adès*) та Джеймс Макміллан (*James MacMillan*). Значна дискографія Стівена Лейтона варіюється від Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха з використанням автентичних інструментів до Арво Пярта, Павела Лукашевського (Paweł Łukaszewski), Еріка Вітакре (*Eric Whitacre*) і Ерікса Ешенвальдса (*Ēriks Ešenvald*).

С. Лейтон постійно знаходиться у пошуках нових цікавих творів сучасних композиторів. Багаторічне партнерство з Арво Пяртом (*Arvo Pärt*) призвело до прем'єрних виступів та записів, позначених нагородами.

Пристрасний у своєму дослідженні нової музики, С. Лейтон представив велику кількість нових хорових творів у Великобританії та у всьому світі, перетворивши цю музику на одну із найпоширеніших у виконавській практиці сьогодення [183].

RIAS-Kammerchor, яким керував Д. Ройс, – один з десяти найкращих хорів у світі за версією британського журналу Gramophone [112]. Заснований

1948 року при німецькомовній радіостанції Західного Берліна «Мовлення в американському секторі» (Rundfunk im amerikanischen Sektor, або RIAS), хор спочатку був відомий як Хор радіо RIAS (*Rundfunkchor des RIAS*). Його засновники мали на меті популяризацію сучасної музики, тому, окрім виконання класичного репертуару, хор презентував багато творів сучасних композиторів. Хор вперше виступив 15 жовтня 1948 року під керівництвом головного диригента Герберта Фройцхайма (*Herbert Froitzheim*) [169].

Незважаючи на те, що колектив був заснований у якості хору регіональної радіостанції, він швидко завоював собі національну та міжнародну репутацію.

У 1954 році Гюнтер Арндт (*Günther Arndt*) зайняв посаду головного диригента. За 18 років керівництва колективом він визначив нові напрями розвитку колективу: відтепер багато уваги приділялося виконавству сучасної музики, що стало пріоритетом у творчій діяльності RIAS-Kammerchor.

Уве Гроностай (*Uwe Gronostay*), який очолював колектив у1972-1986 роках, встановив курс на автентичну практику виконавства та сформував гнучке, але потужне звучання голосів, створивши еталонний варіант, якого у хорі дотримуються й на сьогодні.

Маркусу Кріду (*Marcus Creed*), що керував хоровим колективом у 1987-2001 рр., вдалося здійснити інтернаціоналізацію репертуару колективу, поєднуючи музику попередніх століть з сучасною.

Даніел Ройс, під орудою якого хор працював у 2003-2006 рр. і записав Месу Ф. Мартена, зосередився на музичному модернізмі та зміцнив творчі зв'язки з іншими колективами у країні та за кордоном. У цей час репертуар хору було розширено за рахунок музичних творів доби Відродження та бароко. З 2007 по 2015 рр. колектив очолював Ганс-Крістоф Радеманн (*Hans-Christoph Rademann*), який ще більше розширив репертуар, зробивши акцент на старовинній музиці Центральної Німеччини XVII-XIX ст., зокрема скарбів музичної історії Дрездена – творів Зеленки, Хассе та Гайніхена.

З 2017 року головним диригентом та художнім керівником RIAS-Kammerchor є Джастін Дойл (*Justin Doyle*), який успішно розвиває традиції

своїх попередників [170].

Заснований понад 70 років тому, RIAS-Kammerchor й сьогодні встановлює стандарти хорового виконавства. Він відомий своїми автентичними (історично поінформованими) виконаннями творів епохи Відродження та бароко. Зокрема, трактування творів епохи романтизму призводить до нового звукового сприйняття музики XIX століття. Окрім того, хор невпинно продукує світові прем'єри, які сприяють переосмисленню можливостей сучасної вокально-хорової музики. У виконавській діяльності RIAS-Kammerchor постійно втілюються нові концертні форми та концепції інтермедіального музичного виконавства на незвичних і нетрадиційних концертних майданчиках Берліну. Концерти RIAS-Kammerchor користуються культовим статусом й залучають все більше й більше слухачів.

The National Youth Choir of Great Britain, або Національний хор молоді Великої Британії, є провідним колективом, що визнаний одним із найбільших молодіжних хорів у світі. З 2018 р. члени Національного хору молоді щороку проходять конкурс на предмет участі в унікальній Річній програмі навчальних та виконавських проектів. «Вони відрізняються феноменально високим рівнем світового класу та слугують таким собі "трампліном" для найобдарованіших та багатогранних молодих співаків у країні» – саме так про The National Youth Choir of Great Britain висловився Говард Гудолл (*Howard Goodall*), Національний Посол Співу Великобританії [108].

Заснована 1983 року Карлом Браунінгом (*Carl Browning*), спільнота національних хорів The National Youth Choirs of Great Britain перетворилася на одну з найбільш надихаючих молодіжних музичних організацій у світі, що завжди отримує високу оцінку своєї діяльності. Спочатку створений як хор, що складався із 100 найкращих молодих співаків у країні, The National Youth Choirs of Great Britain забезпечує глибокий та неповторний музичний досвід для понад 750 молодих людей віком 8-26 років, які працюють разом із відомими диригентами. Це, зокрема Джон Раттер (*John Rutter*), сер Девід Уіллокс (*Sir David Willcocks*), Гаррі Крістоферс (*Harry Christophers*) і The Sixteen, Ерік

Вітакер (*Eric Whitacre*).

Навчальна структура The National Youth Choirs of Great Britain складається з чотирьох молодших хорів для дівчат від 11 років та хлопчиків від 8 років, двох навчальних хорів для співаків 13-18 років, Національного молодіжного хору для співаків 16-22 років та всесвітньо-відомого камерного хору «Laudibus». З моменту першого концерту в 1983 році тисячі талановитих співаків пройшли навчання у The National Youth Choirs of Great Britain, а ще багато тисяч були зворушені потужними виступами цих молодих музикантів.

Діяльність The National Youth Choirs of Great Britain є життєво важливою у вихованні виняткових молодих музичних талантів, які існують в країні. Курси, що проводить ця хорова спільнота, мають на меті розвивати виконавські навички, охопити широкий репертуар та розвинути гнучкий та творчий підхід до музичного виконання.

Приступаючи до компаративного аналізу інтерпретацій Меси Ф. Мартена, варто зауважити, що в ***Kyrie*** початковий темп, який обирає Д. Ройс, диригент RIAS-Kammerchor, повільніший із двох представлених варіантів (♩≈42). Цьому темпу підпорядковується і весь фактурний тематизм, молитовно-медитативного характеру. Ймовірно, саме такий стан прагнув втілити композитор у традиційній молитовній частині меси. Щодо розділу *Christe eleison*, то RIAS-Kammerchor витримує один темп впродовж усього розділу (♩≈75), що створює відчуття монументальності, вічності, глибокого роздуму, незважаючи на пристрасність висловлювання у кульмінації (80-93 тт.).

У розділі з авторською ремаркою subitement beaucoup plus lent («раптово набагато більш протяжно») мелодія вибудовується розлого, спокійно, майже так само повільно, як у першому розділі (♩≈45-49). Цей темп налаштовує слухачів на витончений характер вислову, й дозволяє почути кожен нюанс гнучкої і виразної мелодії Сопрано.

Диригент RIAS-Kammerchor свідомо обирає образ глибоко зосередженої, орієнтованої на занурення у себе середньовічної молитовності і вибудовує його

вже з першої частини.

С. Лейтон, диригент The National Youth Choir of Great Britain, вже у першій частині обирає більш рухливий темп, задля комфорту своїх співаків, бо для непрофесійних молодих голосів повільні темпи з такою насиченою фактурою є досить складними для виконання (♩≈62). На словах «*Christe eleison*» (58-79 тт.) він ще більше зсуває темп (♩≈84), який у кульмінації (80-93 тт.) розвивається до рухливого, пристрасного (♩≈100). Розділ subitement beaucoup plus lent (♩≈55) сприймається як результат попереднього темпу.

С. Лейтон досить вільно трактує темп, то сповільнюючи, то прискорюючи, використовуючи фразування та нюанси як орієнтир, оздоблюючи музичну тканину своїми виразними rubato, а його співаки натхненно відтворюють його особистісне прочитання музики Ф. Мартена. Таким чином, фраза стає гнучкою, живою, але втрачається середньовічна монументальність, яку задумав композитор. Саме у виконанні цього хору репліки-вигуки, репліки-благання «*Christe!.. eleison*» звучать як звертання, чітко виокремлюючись із музичної тканини. Незважаючи на молодий вік учасників, в кульмінаційних моментах хор звучить дуже насичено. Наприкінці розділів, диригент не «ховає» молоді голоси на diminuendo, а притримується динаміки досить глибокого, насиченого piano.

Gloria, незважаючи на свої контрастні за характером та темпом розділи, у виконанні RIAS-Kammerchor набуває гармонічної архітектоніки. І якщо на початку частини, відповідно до ремарки композитора calme sans traîner («спокійно, не затягуючи»), Д. Ройс обирає спокійний темп, майже Andante (♩≈60), що створює більш розмірений, величний характер, то у наступному розділі «*Et in terra pax hominibus*» («*А на землі мир людям доброї волі*») ним обирається достатньо рухливий, але одночасно непоспішний темп (♩≈85). У такому темпі гармонійно і мудро, без зайвого кваплення, звучать слова «*І на землі запанує мир*». Наступні розділи, а саме – rapide-lié («швидко, зв'язно») на слова «*Quoniam tu solus sanctus*...» («*Бо Ти один Святий*») та un peu plus rapide

(«трохи швидше») на слова «*Cum sancto spiritu*...» («*Зі Святим Духом*») – витримані в одному темпі (♩≈110), енергійному, «палкому», що споріднює їх трактування з виконанням The National Youth Choir of Great Britain.

З точки зору динаміки навіть *mf* у цього хору звучить насичено, повноцінно, а crescendo на словах «*Gloria in excelsis Deo*» мають спрямовування до наповненого тембрами та обертонами об'ємного звучання у розлогих акордах, що прославляють велич Бога.

Виконання Gloria The National Youth Choir of Great Britain підпорядковується іншому принципу. Так, розділ calme sans traîner («спокійно, не затягуючи») виконується у рухливому темпі (♩≈86), завдяки чому набуває більш піднесеного, але дещо поспішного характеру, що водночас гармонує з тембровою свіжістю молодих голосів. Усі наступні розділи мають таку ж спрямованість піднесеного, енергійного образу, як, наприклад, розділ rapide-lié («швидко, зв'язно») (♩≈110) та розділ un peu plus rapide («трохи швидше») (♩≈110). Проте, на контрасті з цим, crescendo на словах «*Gloria in excelsis Deo*» призводить до акуратних, майже тендітних, «скошених» вершин. Велич Бога у виконанні The National Youth Choir of Great Britain набуває характеру dolce.

Темп для частини ***Credo*** композитор визначає Avec décision, assez rapide («рішуче, досить швидко»). Диригент RIAS-Kammerchor Д. Ройс обирає досить рухливий темп (♩≈110) і дотримується його, не роблячи жодних темпових відхилень. Розділ Lent («повільно») на словах «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est*» («*І воплотився з Духа Святого і Марії Діви*») у динаміці *pp* звучить піднесено, світло і сакрально, а обраний темп тільки посилює це відчуття – світ наче завмирає, спостерігаючи святе диво (♩≈42).

Наступний розділ Vite («швидко»), навпаки, має юбіляційний, енергійний сенс. Обидва диригенти обирають найкомфортніший темп (♩≈145), що дозволяє проспівати усі віртуозні пасажі досить рухливо, але не занадто швидко.

Диригент The National Youth Choir of Great Britain С. Лейтон використовує гнучкий темп, рухаючи його, як і у попередніх частинах, відповідно до

особливостей побудови фраз. Таким чином він прагне надати ще більшої виразності музичній тканині.

Вже у першому розділі Avec décision, assez rapide («рішуче досить швидко») С. Лейтон обирає темп ♩≈105, який згодом у розділі «*Descendit de coelis*» («Зійшов із небес») трансформується у більш вільний, спокійний, щоб продемонструвати красу тембрів й вишуканість вокальних ліній та, що найважливіше, підкреслити глибокий зміст слів «зійшов із небес» (♩≈90).

На відміну від інтерпретації Д. Ройса, розділ Lent («повільно») має більш рухливий, емоційно насичений, зворушений характер, позбавлений деякої глибокої духовної статики й роздуму (♩≈54).

Однак, у розділі Plus rapide («швидше») темп набуває більшої свободи – з кожною фразою «crucifixus» («розп'ятий»), що «переходила» від одних груп обох хорів до інших, диригент потрохи сповільнював рух, акцентував атаку фрази, підкреслюючи таким чином муки Христа, про які йдеться у цьому розділі (♩≈100-80). Це створило контраст між цим та наступним розділом Vite («швидко»), ♩≈150.

С. Лейтон обирає звуковедення legato і на власний розсуд трактує ремарку композитора dolce як marcato над кожним тоном. Кантиленність підкреслюється ще більш свідомим нівелюванням штриху marcato, як, наприклад, в розділі «*Deum de Deo, lumen de lumine*» («*Бога від Бога, Світло від Світла*») (тт. 22-28): фрази нашаровуються одна на одну, не підкреслюючи свого початку, йдучи одним спрямованим потоком до кульмінаційного акорду на слова «*Verum de Deo vero*» («*Бога істинного від Бога істинного*»).

Характерно те, що у розділі Vite динамічний рельєф імітацій (тт. 68-86) не дуже різноманітний: голоси вступають і залишаються на тому ж динамічному рівні, не виконуючи diminuendo, яке задумував композитор. Через це фактура звучить досить наповнено і щільно, що, напевно, і складало інтенцію диригента.

Позначення темпу частини ***Sanctus*** – Aves mouvement mais très calme («*З рухом, але дуже спокійно*»). Диригент RIAS-Kammerchor Д. Ройс обирає

достатньо спокійний темп, що, однак, не сповільнює виразний рух мелодії (♩≈52). Її кульмінаційні зони забарвлені делікатним звучанням з відтінком dolce з насиченою усередині фактурою й виразною мелодичною лінією Сопрано, яка, однак, не превалює над тлом хорової фактури. Теми, що імітуються, звучать, «переливаючись» тембрами, у різних партіях, неначе розчиняються одна в одній настільки, що неможливо зрозуміти де кінець і початок теми. Вражає вокальна та тембральна одноманітність співацьких голосів колективу RIAS-Kammerchor.

Наступний розділ Plus vite («Швидше») позначений зміною темпу (♩.≈84) та метру. Щільно та зібрано звучать не тільки статичні скандуючі акорди Хору II у нижній теситурі (35-37 тт.), але й мелізматично розспівані паралельні акорди Хору I, що рухаються у верхній теситурі. Незручний метр 5/8, який провокує на сповільнення та гальмування кожної першої долі, у RIAS-Kammerchor має бездоганне метроритмічне виконання. Кожен голос прослуховується в акорді, що є свідоцтвом професійно вивірених видів ансамблю: динамічного, ритмічного.ю тембрового.

Виконанню Sanctus С. Лейтон додає більшої гнучкості, більше мінливості імітаційним фразам, але полишає достатньо спокійний характер, якого вимагав композитор (♩≈65-75). Яскраво, блискуче звучать репліки усього хору на слова «*Sanctus, Sanctus*» (31-34 тт.), створюючи дивовижно світлий образ. Контрастом слугує наступний розділ Plus vite («швидше»), де диригент обирає досить марковану, сміливу манеру звуковедення й дещо стриманіший темп (♩.≈80).

Метр 5/8 провокує молодих співаків на сповільнення у кожному такті, особливо це помітно на затактах. Кожна сильна доля нового такту зміщується на долю секунди, через що загальний темп теж сповільнюється. Також можна помітити, що тембр Сопрано домінує у фактурному ансамблі. Однак кожен раз імітації звучать по-різному, то на *f*, то на *p*; колектив демонструє володіння різними тембральними фарбами, й повністю заповнює звучанням усю хорову фактуру, особливо у кульмінаціях.

Спокійний, вдумливий, непохитний, наповнений постійним внутрішнім діалогом Agnus Dei – саме так можна охарактеризувати темп, який обирає Д. Ройс у цій частині (♩≈48).

Agnus Dei – найменш «наповнений» ремарками композитора – позначений непохитністю акордової фактури з силабічно розспіваним текстом «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*» («*Агнець Божий, Ти, що береш на Себе гріхи світу*») у Хорі II. Нанизуючи кожен акорд на лінію фрази, RIAS-Kammerchor демонструє не тільки темброву однорідність співацьких голосів, але й витонченість, філігранність роботи над архітектонікою і виразністю мелодії та вивірений ритмічний ансамбль. Навіть достатньо висока теситура у Сопрано (тони a, g другої октави) звучить делікатно, не вирізняючись на тлі акорду на *ppp* (тт. 44-45).

У виконанні останньої частини Меси Ф. Мартена відчутна глибока, прихована емоційність, філігранне оздоблення динамічних деталей тембрами RIAS-Kammerchor у відповідності до ремарок композитор.

С. Лейтон обирає більш рухливий темп, який, однак, не суперечить зосередженості цієї музики (♩≈60). Тембри молодих голосів яскраво забарвлюють музичну тканину, надаючи їй нового звучання. Це стосується також гармонії: у першій фразі вони нівелюють до-бекар, що є у композиторському тексті, обираючи до-дієз, перетворюючи таким чином, середньовічно-забарвлений фрігійський *h-moll* на натуральний (3 т.).

На відміну від безкінечних, розлогих фраз RIAS-Kammerchor, що використовують ланцюгове дихання, С. Лейтон вимагає розмежовувати кожну фразу, через що, однак, втрачається відчуття непохитного, «нескінченного» акордового ostinato: композитор не вказував ні одного «люфта» (’) і не застосував жодної паузи у партії Хора II. Висока теситура вимагає достатньої опори, особливо у розділах з дуже тихою динамікою (тт. 44-45), тому, замість *ppp*, співаки The National Youth Choir of Great Britain вимушені співати у більш насиченій динаміці – *mp, mf.*

Виконання The National Youth Choir of Great Britain під орудою С. Лейстона набуває відкритої, щирої емоційності. Однак це контрастує зі стильовими засадами Меси і становить протилежність задуму композитора.

Висновки до Розділу 2

У підсумку аналізу Меси виявлені ознаки раннього стилю Ф. Мартена, який позначений кристалізацією самобутнього мислення і майстерною довершеністю музичного втілення канонічного тексту.

1. Авторським відкриттям, яке зафіксувала Меса – це трактування тональності. З точки зору класичної функціональної системи тональний план Меси є надзвичайно цікавим, адже композитор не використовує ключові знаки до розділу «et resurrexit» Credo. Через це, зазначає Р. Гласман [132, с. 87], Kyrie набуває рис тональної неоднозначності.

Згодом Ф. Мартен все більше підкреслює відчуття тонального центру ***D*** (*dur* та *moll*) упродовж всієї Gloria.

Р. Гласман, який один з перших оцінив оригінальність мислення швейцарського композитора, стверджує, що саме завдяки використанню «розширених хорових педалей у частинах встановлюється тональний центр» [132, с. 60]. У Credo композитор використовує домінантно-тонічні з'єднання (*A-dur – d-moll*). Відчуття тональної невизначеності є найбільш очевидним в багатьох тонально-модальних змінах Credo.

2. Інтерв'ювання художнього керівника академічного камерного хору ХОФ А. Сиротенка, який виконав Месу Ф. Мартена в Україні, дозволило маркувати, що специфіка хорового виконавства полягає, зокрема, у колективній творчості, де кожен артист хору має *власну творчу особистість, а музична комунікація* залежить ще й від рівня митецького обдарування диригента хору, бо саме його виконавська версія має бути сприйнята колективом як така, що розкриває задум композитора. Також у процесі розмови з А. Сиротенком було розглянуто проблему пошуку виконавської моделі, методики роботи над втіленням Меси Ф. Мартена.

У результаті компаративного аналізу двох виконавських інтерпретацій Меси Ф. Мартена, здійснених RIAS-Kammerchor та The National Youth Choir of Great Britain, встановлено головні особливості тлумачення ними художнього тексту. Так, німецький камерний хор повністю насичує фактуру Меси Ф. Мартена звучанням професійних голосів, а обробка деталей в його звучанні філігранна. Колектив має вивірений тембральний ансамбль, манера його звуковидобування наближена до легкої, округлої, не обтяженої зайвим вібрато або надмірною гучністю. Виконавській інтерпретації Меси Ф. Мартена цим хором властиві, відповідна до задуму композитора темпова драматургія, масштабні кульмінації й проникливе, осмислене ставлення до тексту.

Виконання The National Youth Choir of Great Britain позначено легкістю звуковидобування, наближеною манерою співу з деяким плоским формуванням голосних, що характерно для більшості молодіжних європейських хорів. Їх виконавській інтерпретації притаманна «романтизована» подача матеріалу, деяка захопленість і піднесеність, що не властиві стилю композитора в жанрі меси.

РОЗДІЛ 3
ОРАТОРІЯ-ОПЕРА «ЧАРІВНЕ ЗІЛЛЯ» ЯК УОСОБЛЕННЯ ЗРІЛОГО СТИЛЮ ФРАНКА МАРТЕНА

3.1. Стиль твору як результат художньої еволюції митця

Якщо Меса для подвійного хору Ф. Мартена, насичена різноманітними ремінісценціями музики попередніх епох, уособила пошук на ранньому етапі творчості митця, то ораторія-опера «Чарівне зілля» (нім. «*Der Zaubertrank*»; франц. «*Le Vin herbé*») репрезентує його зрілий стиль. Дослідники його творчості обґрунтовано стверджують, що ораторія-опера (1938-1941) стала епохальною для творчої еволюції Ф. Мартена. Сповнена справжньої краси та напруженого драматизму, вона є відображенням індивідуальної стилістики Ф. Мартена.

Впродовж життя композитор неодноразово коментував свій твір, зокрема, розповідав й історію його створення. В його інтерпретації вона виглядає так: «Навесні 1938 року я був вільний, не маючи в планах жодної нової композиції, але мій розум був направлений до міфу про Трістана та Ізольду. До того ж, я був вражений читанням роману Моргана Sparkenbroke, який весь був наповнений цим міфом. У цей момент один мій колега з німецької Швейцарії[13] Роберт Блюм звернувся до мене з проханням створити п'єсу приблизно на півгодини для його [колективу] Мадригал-хора (Madrigalchor), що складається з 12 професійних співаків. Він дав мені список солістів з характеристикою їх голосів. Переповнений ідеєю Трістана, я знову звернувся до добре відомого роману, з якого Жозеф Бедьє[14] витягнув давні перекази середньовіччя, і я одразу зрозумів, що не міг би знайти більш відповідного тексту для своїх намірів. Четверта глава роману «Любовне зілля» сама по собі могла б представляти щось цілісне, пропонуючи мені текст, якраз здатний заповнити відведені мені

[13] Йдеться про німецькомовний кантон Швейцарії.

[14] Жозеф Бедьє (*Joseph Bédier*; 1864-1938) – французький філолог-медієвіст, який переклав сучасною французькою і підготував критичне видання «Роман про Трістана та Ізольду» (1938).

півгодини, даючи можливість писати як для солістів, так і для вокальних ансамблів» [127, с. 34]. Замовник Р. Блюм (*Robert Blum*) дозволив композитору до голосів додати 7-8 інструментів, з яких Ф. Мартен обрав дві скрипки, два альти, дві віолончелі, контрабас і фортепіано. Інструментальні партії, за задумом композитора, мали бути не другорядними, а просто скромними, на кшталт декорацій в театральній п'єсі. Більшу частину оповіді виконує хор в унісон або акордами. Також хор використано у функції супроводу в деяких великих соло (наприклад, соло Брангени, яке виражає невідворотну силу долі).

Композитор зауважив, що текст Ж. Бедьє, «як жодна інша проза захопила мене своїм незвичайним почуттям ритму, пропорціями та вірним психологічним рухом. Я зміг узяти його повністю, без змін, що є недвозначним доказом його найвищої досконалості» [там само, с. 35]. Як бачимо, основу лібрето ораторії-опери склав виключно текст французького перекладу середньовічної арійської легенди.

Колективу Мадригал-хору знадобилося не менше сотні репетицій, щоб освоїти оригінальну одноактну версію «Чарівного зілля», що можна пояснити новизною композиторського мислення. Щодо хорової фактури твору, то у ній немає місця, щоб сховатися певному голосу, вона вимагає прискіпливої уваги до проблем ансамблю (зокрема, балансу, змішування та уніфікованої виразної декламації). Гармонічне мислення композитора вже у першій версії було настільки незвичним, що потребувало від вокалістів особливої точності інтонації.

Робота над твором продовжилася і після його прем’єри 1940 року. Композитор відчув потребу в його доповненні, тому й до четвертої глави роману додав ще дві: одна оповідає про рішення закоханих розлучитися у лісі Моруа, а інша «… про Смерть, щоб мій твір знайшов повнішу форму і вмістив всю трагічну історію, а також щоб він був достатнім для одного вечора і його можна було давати самостійно. Я вважав за необхідне зробити це і для створення атмосфери казки про любов і смерть, і для збільшення тривалості вистави. Було необхідно, щоб любов не була представлена сама по собі, але щоб

смерть принесла заспокоєння після всіх радощів і страждань пристрасті» [127, с. 35]. У 1941 р. композитор доповнив твір Прологом та Епілогом, які обрамляють роман Ж. Бедьє. У такому вигляді Р. Блюм з Мадригал-хором виконав оновлену версію у Цюріху у квітні 1942 року.

Сценічну версію «Чарівного зілля» було здійснено лише у серпні 1948 року у Зальцбурзькому державному театрі Оскаром Фріцем Шу (*Oscar Fritz Schuh*). Постановка відбулася німецькою мовою під назвою «Der Zaubertrank». Перекладачем був композитор, спираючись на німецькомовну версію Рудольфа Біндінга. З цього часу ораторія-опера у французькому та німецькому варіантах (а також в перекладі англійською) неодноразова була представлена на багатьох сценах, зокрема у Німеччині, Швейцарії, Франції, Великобританії, Нідерландах, США, Італії, Угорщині.

Отже, розуміння твору як мікстового жанру закладено вже у виборі виконавського складу – 12 солістів Цюріхського Мадригал-хору (6 жіночих та 6 чоловічих голосів). Такий мінімальний склад хору є насправді вокальним ансамблем, в якому кожна партія представлена *одним* голосом (тоді як хор вважається хором тільки при наявності 3 хористів в одній партії). Проте у концепції ораторії-опери цей ансамбль виконує функцію хору як опозиція колективного начала особистісному.

У «Чарівному зіллі» кожна дійова особа репрезентує одночасно одну з хорових партій:

– сопрано 2 – Ізольда Біловолоса, жінка Марка, кохана Трістана;

– сопрано 3 – Брангена, служниця Ізольди;

– альт 4 – Ізольда Білорука, дочка Герцога Гоеля, дружина Трістана;

– альт 5 – Мати Ізольди;

– тенор 2 – Трістан, племінник Марка, коханий Ізольди Біловолосої, чоловік Ізольди Білорукої;

– тенор 3 – Каердін, брат Ізольди;

– бас 4 – Король Марк;

– бас 5 – Герцог Гоель.

І в романі, і в ораторії-опері спостерігаємо певну «рольову плутанину» з двома Ізольдами та надскладними родинними зв'язками персонажів. Це відобразилась в інтерпретації виконавського складу, де ансамбль трактовано як хор, а хористи є одночасно солістами. Констатуємо, що Ф. Мартен втілює свій *провідний стилістичний принцип – принцип ковзання*, – перетікання функцій, подвійності, невизначеності. Принцип ковзання реалізовано навіть на рівні *жанру*: за сценічним втіленням «Чарівне зілля» є оперою, а за виконавським складом – ораторією (хоча і в камерному варіанті).

Якщо епічна, наративна складова – провідний атрибут ораторіального жанру – представлена хором, який повідомляє про перебіг подій, то лірико-драматична складова втілена у партіях дійових осіб. Проте роль хору у «Чарівному зіллі» не обмежується наративною функцією. Часто хор супроводжує солістів, підкреслюючи їх емоційний стан або втілюючи певну ідею. Прикладом може слугувати арія Брангени (Сцена 6 з Першої дії), у котрій *ostinato* хору є втіленням сили долі.

Ф. Мартен обирає тембри низьких альтів та басів в якості темного кольору, а партії сопрано, високих альтів та тенорів – як яскравий світлий колір. Часто жіночі та чоловічі голоси протиставляються один одному за принципом антифону (Перша дія, Сцена 2).

Поміж жанрової семантики хору виокремлюються чотири складові: хорал, монодія, ізоритмічний розспів і поліфонія. Розгорнута поліфонічна фактура використана у музичній драматургії твору лише двічі, у кульмінаційні моменти, сприяючи створенню відчуття психологічного напруження. Сольні вокальні партії виразніші та драматичніші, їх мелодичні лінії набагато активніші, ритмічно різноманітніші, ніж суто розповідні, описові фрагменти. Загалом, можемо констатувати, що при зовнішній скромності художніх прийомів, уникання театральної ефектності, традиційних речитативів і арій, композитору вдається досягти експресії великої інтенсивності.

Для хору композитор переважно обирає хоральний акордовий склад. При цьому баланс голосів постійно змінюється: композитор підсилює різні темброві

кольори шляхом перерозподілу виконавської фактури. Так, у Сцені 1 (Перша дія) триголосна фактура розподіляється наступним чином: 5 голосів (сопрано 1, 2, 3, альти 4, 5) проводять верхній голос, тенору 1 доручено середній голос, тенору 3 – нижній голос.

У партії оркестру формується образ тривоги за допомогою *pizzicato* віолончелі та контрабасу у тихій динаміці, та витриманих гармонічних педалей (альти та віолончель 1). Отже, композитор досягає особливої прозорості та одночасно рельєфності фактури вступного розділу сцени, підсилюючи мелодичне начало у партії хору, урівноважене низькими інструментальними голосами.

З ц. 11 роль хору змінюється, отже, й змінюється і тип викладу. Тематизм хорових партій «проростає» з провідних мотивів партії Матері Ізольди (ц. 9). У цій сцені вперше йдеться про силу Чарівного зілля: Мати Ізольди заклинає зілля, яке Ізольда повинна випити разом з Королем Марком, щоб бути разом з ним у житті та смерті. Вся сцена побудована за принципом наскрізного розвитку. Стриманий хоральний виклад вже не є доцільним, і в цьому розділі з високим градусом емоційної напруги він «розсипається» на фактурні шари. Тепер звучать 4 голоси, в імітаційно-поліфонічному викладі: – сопрано 1, 2, 3, альти 4, 5; – тенори 1, 2; – баритони 3, 4; – баси 5, 6.

Коли напруга збільшується – додаються різкі синкоповані акорди в партії фортепіано. У кульмінації *Poco animando* (ц. 14) голоси хору знову об’єднуються в акордову фактуру з рівномірним розподілом кількості голосів (2+2+2+2+2+2), що підкреслює цілісність висновку («*у житті та у смерті*»).

У партитурі «Чарівного зілля» переважає *силабічний* принцип (один склад на один звук мелодії), притаманного григоріанському співу. Окрім цього, за допомогою силабіки, гнучкого ритму, природних інтонацій та скандування слів у партіях солістів та хору досягається *мовленнєвий* ефект.

Лише у двох епізодах (Перша дія, Сцена 2 та Третя дія, Сцена 4) в партії Ізольди присутній мелізматичний спів. Він тут постає цілковито виправданим, адже втілює надзвичайно схвильований емоційний стан героїні. У першому

випадку мелізм розташовується у кульмінації сцени, де Ізольда оплакує свою долю, тоді як корабель несе її далеко від вітчизни (Перша дія, Сцена 2, ц. 9, на слові «*Chétive*!» – «*Нещасна*!»). Цікаво, що цей мелізм поступово, з ц. 4, формується у хорових партіях (вигук «*A!*»).

У другому випадку (Третя дія, Сцена 4, ц. 6) мелізм (на тому ж слові «*Chétive!*» – «*Нещасна*!») підсилює трагічну безвихідь стану Ізольди, прямуючої до вмираючого Трістана та зупиненої раптовим штормом. Вокальне письмо Ф. Мартена – партії солістів і хорові партії – відзначається *вільним декламаційним стилем*, наближеним до речитативу. Подібні до мовлення фрази вокальних партій є майже вільними від метричної пульсації. Це досягається за рахунок:

- згладжування сильної долі такту міжтактовими синкопами;
- нерегулярності довжини фраз;
- постійного чергування дводольних та тридольних мотивів;
- неспівпадіння гармонії з метричною пульсацією, що проявляється у частому використанні тонічної гармонії на слабких долях такту.

Вокальний стиль ораторії-опери «Чарівне зілля» прагне відтворити мовленнєві якості, притаманні прозі Ж. Бедьє, якими так захоплювався композитор. Навіть в епізодах з рівномірною пульсацією в інструментальному супроводі вокальні партії зберігають свою незалежність.

На підтвердження висловленої тези розглянемо Сцену 1 Першої дії. В партії оркестру добре відчувається чотиридольна пульсація. І це відбувається попри те, що майже у кожному такті змінюється метр (3/4 – 4/4). У хорових партіях постійно чергуються дводольність й тридольність. Така поліметрія надає музиці, з одного боку, особливої пластичності, а з іншого – енергійності. Її гнучкість на тлі незмінної чотиридольної пульсації ostinato вносить додаткову тривожність. Отже**,** *вокальний та інструментальний шари рухаються двома незалежними лініями.*

У ц. 2 *ostinato* ускладнюється: на *pizzicato* віолончелі та контрабасу нашаровуються висхідні хореїчні мотиви четвертними тривалостями

(віолончелі 1, 2), назустріч яким вдвічі швидше пульсують низхідні хореїчні мотиви в партіях альтів 1, 2. Ці різноспрямовані мотиви створюють образ граничної схвильованості та бентежності. На цьому тлі звучить соло Матері Ізольди. Мелодика, побудована переважно з секундових співвідношень, розвивається за принципом саморозгортання, поступово «завойовуючи» нові мелодичні вершини (*b*, *c*, *des*). Загальний обрис висловлення (цц. 2-4) вибудовує *мелодичну арку* з лінією поступового підйому та наступного спаду. Також можна спостерігати *мелодичну арку тривалого розвитку*, котра охоплює значний фрагмент сцени (цц. 5-7) з рисами містичності. Йдеться про заклинання зілля Матір'ю Ізольди. Формування образу чар досягається різноманітними засобами:

– своєрідністю інструментальної фактури, в якій кожен тон «дивовижно» з'являється, а потім «зависає» у просторі (звернемо увагу на авторські ремарки – *sf, piano, vibrato, pianissimo*);

– використанням 12-тонової послідовності в інструментальному супроводі, яка має символічний характер (при цьому в різні моменти «проходження» серії ми відчуваємо ладовий нахил мажору або мінору, тяжіння до локальних тональних опор, які переміщаються разом із плином музики);

– рисами псалмодії у вокальній партії з багаторазовими повторами, ритмічним розмаїттям, яке надає їй емоційної свободи, виразності, переконливості;

– зіставленням тонів та акордів з граничних регістрів інструменту у фортепіанній партії, що надає звучанню додаткової таємничості;

– наскрізною лінією *crescendo, що* викликає відчуття народження чогось чарівного, що заповнює собою простір.

В епізоді *animando* (ц. 8) вперше з'являється мелодичний рух терцієвими ходами. За сюжетом у цьому фрагменті Мати Ізольди наставляє Брангену щодо поведінки із зачарованим нею зіллям. Завдяки терцієвим мелодичним ходам у горизонтальній площині вибудовуються багатозвучні акордові структури (переважно септакорди), що надають вольового відтінку звучанню. Цей тип

мелодичної будови закріплюється як лейтмотив, поруч з типом мелодії секундового саморозгортання.

Разом із зростанням темпу (ц. 9) зростає щільність вокальної та інструментальної фактури. В кожному з голосів кружляють остинатні мотиви, частина з них є дводольними, а частина – тридольними, причому голоси рухаються протилежно один одному. В ц. 11 з теми Матері Ізольди виростає тематизм хорових партій. Імітаційний виклад хорових партій надає ще більшої емоційної напруги. Отже, формується відчуття просторового зростання багатовимірної фактури, її дихання. Вже у цьому невеликому фрагменті Ф. Мартен репрезентує індивідуальну стилістику вокальної мелодики, а саме:

- побудова мелодичної арки тривалого розвитку, пролонгації коротких мотивів як провідний принцип мелодичного мислення композитора, що додає звучанню позачасового відтінку, певної міфологічності;
- конструювання теми з малих інтервалів, зокрема секунд та терцій;
- обертальний рух на основі численних оспівувань окремих тонів як основний тип мелодичного розвитку, що обумовлює саморозвиток мелодії, у якій значна роль належить секвенціям. Тривале розгортання призводить до активізації мелодійного руху, збільшенню інтервалів у кульмінаційних зонах;
- тенденція до хроматизації провідної мелодичної лінії, на чому наголошував і сам композитор. Численні незначні відхилення від неї у процесі розвитку можна спостерігати, але при цьому зберігається загальний *арковий* обрис фразової структури;
- новий підхід до мелодичної організації, що міститься у поєднанні 12-тоновості з тональним принципом, ладотональною централізацією. При цьому серія органічно вписується у загальний мелодичний малюнок;
- використання прийому єдиної артикуляції для великих фразових будов, що надає цілісності звучанню.

Можна навести ще декілька прикладів, в яких проявляються ці особливості композиторської стилістики Ф. Мартена.

У Сцені 5 Другої дії (ц. 9) Ізольда звертається до Трістана з пропозицією відвідати відлюдника Огрина. Репліка Ізольди містить кілька коротких фраз, якій у своїй сукупності вибудовують вишукану мелодичну арку тривалого колоподібного сходження та швидкого спуску. На нашу думку, така побудова нагадує мелодичну фігуру романтичного пориву – великого імпульсу, який не досягає мети. Отже, композитор об'єднує дві фрази в єдине висловлення. У той же час Ф. Мартен дробить мелодичну лінію на короткі сегменти, що не лише дозволяє співакам взяти спокійно дихання, але, першочергово, відображує схвильований емоційний стан головної героїні ораторії-опери, відтворюючи прискорене переривчате дихання Ізольди. У той же час безперервна мелодична крива допомагає зберегти єдність музичної та драматичної ідеї.

У репліці Ізольди звертає на себе увагу рух по терцієвим інтервалам. Характерною стильовою рисою мелодики Ф. Мартена є поєднання руху по секундах та терціях з мелодичним повтором останнього мотиву на півтон вище або нижче, що можна спостерігати і в цьому фрагменті (цифра 9, такти 4-6). Отже, мелодія може вільно та непомітно *ковзати* з однієї тональної опори до іншої, що підтверджує тезу про використання *принципу ковзання як провідного стилістичного принципу музичної мови Ф. Мартена.*

Там, де текст Ж. Бедьє містить розширений цілісний монолог одного персонажа, в якому градус емоцій є досить високим. Наприклад у сцені Трістана з Каердіном (Сцена 3, Третя дія, ц. 21) композитор *максимально пролонгує зони сходження та спуску коротких мотивів усередині мелодичної арки* шляхом висхідної та низхідної секвенцій: її ланки є короткими мотивами, що зціплені один з одним мелодичною фігурою оспівування. З точки зору структури, ця тема є заключною частиною тривалішого монологу, який розповсюджується на усю сцену (в сцені, окрім Трістана, бере участь хор).

В іншій сцені Трістана – сцені полювання (Друга дія, Сцена 3, ц. 4) – можна спостерігати, як окремі тони серії (а саме – послідовність *ges-b*) набувають семантичного наповнення, стають своєрідними лейт-інтонаціями. Ця сцена репрезентує тему трагічного конфлікту між любов'ю та обов'язком. У ній розповідається про те, як Трістан полює у лісі і згадує вчинок Короля Марка, котрий застав Трістана та Ізольду під час сну, але не вбив їх, а лише поклав між ним свого меча. Трістан страждає від докорів сумління і він у думках постійно повертається до образу Короля Марка.

Композитор розділяє цей епізод на п'ять фраз, кожна з яких має чіткий аркоподібний абрис, та два перехідних пасажі. Схематично зобразити форму цього уривку можна у вигляді А-$А^1$-В-$А^2$. Після короткого вступу (низхідна інтонація) Ф. Мартен експонує головний мелодичний матеріал арії (А), котрий безпосередньо за цим повторюється у наступній фразі ($А^1$), але з іншим завершенням, яке має значно вищий градус емоційного напруження. Тематичний матеріал В – свого роду тематична розробка – містить дві фрази, які досягають нової мелодичної вершини, що відображує подальше зростання внутрішнього емоційного напруження Трістана.

У третій фазі Арії (епізод $А^2$) накопичене напруження дещо спадає. Цей епізод відповідає за смислом прийнятому рішенню Трістана повернути Ізольду Королю Маркові. Лейт-інтонація, про яку згадувалося вище, тричі повертається: 1) у ц. 5 вона стає втіленням докорів сумління та з'являється на слові «*felons*» («злодійства»); 2) у ц. 7 на слові «*bel l'oncle*» («*прекрасний дядько*») супроводжує звернення Трістана до короля Марка, чиїм племінником він є; 3) у ц. 11 (на словах «*Ізольда – це ваша жінка, а я – Ваш васал, Ізольда – це Ваша жінка, а я – Ваш син, Ізольда – це Ваша жінка, і я не можу любити її*») втілює рішучість Трістана у рішенні розлучитися з Ізольдою.

Зауважимо, що в цій сцені-арії переважає пролонгований низхідний рух від вершини-джерела (наприклад, у ц. 5), що зазвичай, пов'язується зі стилістикою плачів і причитань. У той час, коли в партії Трістана спостерігається поступовий висхідний рух до мелодичних вершин, в

інструментальних партіях відчутні низхідні хореїчні інтонації, що нагадують стогін, і це підсилює емоційну напругу.

Наступна сцена дзеркально відбиває внутрішній конфлікт Ізольди. Перебуваючи в їх спільному укритті, Ізольда страждає від докорів сумління. Її чоловік (Король Марк) завжди добре до неї ставився, а його племінник Трістан, на думку Ізольди, був гідний вести лицарське життя при дворі, а не жити у вигнанні через неї.

Арія Ізольди написана у формі Da capo. У першому розділі альт продовжує мелодичну лінію партії Ізольди. Від коротких фраз мелодія проростає в пролонговані арочні будови. У ц. 7 (реприза) обидві теми (Ізольди та альта) звучать у Ізольди. На відміну від Трістана, Ізольда не приходить до жодного рішення. Отже, висхідні мелодичні уступи швидко спадають.

Принцип ковзання розповсюджується і на трактовку Ф. Мартеном тональності («*gliding tonality*»). Композитор організовує музичний тематизм навколо тонального центру, але при цьому він максимально наповнює музичну тканину хроматизмами, не ставлячи знаки альтерації при ключах. Окрім цього, Ф. Мартен поєднує тональний принцип з технікою додекафонії, проте композитор не вважав, що це заперечує тональну функцію як базову для написання музики. Він зауважив, що «до певного моменту <…> підкорявся правилам більш-менш довільним, що виходять із серійної техніки», вбачаючи у цьому лише джерело оновлення, а не сприймаючи їх самостійною цінністю. Ф. Мартен вказував, що «будь-яке правило ставить собі за мету збагачення стилю, як класичні правила гармонії та контрапункту, так і нові правила, які можна собі нав'язати. Підкорення цим правилам – це лише витонченість, задоволення для розуму, але не свідчення якоїсь цінності <…>. Єдине, що може переконати насамперед виконавця, а потім і слухачів, це вірність композитора своєму найінтимнішому почуттю виразності та музичної структури» [127, с. 35].

Отже, поняття тональності у швейцарського композитора є дещо відмінним від традиційного розуміння. Зауважимо, що відчуття панування

певного устою, до якого функціонально спрямовані всі інші ступені ладотональності, зберігається. Проте на відміну від музики класико-романтичної традиції (де тональна невизначеність була притаманна переважно сполучним партіям або розробці, що були залучені в процесах тематичного розвитку, підпорядкованого тональній стабільності), у «Чарівному зіллі» Ф. Мартена тональна організація містить функціонально невизначені «лакуни»: наявні декілька локальних центрів, що сприймаються як тимчасова тоніка і можуть звучати одночасно та «конфліктувати» один з одним.

Тональна організація музики для самого Ф. Мартена є тісно пов'язаною з втіленням психології героїв та їх почуттів. Наведемо пояснення композитора щодо такого взаємозв'язку тонального мислення і втілення почуття: «Якщо я наполягав на тому, що інтимне почуття є єдиним і останнім доказом завершеності, а не підпорядкування деяким технічним законам, це означає, що я розмовляю в цьому творі музичною мовою, до якої вухам деяких людей важко пристосовуються. Ці люди важко вірять, що в ньому є щось ще крім інтелектуальної гри, добровільне підпорядкування довільним правилам. Я хочу сказати, що якщо до певного моменту я підкорявся довільним правилам, я це робив лише тому, що розглядав їх як джерело збагачення та оновлення, але ніколи підпорядкування цим правилам не здавалися мені достатніми власними силами. Будь-яке правило, втім, немає жодної іншої мети, крім збагачення стилю. Це відноситься до класичних правил гармонії та контрапункту так само, як будь-якого нового правила» [127, с. 31].

Курт Пален (*Kurt Pahlen*) зауважує, що для «Чарівного зілля» Ф. Мартен розробив власний тип тонального мислення, який назвав «хроматичним стилем» [160]. Цей тип мислення надалі також буде представлений і в інших творах композитора, що підтверджує зрілість ораторії-опери. Також цей австрійський музикознавець вказує, що у «Чарівному зіллі» Ф. Мартен не використовує лейтмотивів, а вся композиція побудована на трьох дванадцятитонових рядах.

Бернхард Біллетер (*Bernhard Billeter*) вважає перший ряд своєрідною «серією долі», адже вона з'являється практично в усіх картинах ораторії-опери [103]. Другий ряд, що впродовж твору проводиться чотири рази, на думку дослідника, постає символом кохання головних героїв. Вперше він звучить у партії скрики соло одразу після того, як Трістан та Ізольда випили чарівне зілля. Третій ряд, скорочений до одинадцяти звуків, використано у сцені смерті Трістана. Завдяки збереженню елементів мажору й мінору, зокрема і тризвуків, ці серії мають тональне забарвлення, але тоніка постійно «ковзає», на що також вказує Б. Біллетер [там само].

Принцип плавного «руху тональності» у творі Ф. Мартена є розвитком традицій французької композиторської школи: від старовинних (модальних) ладів доби Середньовіччя, колористичної манери оркестрового письма Г. Берліоза та імпресіоністичних фарб К. Дебюссі та М. Равеля – до терпких «гармонічних грон» музичної мови композиторів французької Шістки (Д. Мійо, А. Онеггер, Ж. Орік, Ф. Пуленк та ін.). Як же реалізується принцип «ковзання» у ладотональній організації музичного твору?

Швейцарському композиторові притаманний уповільнений та непомітний процес модулювання. Наприклад, тематична побудова звучить у основній тональності, потім здійснюється хроматичний крок у мелодії в одному або в двох голосах. Це може бути щось подібне до імітації; неточного повтору; початку секвенції; додавання нової фігури фактурного орнаменту; органного пункту.

При цьому зберігається відчуття основної тональності, всієї системи функціонального тяжіння до тоніки, але потім композитор зосереджується на «завойованих тонах» і дуже поступово починає будувати функціональні зв'язки навколо них. Отже, стійкість тональної основи зникає, початковий тональний центр переміщається на іншу висоту. Це відбувається надто повільно і непомітно, адже Ф. Мартен не використовує функціонально різких акордів (подібних до ходу домінанта – тоніка). В результаті виникає відчуття, подібне

до переливу кольорового спектру, в якому неможливо визначити межу між кольорами.

Прикладом може слугувати тональний розвиток у Сцені 1 (ц. 5) Першої дії, де відбувається модуляція з *Dis-dur* у *B-dur* (*B-dur* витримується потім впродовж 15 тактів як органний пункт). *Dis* постає (з енгармонічною заміною) субдомінантою до *B-dur*. Проте це не відбувається безпосередньо. У кожному голосі поступово відбуваються мікрозаміни тонових відстаней напівтоновими. Змінюється загальний колорит звучання (ладові мерехтіння) і слухач не може вловити той момент, коли відчуття первинної тональності було втрачено і в його свідомості закріплено новий тональний центр. Цьому сприяє і той факт, що сукупність цих мікрозамін складається у 12-тонову серію, в якій, як відомо, нічого не повторюється.

Отже, тональність Ф. Мартена – це переміщення у фактурному просторі функціонально зв'язаних акордів з паралельним «ковзанням» тонального центру. У такий самий спосіб можна проаналізувати контрапунктичний рух, де різні голоси рухаються поодинці у поступовій послідовності, у ході руху непомітно змінюючи його мету (напівтонові коливання – відхилення від основного напряму руху).

Принцип *gliding tonality* обумовлює той факт, що розділ музичної форми лише зрідка завершується у тій же тональності, з якої він розпочинається. Та при цьому фундамент тональної системи – з відчуттям тоніки як центру тяжіння – зберігається для акордових послідовностей. Неважливо, як окремий тон або акорд або ostinato переміщує локальний ладовий центр – у слухача залишається відчуття музики Ф. Мартена як централізованої системи тяжінь до тонального центру.

У тексті «Чарівного зілля» можуть бути поряд: функціонально залежні акорди TSD; пасажі, які функціонально не пов'язані один з одним, і, як правило, розташовані на секундовій відстані; паралельні послідовності акордів; сонорні послідовності.

Ще одною особливістю композиторського письма Ф. Мартена є *функціональна незалежність басової лінії*, яка має функцію мелодії, тони якої розташовані на великій відстані. Бас може стати імпульсом до формування та закріплення нового тонального центру.

На прикладі фінал Сцени 6 Третьої дії можна спостерігати, що тон *C* оцінюється як локальна тоніка, незважаючи на те, що гармонічний план внутрішніх голосів суперечить цьому уявленню (тони *fis* та as постають як тимчасові локальні центри).

Одним з найбільш розповсюджених прийомів, за допомогою яких Ф. Мартен створює тональний центр, є *пролонгація певного тембру у вигляді педалі* (переважно в басу). Наприклад, це може бути безперервна педаль *B*, що об'єднує більшу частину прологу; чи розширена педаль *Ais* (перша дія, сцена 1), що періодично повторюється впродовж сцени та закріплює її тональну визначеність (перші 19 тактів, 15 тактів між цифрами 6 та 9, останні 15 тактів); чи педаль *D*, покладена в основу *ostinato*, що формує образ човна, який коливається на хвилях, розташована усередині фактури, а не у басовому голосі.

Інколи Ф. Мартен відтворює враження локальної тоніки за допомогою гармонічного співвідношення (акордової послідовності). У Другій дії (Сцена 5, ц. 9, тт. 8-10) дуже колоритно звучить перехід тризвуку *c-moll* (на педалі *D*) у тризвук *H-dur* через *quasi*-спільний тон (енгармонічна заміна *es-dis*). Ця ж послідовність зустрічається через 14 тактів, завершуючи Другу дію. Ті самі акорди є і на початку дії, в завершальній частині Першої сцени. Таким чином, акордова послідовність стає тональною рамкою Другої дії, що має смислове навантаження – ремінісценція між входом закоханих у ліс та їх від'їздом. Тонально-тематична арка створює внутрішню єдність Другої дії.

Як вже зазначалося, композитор обрав дві скрипки, два альти, дві віолончелі, контрабас та фортепіано для інструментального супроводу, який час від часу слугує для гармонічної підтримки або подвоєння вокальних голосів, інколи навіть передбачає вокальні теми. В інших випадках інструментальні гармонії або тони є стартовими для співаків, надаючи їм

настройку для вступу. Буває, що інструментальний пласт загального звучання є більш незалежним від вокального, допомагає урегулювати або прояснити контекст драматичної дії.

Отже, інструментальні партії в «Чарівному зіллі» часто подібні до театральних декорацій, на що і вказував сам композитор. Вони стають засобом звукопису. Це і картини шторму (з Першої та з Третьої дії), з поривчастим вітром та дощем, які створюють тло для драматичних арій-сцен; і моторошне відчуття отрути чарівного зілля, що струмує по венах Трістана та Ізольди (Перша дія, сцена 4); і несамовито повільна хода коня, коли коханці покидають ліс Моруа (Друга дія, Сцена 5). Отже, інструментальні партії в ораторії-опері підсилюють емоційний фон дії.

Узагальнимо принципи стильового мислення автора, які втілилися у драматургії ораторії-опери «Чарівне зілля»:

- принцип *gliding tonality*, що проявляється на всіх рівнях музичного тексту, зокрема у подвійності тональних центрів, їх взаємозаміні, подекуди невизначеності;
- мікстовість жанрової структури твору, в якій органічно поєднано ознаки таких усталених в європейському мистецтві жанрових моделей, як: *ораторія* (за виконавським складом), *опера* (за сценічним втіленням);
- епічна, наративна лінія музичної драматургії представлена хором, в той час як лірико-драматична лінія втілена у партіях персонажів;
- чіткий функціональний розподіл виконавського складу, де вокальний ансамбль репрезентує функцію хору (як колективного начала), а інструментальний ансамбль – функцію оркестру;
- біфункціональність партій виконавців (кожен з персонажів по ходу дії може «розчинятися» в хоровій масі, а потім – знову грати свою роль, тобто кожен співак є одночасно і солістом, і хористом);
- поліфункціональність рольових проявів (наприклад, Ізольда Біловолоса є жінкою Марка та коханою Трістана, а Трістан – племінником Марка, коханим Ізольди Біловолосої та чоловіком Ізольди Білорукої);

– подвійність функції хору, який постає і в ролі оповідача подій, і в ролі супроводу монологів солістів;
– постійна зміна балансу голосів у хорі, що сприяє створенню відчуття ковзання, нестійкості та висвітленню різних відтінків тембрової палітри;
– вільне «ковзання» вокальних партій відносно інструментальної партитури, що створює відчуття плину незалежних ліній та досягається шляхом впровадження мовленнєвих інтонацій, згладжування сильних долей, нерегулярності фраз, чергування дво- та тридольності, розташування тоніки на слабких долях такту;
– переважання вузьких інтервалів секунди і терції у формуванні мотивно-тематичної складової, що уможливлює хроматизацію мелодії, непомітність модуляційних процесів за рахунок мотивних повторів, елементів секвенцій, *ostinato* тощо;
– тривалий розвиток фраз та вибудовування характерних для творчості композитора мелодичних арок. Тривалість фраз, пролонгація численних інтонаційних коливань усередині основної лінії мелодичного розвитку також створюють специфічне відчуття загубленості у просторі та у житті;
– особливість побудови самої мелодичної арки, яка часто має довгий підйом та швидкий спад, що асоціюється з інтонацією романтичного пориву (значний імпульс, який не доводиться до мети);
– обертальний рух як провідний тип мелодичного розвитку на основі оспівувань окремих тонів, що обумовлює саморозвиток мелодій, а також – ковзання мотивів від одної тональної опори до іншої;
– поєднання принципів тонального мислення з 12-тоновою технікою, що призводить до тональної невизначеності, подвійності, вільного тонального ковзання між локальними тональними центрами.

Принцип ковзання, на нашу думку, отримує в ораторії-опері «Чарівне зілля» й важливе семантичне навантаження: він стає символічним втіленням

світовідчуття європейця початку Другої світової війни з онтологічним відчуттям тривожності і плинності усього сущого, нездатного вплинути на хід моторошних подій. Так і головні герої середньовічної легенди відчувають, що все плине повз них, а вони самі не в змозі утримати коханих людей і залишаються лише сторонніми спостерігачами, нездатними ні на що вплинути.

Отже, принцип ковзання, реалізований на декількох рівнях, втілює ідею невідворотності фатуму: герой не може змінити перебігу подій, він наче «розчиняється» у тінях, гублячись у натовпі. На нашу думку, для Ф. Мартена такий спосіб висловлення був також і болісною декларацією власного психоемоційного стану безпорадності, адже, проживаючи у нейтральній державі, він міг бути лише стороннім спостерігачем подій, що вплинули на історію європейської цивілізації.

3.2. Стильові засади твору в аспекті сценічної інтерпретації (на прикладі постановок театрів Ballet-Opéra-Pantomime та St. Gallen)

Для порівняльного аналізу було використано відеоверсії з постановкою «Чарівного зілля» двома колективами – канадського театру Ballet-Opéra-Pantomime *(«Le Vin Herbé»)* [145] і швейцарського театру St. Gallen («*Der Zaubertrank*») [129]**.** Звичайно, ми усвідомлюємо певну обмеженість емоційного сприйняття музики поза умовами «живої» акустики реальної зали, в безпосередньому сприйнятті оркестру, хору, солістів, проте, з іншої сторони, в аналізі відеоверсії можна віднайти й позитивні моменти, адже відеофіксація вистави надає додаткові можливості звернути увагу на окремі деталі, сценічні і виконавські нюанси, маркувати специфічні режисерські знахідки тощо.

Нагадаємо, що у цьому творі можна віднайти риси декількох жанрів – *світської кантати, драматичної ораторії, камерної опери та містерії.* Проте, повний комплекс ознак хоча б одного з вказаних жанрів у «Чарівному зіллі» відсутній. Можемо констатувати лише певне наближення до світської кантати, драматичної ораторії, камерної опери чи містерії. Таким чином, режисер-постановник, враховуючи виконавські можливості конкретного колективу і

навіть особливості зали й сцени, на власний розсуд може зробити акцент на одному з можливих жанрів, виділивши крупним планом його властивості. Наприклад, з містерією «Чарівне зілля» споріднює відчуття оповідальної дистанції. Воно обумовлене оповідальним стилем прози Ж. Бедьє та втілене аскетичними музично-виражальними засобами Ф. Мартена. Акцентувавши оповідальність, режисер чи диригент може підсилити містичний і тривожний стан, притаманний середньовічній містерії.

Створюючи виконавську інтерпретацію «Чарівного зілля», варто враховувати й конкретного адресата – першого виконавця твору. Нагадаємо, що партитура від початку була розрахована на виконання колективом Цюрихського Мадригал-хору Р. Блюма, який станом на 1938 р. мав у своєму складі 12 високопрофесійних співаків. Кожний з них однаково яскраво міг і виступати у складі вокального ансамблю, і виконувати сольні партії. Отже, цей колектив був унікальним, і наблизитися до його творчого результату на практиці дуже важко. Подібний виконавський склад дуже складно набрати, адже солісти повинні створювати максимально індивідуальний та яскравий образ неповторного тембру, а хористи – розчинятися у прозорому збалансованому хоровому звучанні вишуканих гармоній. Тому постановка ораторії-опери у цьому аспекті потребує значної адаптації під виконавські можливості певного колективу або ж створення тимчасової трупи.

Якість і професійність хорової групи має надважливе значення, адже ускладнена гармонічна мова «Чарівного зілля», втілена в його «хроматичному стилі», потребує особливого гострого відчуття хорового строю, стрункої побудови інтервальної структури акордів, які часто порушують традиційну терцієву структуру. «Хоровий лад, за твердженням О. Батовської, нерозривно пов’язаний з такими елементами хорової техніки, як ансамбль, дикція, вироблення гнучкого нюансування; інтонування залежить від теситурних умов, метроритмічної організації музики. Тому між усіма цими критеріями необхідно відчувати і знаходити зв’язок, який забезпечить високохудожнє розкриття образу, закладеного у виконуваному творі» [5, с. 143].

Усвідомлюючи унікальність Мадригал-хору Р. Блюма, Ф. Мартен з метою надати своєму дітищу активного концертного життя погодився на те, що для ораторіально-сценічної версії, незалежно від того, наскільки сильно вона була стилізована, можна порушувати провідний принцип оригінальної версії, а саме – доручити виконання партій головних героїв (Ізольда, Трістан, Брангена і Марк) солістам, а не звичайним артистам хору. Це розширило можливості інтерпретацій і вплинуло на подальшу реорганізацію оперно-сценічних і концертних виконань твору.

Жанрова мікстовість, що відкриває широке поле для режисерської фантазії, а також специфіка виконавського складу, його варіантні можливості у поєднанні з національною ментальністю режисерів, призвели до того, що виконавські інтерпретації «Чарівного зілля» кардинально різняться. Поміж них присутні й такі, в яких первісний задум композитора був навіть спотвореним. Найчастіше режисери запрошували окремо солістів, які не були артистами хору, відмовляючись від специфічних засад твору – порушувалась його камерність та своєрідна гіпервитонченість. Саме тому для компаративного аналізу було обрано дві полярні інтерпретаційні версії «Чарівного зілля». Перша – швейцарського театру St. Gallen («*Der Zaubertrank*»), творці якої намагались максимально зберегти авторський задум, бо самі були виховані у тих самих традиціях, що і Ф. Мартен; друга – канадського театру BOP (Ballet-Opéra-Pantomime), в якій здійснено сміливу спробу «осучаснення змісту» ораторії-опери, наближення її до смаків та кола уподобань глядача північноамериканського континенту.

Приступаючи до аналізу виконавської інтерпретації твору Ф. Мартена, охарактеризуємо на початку концепцію діяльності Театру St. Gallen, який є культурним і соціальним центром міста Санкт-Галлена (кантон Санкт-Галлен, Швейцарська Конфедерація), що вважається найстарішим театром в Швейцарії. До того ж, він залишився єдиним з 1968 року німецькомовним театром у східній частині Швейцарії, який поєднує три виконавських напрямки музичного, драматичного та танцювального мистецтва під одним дахом [166]. Він посідає

третє місце серед усіх швейцарських театрів (після Цюріхського оперного театру і Базельського театру).

У вересні 2010 року театр St. Gallen додатково відкрив театрально-культурний центр Lokremise з двома залами в незвичному з точки зору театральної архітектури місці – локомотивному депо. Цікавою є історія виникнення ідеї театрально-культурного центру в локомотивному депо. Для збереження культурної, архітектурної і структурної цінності споруди з фасадом в стилі модерн, що вважається промисловим пам'ятником національного значення, фахівці кантону Санкт-Галлен розробили проект «Танець і театр в локомотивному спогаді». Саме ця пропозиція і визначила появу концертно-театрального майданчика у покинутій будівлі локомотивного депо в Санкт-Галені, який на сучасному етапі перетворено на міжгалузевий культурний центр. Перетворення цього промислового пам'ятника в культурний об’єкт було великою проблемою для всіх залучених фахівців з будівництва. Проте, незважаючи на чисельні труднощі, команда будівельників разом з архітекторами Ісой Штюрмом і Урсом Вольфом при підтримці керівництва кантону у період з липня 2009 року по вересень 2010 року перетворила покинуту будівлю локомотивного депо на сучасний концертно-театральний комплекс.

З моменту відкриття театральні зали Lokremise використовувалися для унікальних постановок, які перерозподіляють межі між глядацькою аудиторією і сценічним простором, що дозволяють їм зливатися в одне ціле [див.: Додаток Е]. Зал Lokremise – це експериментальна майстерня, і, безумовно, ідеальне місце для концертних і театральних форм, які вимагають незвичної обстановки. Характерно, що для кожної вистави розробляється спеціальна концепція окремої кімнати, незалежно від того, чи є це акторська, танцювальна або оперна вистава.

У приміщенні Lokremise відбувалися різні постановки, європейські та швейцарські прем'єри і навіть кілька світових прем'єр. Щороку з вересня по червень на сцені Lokremise виходить більше 20 нових оригінальних постановок,

що сприяє залученню численного глядача. Тим самим театральна трупа реалізує свій «культурний мандат, захоплює і захоплено слухає публіку» [159]. Саме цей факт обумовлює важливість вивчення цього досвіду для впровадження в сферу українського мистецтва.

Впродовж понад 30 років театр активно підтримує Фонд музики і театру Східної Швейцарії, що входить в асоціацію «Музично-театральний фонд друзів Східної Швейцарії». Це сприяє активній підтримці окремих мистецьких заходів музичної і театральної сцени в Східній Швейцарії та дозволяє керівництву театру реалізовувати найсміливіші спеціальні проекти, просувати перспективні молоді таланти, що привертає увагу великої кількості слухачів. Така комплексна робота з глядачами, з репертуаром, з підбором незвичних майданчиків і створює цей феномен, коли в театрі завжди повні зали, бо театр завжди відвідують поціновувачі з різних кантонів Швейцарії і сусідніх Німеччини і Австрії. St. Gallen Opera щороку створює понад двадцять нових постановок. Жанрова амплітуда репертуару цього музичного театру коливається від класики та оперних раритетів до оперет і мюзиклів, а також дитячих опер, в яких діти як актори і музиканти виступають на сцені разом з професіоналами [159].

У постановці St. Gallen реалізується жанровий потенціал ораторії-опери як *камерної опери*, у Ballet-Opéra-Pantomime – режисерський задум наближає сценічне втілення твору до жанру *мюзиклу, шоу*. Це одразу відобразилося на візуальному ряді обох постановок в аспекті кольорової гами на сцені і складу виконавців. Так, швейцарська постановка витримана у лаконічних чорно-білих кольорах (білим окреслено постаті Трістана, Ізольди та диригента, чорним – інших солістів (хористів) та оркестр), а канадський варіант пропонує яскраві блискучі костюми солістів [див. Додатки Г і Ґ].

Вистава St. Gallen дотримується початкового мінімального виконавського складу, а у Ballet-Opéra-Pantomime виконавський склад укрупнюється до 60-70 осіб та підсилюється введенням у виставу групи пантоміми.

Швейцарська постановка демонструє орієнтацію на історичний стереотип сприйняття персонажів середньовічного міфу про Трістана та Ізольду, подібний до образів опери Р. Вагнера, а вистава ВОР пропонує нашарування додаткового асоціативного ряду, переосмислення образів твору, що надає їм додаткового семантичного навантаження, зокрема через ототожнення образів міфу зі сценічними образами поп-зірок.

Кілька слів авторського відступу від інтерпретаційного аналізу. Це стосується тези щодо необхідності збереження камерності вистави, як її і задумував композитор. Загальновідомо, що камерні жанри є різновидом музичного мистецтва, який не призначений для виконавства на великій сцені, незважаючи на те, що він має атрибути великих жанрів (опери, ораторії, тощо). Твори камерних жанрів призначені для виконання у невеликих приміщеннях із залученням мінімального виконавського складу. Звідси походять певні аскетизм та лаконічність сценографії, що дозволяють слухачеві зосередитись на специфічно музичних виразових засобах, на нюансах психологічного руху внутрішнього сюжетного розвитку. Жанр камерної опери спрямований на максимальне розкриття внутрішнього світу її героїв, кількість яких також є доволі обмеженою.

В європейській музиці ХХ ст. камерна опера є достатньо популярним жанром, до якого зверталися Б. Барток, Б. Бріттен, З. Кодай, П. Хіндеміт, І. Стравінський, Ф. Пуленк, Д. Мійо, В. Губаренко. Жанровими ознаками камерної опери є: обмеження часопросторових характеристик, що призводить до лаконічності сценічного втілення; відмова від видовищності та масштабності; вивільнення потенційних можливостей для передачі ліричної емоції та найтонших градацій душевних станів героїв і максимальна концентрація на цих станах.

Таке надзавдання жанру камерної опери обумовлює специфічні параметри музичного тексту, поміж яких – рівноправність голосів; економію мелодичних, артикуляційних, динамічних, ритмічних виразових засобів; максимальну їх

деталізацію та диференційований підхід до музичної характеристики не лише окремої дійової особи, але й певного її почуття чи душевного стану.

Швейцарська постановка St. Gallen Opera під керівництвом Поллі Ґрем (*Polly Graham*) *виконана із збереженням вказаних засад*.

St. Gallen Opera запросив для постановки «Чарівного зілля» Поллі Ґрем, зважаючи на її попередній досвід постановки сучасних сценічних творів загалом і цієї ораторії-опери зокрема. Поллі Ґрем – відома британська оперна та театральна режисерка. До співпраці з театром *St. Gallen* вона вже здійснила постановку ораторії-опери «Чарівне зілля» у Валлійській національній опері, яка отримала ряд високих оцінок, зокрема про неї вкрай позитивно висловились авторитетні видання *The Guardian* і *The Telegraph* та *Independent* [164]. Серед успішних проєктів П. Ґрем, які отримали позитивні відгуки від критики, є постановки не тільки відомих опер (наприклад, «Дідона й Еней» Г. Перселла), але й творів багатьох сучасних композиторів («*Bloom Britannia*» О. Гофа та С. Плейса, «*A Christmas Carol*» І. Белла, «*Orlando*» О. Нойвірт та К. Філу), більшість з яких були прем'єрними.

У 2016 році П. Ґрем стала стипендіаткою «*Independent Opera Director Fellowship*» («Незалежна стипендія для оперних режисерів»). У 2016 та 2017 роках її постановкам були присуджені нагороди «Найкраща оперна постановка» («*Best Opera Production*») уельської театральної премії (*Wales Theatre Awards*). Також у 2017 році вона була номінована у категорії «Новачок» на «Міжнародну оперну премію» («*International Opera Awards»*) та на «Премію для молодих артистів товариства Королівської філармонії» («*Royal Philharmonic Society Young Artist Award»*).

У швейцарській постановці «Чарівного зілля» режисерка не пропонує глядачеві зовнішніх ефектів, концентруючи його увагу на психологічній складовій сценічної дії [див.: Додаток Е]. Виконавський склад максимально наближено до такого, який запропонував композитор: дотримано усі вимоги до кількості інструменталістів. Лише четверо вокалістів виступають виключно у функції солістів у партіях Трістана, Ізольди, Брангени та Марка. Інші солісти

(як і було задумано Ф. Мартеном) поєднують функції хористів і солістів. Більш того, власноруч змінюючи інтер’єр сцени (переставляють стільці, розтягують полотно тощо), вони час від часу ніби займають місця у глядацькій залі, перетворюючись на публіку. П. Ґрем в інтерв'ю журналу «Терцет» пояснює функцію хору наступним чином: «Мені подобається, що хор упродовж всього твору має наративну функцію – це означає, що історія належить усім нам, а не лише міфічним персонажам» [186].

Сценічний рух у швейцарській постановці також є вельми стриманим. Змінюючи дислокацію по сцені у різних епізодах сценічної дії, хористи переважно зберігають статичність, стоячи або сидячи на стільцях. Завдяки їх статиці, увага глядача концентрується на солістах, які вільно рухаються по сцені, у повній мірі демонструючи не лише вокальну техніку, але й акторську майстерність. П. Ґрем вказує на паралелі у психологічних станах героїв «Чарівного зілля» та людей кінця 1930-х – початку 1940-х рр., констатуючи, що «неможливо не відчути в цій музиці резонансу голосів загублених людей в Європі часів Другої світової війни, цей конфлікт і те, як він налаштовував людей один проти одного; те запустіння, яке він спричинив <...>я хотіла чесно показати те, до чого звертався цей твір. <...> Тому я була певна, що це мало бути змальовано саме в сьогоденні» [186]. В усіх компонентах сценічної дії зберігається аскетичний візуальний ряд. Костюми виконавців витримано у чорно-білій гамі, робота зі світлом обмежується грою освітлення / затемнення.

Декорації на сцені у цій виставі відсутні. Сценічний антураж обмежується кількома стільцями та білим полотном. Слухачі сидять навколо удаваної сцени. Оркестр органічно взаємодіє з вокалістами, увиразнюючи нерозривний зв'язок оперних та інструментальних форм, їх інтонаційно-тематичну єдність, багатство тембрової драматургії.

Режисерка усі зусилля спрямовує на те, щоб не відволікати глядача від розвитку сюжетної лінії. Ця лінія є лаконічною, простою, в ній відсутні різкі сюжетні повороти. Незважаючи на функціонально-рольову подвійність кожного персонажу, власне інтрига є досить простою: все підпорядковане

розвитку центральної теми твору навколо чарівного зілля. Зазвичай, публіка ознайомлена з сюжетом, знається на перипетіях міфу, покладеного в основу ораторії-опери та знаменитої опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда»; отже, сконцентрована на музично-психологічних мікронюансах твору Ф. Мартена. Розповідаючи про історію створення і психологічний зміст ораторії-опери, композитор зазначає, що «для художника немає іншого доказу успіху, ніж суд його власної чутливості, свого інтимного почуття. Це інтимне почуття судить про все, контролює і робить все цілісним, воно спрямовує пошук, але не приносить нічого позитивного, тільки свої бажання і судження» [127, с. 29]. І це інтимне почуття П. Ґрем прагне максимально підкреслити у своєму режисерському рішенні.

На відміну від канадської постановки, британська режисерка у виставі St. Gallen Opera не намагається епатувати слухача, загострити його увагу на певних деталях, зламавши стереотипи сприйняття образів твору. Вона постійно апелює до легенди в її старовинному варіанті. «Це частина стилю середньовічної літератури, де кожен елемент сюжету набуває сенсу і може бути навіть важливішим за персонажів. Зілля – це дуже потужний розповідний інструмент, що допомагає нам зрозуміти персонажів та соціальні правила, які їх обмежують», – саме так П. Ґрем коментує найважливіший образ її постановки – чарівне зілля [186]. Режисерка не вводить додаткових побутових сцен, пантоміми, балетних номерів, покликаних відволікати глядачів від головних сюжетних епізодів. Вона дотримується задуму композитора, згідно кого у розвитку сюжетної дії немає замкнених номерів та переважає наскрізний розвиток. Основною одиницею композиційної структури є сцена, в якій максимальну увагу концентровано на втіленні душевного стану героїв та їх інтимних почуттів.

Таким чином, вибір лаконічного сценічного втілення у дусі канонів жанру камерної опери допомагає режисерці швейцарського театру St. Gallen П. Ґрем створити атмосферу для максимального вираження сокровенних почуттів героїв ораторії-опери.

Зовсім інше прочитання твору Ф. Мартена пропонує канадський театр BOP (Ballet-Opéra-Pantomime) у постановці 2016 року (прем'єра 16-19.06.2016 року) [145]. Місія Ballet-Opéra-Pantomime, заснованого 2013 року Алексісом Рейно (*Alexis Raynault*) та Хабертом Тангуаєм-Лабросом (*Hubert Tanguay-Labrosse*) в місті Монреаль (Канада), полягає в поширенні і популяризації сучасної академічної музики. Вже сама назва театру вказує на те, що він спрямований до інтермедіального способу художньої комунікації. BOP створює амбітні та мультидисциплінарні постановки, використовуючи сучасні форми мистецтва із залученням різних за фахом митців. Мабуть, саме тому Монреальський театр Ballet-Opera-Pantomime у 2019 р. отримав премію, що присуджується молодим колективам або професійним організаціям, які приймають участь у заходах на підтримку молодих художників-початківців.

Спектаклі театру BOP адресовані публіці різних соціальних прошарків і художніх уподобань – від неофітів до добре обізнаних у тонкощах жанру поціновувачів оперного мистецтва. Прагнення зруйнувати традиційні бар'єри в узвичаєних формах мистецтва сприяє, як вважають організатори театру, глибокому емоційному сприйняттю музично-видовищного мистецтва глядачами. Свої проєкти театр часто презентує за межами звичних просторів, здійснюючи постановки вистав в імерсивному середовищі Задля цього Ballet-Opéra-Pantomime співпрацює з художниками-візіонерами з різних галузей. Характерно, що презентація спектаклів Ballet-Opéra-Pantomime будується на поняттях доступності, надаючи сучасному академічному твору нового виміру з багатим емоційним резонансом для глядачів. BOP також використовує приміщення покинутого заводу для осучаснення постановок [див.: Додаток Ж]. Завдяки такому вирішенню нового театрального простору глядач відчуває свою причетність до театральної дії навколо нього, розчиняючись у ній, що до того ж робить його не пасивним спостерігачем, а активним учасником театральної дії.

На сьогоднішній день BOP представила сім вистав, серед яких і створення *парафрази* ораторії-опери Ф. Мартена «Чарівне зілля», жанр якої визначено

постановниками як «поп-опера». Це передбачає монументальний виконавський склад, який і з'являється у канадській виконавській інтерпретації. Впродовж усієї вистави на сцені знаходяться понад 60 артистів (в постановці задіяно 12 співаків, 8 музикантів-інструменталістів і більше ніж 40 акторів, в тому числі хор з 30-ти осіб), які працюють не в умовах традиційного театру (зі сценою-коробкою), а у величезному відкритому акустичному просторі колишнього заводу, який перетворено на гігантську арт-галерею [145; див.: Додаток Ж]. Такі умови навколишнього середовища призводять до того, що артисти ні на секунду не залишаються поза полем уваги глядачів, оскільки від початку і до кінця постави виконавці перебувають на сцені, без можливості вийти за лаштунки чи куліси. Від усіх виконавців вимагається величезна концентрація творчих зусиль для втілення художнього і музичного образу.

Водночас, такий підхід дозволяє глядачеві глибше зануритися у зміст подій, що відбуваються на імпровізованій сцені, співпереживаючи героям і спостерігаючи за розкриттям образу кожним виконавцем, який повинен не грати образ, а «проживати» його в запропонованих обставинах.

Прийом об'єднання сцени і зали не є новим, адже він був одним з основних у сценографічній концепції В. Мейєрхольда і відтоді повсюдно використовується для створення ефекту занурення глядача в ауру вистави. У 1970-х роках серед театральних діячів популярною була думка про те, що об'єднання цих двох складових робить непотрібним портал сцени і підйомно-розсувної завіси, яка відокремлює сцену від глядача.

У зв'язку з цією обставиною у сучасному театрі простежується тенденція відмови від яскраво вираженої сценічної коробки. Внаслідок такого нового бачення театрального простору глядач відчуває свою причетність до дії навколо нього, що робить його не пасивним спостерігачем, а активним учасником театральної дії. Так глядач-слухач стає співучасником акту музикування, що безпосередньо розгортається. Доречним буде нагадати тут твердження В. Москаленка про те, що головним способом творчої діяльності слухача є *спів*-інтонування. Оскільки слухач, як «*співак-виконавець*» не тільки «чує виконавця,

а й подумки допомагає у виконанні музики» [37]. В умовах оновленого сценічного середовища канадської постановки роль глядача як «співвиконавця» значно активізується.

Залучення глядача в часопростір спектаклю вимагає спеціально підготовленого приміщення. При таких постановках має бути забезпечена повна видимість того, що відбувається на сцені. Для цього необхідне спеціальне акустичне обладнання, гарна акустика приміщення, можливість мобільного пересування освітлювальних елементів. Найкраще для цих цілей підходять зали-павільйони, в яких можлива трансформація простору, що дозволяє вибудовувати необхідну конфігурацію сцени і освітлення. Саме такий майданчик й обрав режисер Ballet-Opéra-Pantomime Філіп Бутен (*Philippe Boutin*). «Цей спектакль привносить суміш театру, танцю, ліпсинку[15] та ушу[16] в оперу» – розповідає один з акторів канадського театру в інтерв'ю [102]. Сценічна версія Ballet-Opéra-Pantomime в усій повноті дозволяє глядачу отримати це відчуття спілкування як когнації, адже він ніби знаходиться у вирі сценічних подій, занурюється і пізнає їх сенс. Пригадується теза Л. Шаповалової, що «герменевтичне коло спілкування як когнації <…> обумовлює провідну роль в творчості людини-творця, його свідомості та психології» [89, с. 554].

Вважаємо, що саме відсутність глибоких знань у галузі класичного оперного мистецтва вплинула на режисерську концепцію, засновану на зіткненні кількох художніх всесвітів: персонажі з сучасної популярної культури знайшли своє місце в цій постановці, зокрема «Король Марк постає у вигляді Фредді Мерк'юрі, а матір Ізольди має образ Селін Діон», – пояснює режисер Філіп Бутен, згадуючи у ансамблі з цими персонажами Леді Гагу, Джона Сноу та Йоду [див.: Додаток Ж]. Режисер аргументує таке незвичне бачення концептом «повторного привласнення твору» через референтів популярної

[15]Ліпсинк – синхронне відкривання рота під вокальну музику (з англійської lip означає «губа», a sync - «синхронний»).
[16]Ушу – китайське бойове мистецтво.

культури [102]. Таким чином, для режисера Ф. Бутена ця постанова стала новим досвідом: «перехрестям між оперою, репом, єдиноборствами, синхронізацією та театром» [там само].

За партитурою спектакль починається з картини, в якій мати Ізольди готує знаменне зілля. Режисер пояснює: «…мені дуже цікаво все, що трапляється до цього моменту в романі Жозефа Бедьє: звідки родом Трістан, чому він убив Моргольта, як він підкорив Ізольду. Ми створили театральний пролог, який розповідає про це. Це також дозволило мені підкреслити дихотомію між тілом і душею, дослідити цю амбівалентність любовної пристрасті та неможливість любові, яка випливає з неї» [там само]. На нашу думку, режисер більше втілив не стільки традиційну для середньовічного світогляду дихотомічність, скільки барокову антиномічність, роздвоєність внутрішнього світу Трістана. Цьому ми знаходимо підтвердження у наступних роздумах режисера: «Я хочу говорити через цю роботу: це [неначе] картини, які я повністю відновлюю; ми зробили “Чарівне зілля” чимось надзвичайним і дуже особистим. Проте я романтик, людина, яка прагне кохання: зрозуміло, що я виділяю пристрасну любов цих персонажів. Мені подобається, що вони живуть своєю любов’ю, і не має значення, чи це кохання чарівне чи руйнівне, я думаю, що його треба палко прожити. <…> я також хотів пригамувати цю зухвалість, культивуючи насмішку, посмішку, деконструюючи серйозність цієї роботи, забруднюючи її іронією» [там само].

У зв'язку з новаторством режисерської концепції до виконавців цієї постмодернової постановки було висунуто цілий комплекс професійних вимог, зокрема й у способі вокалізації. Тому вважаємо за необхідне визначити головні тенденції сучасного вокального виконавства

Сучасні тенденції у вокальному мистецтві у значній мірі визначені ситуацією постмодерну, а саме тяжінням до використання нових форматів музичної комунікації, тобто розумінням вокально-виконавської творчості та її інтерпретації як результату поширення засобів масової комунікації та синтезу художніх засобів вираження; своєрідним «розшаруванням» колись єдиної в

своїй основі класичної вокальної традиції; підвищеним інтересом до нових, ще незвіданих майданчиків, які деконструюють традиційне поняття «театр» як архітектурну одиницю, як будівлю з продуманою акустичною складовою, зведену спеціально задля виконання музики у її стінах.

Головною причиною подібних процесів слід визнати суспільно-естетичні зміни, безперервний технічний прогрес та вплив естетики епохи постмодерну, що позначена усуненням відокремленості масової культури від елітарної. Щоб залишатися актуальною, опера досліджує нові шляхи виконавства, незвичні майданчики, використовує елементи шоу, активно пропагує новітні технології інтернет–трансляцій та прем'єрних показів в кінотеатрах по всьому світу, тощо.

Проте, привносячи щось нове в оперне мистецтво, потрібно дуже уважно слідкувати, щоб не перейти межу розумного в осучасненні класичних оперних постанов і повністю не спотворити зміст музично-сценічного твору. Креатив у переосмисленні традицій має бути поміркованим і коректним. Звичайно, у постановці опер сучасних композиторів, варто враховувати й думку самого композитора, залучаючи його, за можливості, до створення концепції виконавської інтерпретації. Така співпраця, на нашу думку, здатна легітимізувати реалізацію авангардистських ідей в сценографії, засобах акторської і вокальної виразності тощо.

Загальновідомо, що сучасний оперний театр є давно вже «режисерським» і поліхудожнім зі значним використанням засобів інтермедіальності, а сприйняття сучасного глядача цієї інтермедіальності і потребує. Задовольняючи запити глядача, сучасні режисери використовують у стилістиці оперної вистави елементи карнавальної гротескності, засоби віртуалізації художнього простору, прийоми метафоризації, досягаючи поліхудожнього символізму.

Виконавська інтерпретація «Чарівного зілля», яку пропонує Ballet-Opéra-Pantomime, можливо й відходить від початкового задуму композитора, проте актуалізує його ідеї, робить зміст твору доступним для пересічного глядача.

Здійснений аналіз двох постановок ораторії-опери Ф. Мартена «Чарівне зілля» дозволяє прийти до висновку, що вони демонструють два протилежних полюси підходу до інтерпретації вокально-хорового жанру. Так, вистава швейцарського театру St. Gallen тяжіє до тлумачення ораторії-опери як класичного жанру камерної опери. У сучасній ситуації виконавці класичних жанрів вокального мистецтва, з одного боку, тяжіють до утрируваної простоти, строгості, навіть аскетизму в натуральному вираженні почуттів (цей вид виконавства становить один із стилів сучасного виконавства). З іншого боку, поряд з лаконічним стилем вокального виконання в середині XX – на початку XXI століть розвивається і драматичний, напружений стиль. Загальною, характерною рисою сучасного вокально-виконавського стилю є насамперед інтелектуалізм, філософічність, позначена впливом естетики епохи постмодерну. Процес інтелектуалізації вокально-виконавського мистецтва поглиблюється, що позначається на зміні концепції «романтичного мистецтва». Романтизм став іншим – посилилася напруженість інтонування. І ця напруженість відчутна в інтерпретації St. Gallen.

На другому полюсі знаходиться інтерпретація ораторії-опери Ф. Мартена «Чарівне зілля» канадською трупою Ballet-Opéra-Pantomime, яка тяжіє до мікшування не лише в межах художніх жанрів, але й з додаванням рухів бойових мистецтв. Концентрація уваги глядачів зосереджується не на вокалі, а на візуальному ряді. У цьому вбачаємо перспективність такої постановки, адже міленіали, що на сьогодні складають чи не найбільший прошарок публіки, є здебільше візуалами, у процесі сприйняття яких провідну роль відіграє саме зір. Якщо постановка St. Gallen апелює до асоціацій і лише натякає на певні історичні паралелі, то вистава Ballet-Opéra-Pantomime прямо вказує на певні аналогії. У цьому ми вбачаємо різні концепції театру, притаманні світогляду Старого і Нового Світу: Європа сприймає музичний театр більше інтелектуальною розвагою, а Північна Америка – одним з аспектів гедоністичної насолоди.

Інтерес до постановок «Чарівного зілля» засвідчує, що досвід театрів Ballet-Opéra-Pantomime та St. Gallen потребує вивчення та популяризації, адже оперне мистецтво варто робити доступнішим для різних прошарків публіки, враховуючи її інтереси й запити, що швидко змінюються з плином часу. Завдяки поєднанню музичних та театральних елементів опера як музично-сценічний жанр забезпечує ідеальну дослідницьку платформу для нових засобів масової інформації та масової комунікації. При постановці оперної вистави дослідники можуть розробляти нові технології, а режисери втілювати сміливі рішення та інтерактивні методи, які забезпечать взаємодію між аудиторією, музикою, композицією та постановкою. Проте і сам жанр сучасної опери ставить особливі виклики композиторам, режисерам, виконавцям та продюсерам, а також інтендантам оперних театрів.

Таким чином, «Чарівне зілля» Ф. Мартена демонструє розширення спектру вимог до оперного співака, який опинився у багатовимірній комунікативній ситуації, в якій на високому рівні професійного володіння має задіяти власне спів, навички акторської майстерності, елементи хореографії. Тому саме виконання сучасних творів та оперно-сценічних постановок наразі постає актуальною в системі професійної вокально-виконавської освіти.

На прикладі порівняльного аналізу двох інтерпретацій твору Ф. Мартена двома провідними творчими колективами (швейцарського театру St. Gallen та канадського театру Ballet-Opéra-Pantomime) можна констатувати, що у світовій виконавській практиці накопичено блискучий переконливий досвід реалізації успішних проектів, який необхідно вивчати як науковцям, так і практикам музичного театру для впровадження у творче життя української мистецької спільноти.

Висновки до Розділу 3

1. У результаті аналізу музичної драматургії ораторії-опери «Чарівне зілля» нами було визначено, що через двоякість та взаємопроникнення ознак усталених в європейському мистецтві жанрових моделей (опера – за сценічним

втіленням, камерна ораторія – за виконавським складом) жанрова структура твору є мікстовою.

У «Чарівному зіллі» автор, за його власним висловленням, створив так званий «хроматичний стиль», який згодом буде зустрічатися і в інших його творах. На нашу думку, це є свідченням зрілого етапу творчості Ф. Мартена. Митець свідомо поєднує традиційні тональні принципи з 12-тоновою технікою та принципом *gliding tonality*, що призводить до тональної невизначеності, подвійності.

2. У процесі порівняльного аналізу двох сучасних інтерпретаційних версій «Чарівного зілля» виявлено полярність виконавських втілень швейцарського театру St. Gallen («*Der Zaubertrank*») та канадського театру Ballet-Opéra-Pantomime («*Le Vin Herbé»)*. У першому випадку реалізується жанровий потенціал ораторії-опери як камерної опери, у другому – режисерський задум наближає сценічне втілення твору до жанру мюзиклу, що реалізується не тільки у наявності різноманітного візуального ряду, а й у виконавському складі обох постановок.

РОЗДІЛ 4
ОПЕРА «БУРЯ»: ПАРАДИГМА ПІЗНЬОГО СТИЛЮ Ф. МАРТЕНА

4.1. Історія створення; компаративний аналіз літературного першоджерела і лібрето

Філософічність і жанрова багатовимірність, глибина роздумів над сутністю людської природи, насиченість поетичного тексту музикою призвели до того, що п'єса «Буря» (англ. «The Tempest») В. Шекспіра неодноразово привертала увагу композиторів. Літературознавці вважають «Бурю» творчим заповітом В. Шекспіра (1564-1616) та наймузикальнішою з його п'єс[17]. Жанрова багатоукладність п'єси В. Шекспіра відкриває широкий простір для фантазії композиторів, що звертаються до музичного втілення її сюжету. Літературознавці визначають жанр «Бурі» як трагікомедію – синтетичний жанр, в якому трагедія завершується щасливим кінцем. Трагікомедія дозволяє об'єднати в межах одного твору риси буфонади і фарсу з глибокими екзистенційними роздумами, притаманними власне трагедії.

У трагікомедії «Буря» кардинально переосмислено риси й мотиви, притаманні п'єсам зрілого В. Шекспіра. Так, його «Перикл» і «Цимбелін» у різний спосіб демонструють ідею руху. Для концепції дисертації ця ідея є особливо важливою, адже музика сама по собі вже є рухом і здатна в усій повноті втілювати його. Співставлення руху і стану нерухомості може стати перспективним ракурсом дослідження варіантів музичного втілення «Бурі».

Образ Всесвіту, охопленого стихійним рухом, виникає вперше у п'єсі «Перикл». Зазвичай, дослідники вбачають у ньому спробу передачі відчуття мінливості, нестабільності, крихкості і нетривкості, породжене кризою ренесансного світогляду і бароковою ідеєю постійного руху. Світ як безмежний водний простір, а людина як корабель, що рухається у бурхливому морському просторі, є типовими для барокового світовідчуття. Ідея руху тут реалізується

[17] П'єсу створено у 1612 р., а її прем'єра відбулася у травні 1613 р. з нагоди святкування шлюбу дочки Якова I – принцеси Єлизавети і пфальцграфа Фрідріха.

шляхом зображення низки випробувань, через які проходить герой, так і не віднайшовши відчуття сталості. Мотив морських мандрів у «Цимбеліні» вже зникає, що створює відчуття сповільнення руху, а в «Бурі» рух припиняється одразу у першій сцені Першої дії. За динамічною та яскравою першою сценою, яка змальовує картину кораблетрощі та психологічний стан її свідків, усі інші сцени відбуваються на чарівному острові Просперо.

Початкова сцена бурі як максимально сконцентрованого втілення руху постає єдиною сценою, де цей рух відбувається, адже надалі він розчиняється у повільній оповіді. Жертвами бурі цього разу, на відміну від героїв «Перикла», стають дійові особи, що слугують втіленням сил зла, а сама буря постає не стихійним природним явищем, а викликана чарами Просперо і зусиллями Аріеля.

Таким чином, втілення руху стає інструментом зображення цілеспрямованої дії у боротьбі зі злом і несправедливістю. У цій боротьбі острів Просперо постає перед читачем/глядачем відокремленим від усього іншого світу, утопічним, яким керує мудрий і справедливий правитель. Тому саме Просперо є безперечним протагоністом п’єси і знаходиться у центрі усіх сюжетних ліній. Він, ніби ляльковод, приводить у дію маріонеток, якими постають інші дійові особи (зокрема, Аріель, Калібан, Фердинанд, Міранда).

У п’єсі відсутні побічні сюжетні лінії, а усі наявні в різний спосіб слугують розкриттю її основного конфлікту та зображенню суперечливості самого життєвого процесу. Крім того, усі сюжетні лінії п’єси у різний спосіб керовані Просперо. Навіть кохання Фердинанда і Міранди, сила якого мала б поставати стихійною, спровоковане чарівником та ним випробовується. Життя на острові надає Просперо можливість усвідомити сутність людського єства, закони світобудови та створити власну стратегію поведінки у мінливому світі. Чарівник ніби проводить експеримент над людською природою, здійснюючи спробу пробудити в інших персонажах людське начало. Та, знаючи людську природу, Просперо зовсім не впевнений в успіху своїх дій. Це відчутно в іронії, яка пронизує розгортання сюжету, у підкресленні В. Шекспіром умовно-

театрального характеру дії, використанні пантоміми й елементів ляльковоїї вистави. Іронія дозволяє головному герою п'єси переосмислити навіть своє бачення природи й музики, які не здатні ані повернути людині втрачену гармонію, ані пробудити в її душі благородні почуття[18]. Тому не вплив природи й музики, а виключно чари Просперо дозволяють запобігти вбивству Алонсо, короля Неаполітанського. Випробовування в «експерименті» Просперо витримали лише юні Фердинанд і Міранда, чиї образи, попри всю іронічність ставлення протагоніста п'єси до інших героїв, стверджують, що душа людини здатна бути зосередженням гуманних цінностей. Проте сюжетна лінія кохання Фердинанда і Міранди у п'єсі є максимально обмеженою.

Стисло охарактеризуємо інших персонажів п'єси, що оточують Просперо. Два образи-антагоністи – слуги Просперо Аріель і Калібан – є втіленням двох іпостасей природи – творчої і стихійно-руйнівної відповідно. Обидва абсолютно підкоряються волі чарівника, проте їх протилежність проявляється у тому, що Аріель слугує також символом руху, оскільки походить від ельфів, світлих духів природи і постійно змінює свій образ, з'являючись то у вигляді грому й блискавиці у сцені бурі, то у вигляді морської німфи, то у вигляді гарпії, то просто невидимим.

Калібан походить з роду сатирів і фавнів та втілює ідею непорушності й сталості. Спільною для них обох є мрія про свободу, реалізацію якої вони бачать у різний спосіб: Аріель прагне повернутися до єдності з рідною стихією, її красою, а Калібан постає бунтівником, який прагне руйнування, повстання проти розуму, отримання влади й багатства. Безтілесний Аріель може отримати свободу лише за умови знищення зла у світі, чого прагне й Просперо. Антропоморфний Калібан втілює усе лихе і низьке у людській природі – тваринне начало, жадібність, бездуховність, небажання саморозвитку й абсолютну неприйнятність добра. Він постає узагальненим образом людської

[18] Винятком став Гонзало, що у дещо комічній формі реагує на природу острова у другій сцені Першої дії.

потворності, що втілюється шляхом зображення чудовиська[19] та є свідченням розчарування самого англійського драматурга в шляхетності людського єства. Саме тому в його зображенні окреслені риси фарсу та різноманітні метаморфози потворного: його неприємний вигляд викликає сміх, його бунт проти Просперо виглядає комічним. Проте абсолютно не сприймаються комічними мотивації його вчинків, якими керує стихійний бунт руйнівного первня у людській природі, бажання протиставити свій тваринний егоїзм розуму Просперо. Проте навіть розум не здатний змінити природу Калібана, тому чарівнику вдається лише його приборкати. Іронічно англійський драматург відноситься й до ідеї могутнього впливу мистецтва на природу людини та сприйняття мистецтва, зокрема музики, засобом формування її моральності: коли Калібан поринає у сон, звуки музики не лише не впливають на нього позитивно, а й посилюють його жадобу до багатства.

Незважаючи на іронічне ставлення Просперо до власних спроб «олюднити» людську природу, фінал п'єси просякнутий духом оптимізму. Вранішня зоря, що є тлом для монологу Просперо, постає символом пробудження і надії на майбутнє. Екзистенційна суперечливість людської природи не змушує чарівника зневіритися у перемозі добра. Тому Просперо ламає свій чарівний жезл і повертається до людей.

Твердження про музикальність «Бурі» поміж іншими творами В. Шекспіра обґрунтоване не лише тим, що в її сюжеті музика навіює персонажам різні образи, постає «найкращими ліками для розуму», але й тим, що вона звучить у переважаючій більшості сцен п'єси:

- юний Фердинанд, щойно опинившись на острові, чує музику і спів Аріеля і сприймає це гімном тутешнім богам (Перша дія, Друга сцена);
- спів Аріеля усмиряє заколотників (Друга дія, Перша сцена);

[19] Просперо: *Цей Калібан — він чорт, поріддя чорта./ Його не зміниш ласкою. Мій труд,/ Моя лагідність — все дарма, дарма!/ Тепер він став на вдачу ще лихіший,/ На вид — гидкіший*... [94, с.409]. Просперо: *Потворний він і вдачею, і тілом*... [там само, с.423].

- пісня п’янички Стефано слугує його характеристикою (Друга дія, Друга сцена);
- Калібан напідпитку піснею демонструє свою ненависть до Просперо (Друга дія, Друга сцена);
- пісня Стефано і Трінкуло, яку одразу за ними награє на сопілці невидимий Аріель, демонструє їх страх перед островом (Третя дія, Друга сцена);
- розповідь Калібана про звуки на острові (там само)[20];
- дивна й урочиста музика закликає Себастьяна, Алонзо, Антоніо і Гонзало на бенкет, під час якого звучить ніжна музика (Третя дія, Третя сцена);
- спів Юнони і Церери, яким вони зичать усіх благ Фердинанду і Міранді (Четверта дія, Перша сцена);
- танці женців і німф (там само);
- урочиста музика та пісня Аріеля «Там, де бджоли п'ють, я п'ю» супроводжують дію у «магічному колі» під час розповіді-викриття Просперо [21] (П’ята дія, Перша сцена).

Особлива роль в драматургії п’єси В. Шекспіра «Буря» спричинила появу великої кількості творів, основою для яких слугував її сюжет та образи. Впродовж чотирьох століть композитори біля п’ятдесяти разів зверталися до образів саме цієї шекспірівської п’єси, втілюючи їх в операх, балетах, вокально-симфонічних творах, оркестрових сюїтах. Виявлення особливостей музичного втілення образів «Бурі» англійського генія може стати темою окремого дослідження, проте у контексті концепції пропонованої дисертації охарактеризуємо найвідоміші з них. На їх тлі усвідомлюється оригінальність підходу Ф. Мартена до музичної інтерпретації п’єси В. Шекспіра.

---

[20] Калібан: *цей острів повен звуків/ І голосів солодких, добровісних./ Тут часом сотні інструментів разом\ Гудуть мені у вуха, а часами, / Прокинувшись, я раптом чую голос ,/І знов мене він ніжно присипляє, / Тоді я бачу в снах розкриті хмари, / Що обсипають золотом мене ,/ І хочеться, прокинувшись, ще спати, / Щоб знову бачити такі от сни* [94, с.409].

[21] Просперо*: Хай музика врочиста,/ Найкращий лік для розуму шаленців,/ Ваш мозок гоїть — в ньому божевілля/ Кипить ключем. Спиніться, стійте там,/ Де вас я чаклуваннями затримав*!.. [94, с. 420].

Усі музичні твори за мотивами «Бурі» В. Шекспіра умовно можна розділити на дві групи. Першу групу складають ті, в яких повністю або частково відтворено сюжет п'єси; другу – в яких є лише посилання на образи та ідеї шекспірівського шедевру без спроби ілюстрації самого сюжету.

Надамо інформацію про найвідоміші музичні інтерпретації шекспірівського твору. Отже, до *першої* групи першочергово відносимо опери й балети за сюжетом «Бурі»: музика до постановки «Зачарованого острова» за мотивами «Бурі» Метью Локка (1674); танцювальні і вокальні епізоди до «Зачарованого острову» (1674) Джованні Батиста Драгі і Джеймс Харта[22]; семіопера «Буря, або Зачарований острів» Генрі Перселла (1695); опери «Буря» Джона Крістофера Сміта (1756), Фроманталя Жака Галеві (1850), Зденека Фібіха (1894), Томаса Адеса (2004); балет «Буря» Шарля Луї Амбруаза Тома (1889). До першої групи належать також вокально-симфонічні композиції, що ілюструють шекспірівський сюжет: музика до «Бурі» Артура Саллівана (1861), Яна Сібеліуса (1925-1926), А. Онеггера (1923).

До *другої* групи музичних творів, чию появу спричинили образи та ідеї «Бурі» В. Шекспіра без втілення її сюжету, першочергово відносимо першу частину знаменитої Сонати з речитативом, ор. 31 № 2 *d-moll* (1802), що має неофіційну назву «Буря», та «Апасіонату», ор. 57 *f-moll* (1804) Л. Бетховена. Також у цю групу увійшли «Фантазія на тему „Бурі" Шекспіра» (Fantaisie sur la 'Tempête de Shakespeare) Г. Берліоза (1831), інструментальний «Пісенник Бурі» (The Tempest Songbook) Кайї Аннелі Саарiахо (2004).

Здійснений стислий огляд музики до п'єси В. Шекспіра «Буря» дозволяє дійти висновку не лише про значний музичний потенціал самої трагікомедії, але й про актуальність її проблематики, що привертає увагу митців багатьох поколінь. Звичайно, найбільш органічним жанром для втілення її образів слугує опера.

[22] Джеймс Харт був батьком відомого англійського композитора Філіпа Харта (1676-1749). Дослідники вважають, що він значно поступався талантом власному синові; відомості про нього не збереглися.

Для Ф. Мартена інтерес до втілення старовинних сюжетів і тем впродовж усіх періодів творчості був було постійним. В якості прикладів можна навести ораторію-оперу «Чарівне зілля» (на основі середньовічного епосу про Трістана та Ізольду у викладенні Ж. Бедьє), ораторію «Мир на землі» на тексти з Біблії), ораторію-пасіон «Голгофа» за текстами Євангелій і Блаженного Августина), оперу «Пан де Пурсоньяк» (за п'єсою Ж.-Б.Мольєра).

Не стала виключенням й опера «Буря» за п'єсою В. Шекспіра у перекладі німецькою А. В. фон Шлегеля. Можливо, поета й теоретика німецького романтизму[23] приваблював саме романтичний дух і можливість розкрити типові для романтизму образи свободи та розбурханої природи, яскраво втілені у п'єсі англійського генія[24].

Початок пізнього періоду творчості швейцарського митця, згідно нашої думки, тривав від 1946 року до смерті композитора (1974 р.). Він ознаменувався відходом Ф. Мартена від інтенсивної організаційної, виконавської і педагогічної діяльності та зосередженням на композиторській творчості. Саме 1946 р. Ф. Мартен переїжджає до Амстердама та ще певний час (1950-1957) регулярно виїжджає до Кельна, де у Вищій школі музики веде клас композиції.

У Першому розділі дослідження вже зазначалося, що пізній період творчості Ф. Мартена характеризується двома основними особливостями: 1) акумуляцією, розширенням і віртуозним розвитком засвоєних раніше методів; 2) чітким поділом творчості на дві жанрово-стилістичні галузі.

Якщо жанри інструментальної музики втілюють принципи мислення композитора на основі тонально забарвленої додекафонії, то вокально-хорової – віддзеркалюють неокласичні інтенції композитора. Тонально адаптовану додекафонію можна прослідкувати у Восьми прелюдіях для фортепіано (1948), Баладі для віолончелі (1949), Концерті для семи духових і струнного оркестру (1949), Концертах для скрипки (1951) і клавесина (1952), Етюдах для струнного

[23] Август Вільгельм Шлегель (1767-1845) – німецький поет-перекладач, літературний критик, історик літератури.
[24] Українською п'єса перекладена М. Бажаном і включена до 3-томного видання творів В. Шекспіра (1964).

оркестру (1956). Причому у творах великих інструментальних жанрів можна констатувати певну перевагу тонального мислення над серійним, а у творах малих форм додекафонна техніка має перевагу над тональним розвитком.

Вокально-хорові жанри цього періоду представлені комічною оперою «Месьє де Пурсоньяк» (1962), ораторіями «Містерія Різдва» (1959) та «Пілат» (1964), «Реквієм» (1972), кантатою «І життя його забрало» (1974) та іншим творами. Неокласичне мислення відчутно не лише у стилістиці цих творів, але й у прагненні композитора втілити ідею духовних пошуків загальнолюдських ідеалів, усвідомлення істинного сенсу природи світобудови, притаманну неокласичному світогляду. Для неокласицизму характерним було звернення до текстів доби Середньовіччя і Відродження, у музичному втіленні яких поєдналися старовинні і сучасні стилістичні риси. Ф. Мартен звертається до поезій Карла Орлеанського герцога Блуа («Коли недостатньо…» для тенора, гітари та фортепіано у чотири руки, 1947), Дітмара фон Ейнста та Вальтера фон дер Фогельвейде («Три любовні пісні» для сопрано і камерного ансамблю, 1960), Гійома де Машо («Ода до музики», 1961).

Ще однією з ознак неокласицизму було звернення до жанру обробки, який у творчості Ф. Мартена представлено хоровими обробками французьких, швейцарських, голландських пісень. Неокласичне бачення можна помітити і в трактуванні жанру ораторії «Пілат» (1964), в якій композитор прагне наслідувати давньогрецьку трагедію.

Неокласицистична «лінія» у значній мірі представлена й оперою «Der Sturm» («Буря») за п’єсою В. Шекспіра. Лібрето написано на основі німецького перекладу п'єси В. Шекспіра «Буря». Створення опери припало на першу половину 1950-х років, що ознаменувалися досить плідною роботою композитора та зростанням кількості замовлень на нові твори. Саме у цей період на замовлення Nederlands Kamerkoor з’явилися «П'ять пісень Аріеля» для мішаного хору (1950), прем'єра яких відбулася 7 березня 1953 року. Їх безпосередній зв'язок з оперю є очевидним, адже доброзичливий безтілесний дух повітря Аріель є одним з найяскравіших персонажів шекспірівської п'єси.

Про історію створення опери «Буря», зовнішні й внутрішні мотиви, що стимулювали до роботи над втіленням шекспірівських образів неодноразово висловлювався сам композитор. Це зафіксовано у зібранні його вдови Марії Мартен [127], а також у численних інтерв'ю Ф. Мартена. Він часто зауважував, що робота над сценічною виставою приваблювала його завжди.

У першій половині XX ст. активно відбувалися експерименти з різних форм поєднання музичного і розмовного театру, представлені, зокрема, творами К. Орфа та І. Стравінського. Ф. Мартен констатував, що «був багато разів залучений до написання сценічної музики чи хорів, вистав, які наполовину співалися та наполовину танцювалися [127, с. 104]. Швейцарський митець називає й основні постановки, в яких він співпрацював в якості композитора: «Едіп і король» і «Едіп у Колоні» Софокла (1922-1923); «Розлучення» Ренара (1928); «Ромео та Джульєтта» Шекспіра (1929); «La Nique à Satan», комічна вистава (1931); «Казка про Попелюшку», балет зі чотирма співочими голосами (1942); «Танець смерті», балет просто неба з джазовим оркестром і дитячим хором (1943); «Аталія» Расіна для двох жіночих хорів та оркестру» [там само]. Проте, Ф. Мартен наголошував, що у цих постановках він «не наближався до опери». Його ідеалом була вистава, в якій театр і музика не приносилися б у жертву один одному, в якому кожен із них жив би своїм власним життям, як це можна було б уявити в трагедіях та комедіях стародавньої Греції. У них строфи хору привносили спокій у розгортання драматичної дії, в цілому створювали їй оправу уточненням її літературної та музичної форми» [там само].

З висловлювань композитора можна зробити висновок, що він добре усвідомлював необхідність створення музичної вистави *нового типу*, в якій би «музика була б чимось іншим, ніж просто звуковим декором п'єси<…>обидва компоненти перебували б у такому нерозривному зв'язку, що ніхто би й не подумав відокремити їх один від одного» [127, с. 104].

Для такого типу вистави, за твердженням Ф. Мартена, «Буря» Шекспіра була «п'єсою з класичного репертуару, яка найбільше була б придатною для активної присутності музики, п'єсою, яка вимагає її самим своїм текстом» [127,

с. 105]. Іншими словами, «Буря» була покликана стати саме такою виставою, у роботі над якою можна було здійснити експеримент зі спроби віднайти новий синтез музики і слова. Проте він усвідомлював складність самої постановки, адже, за його висловлюванням «звичаї навіть наших сцен абсолютно опираються подібній спробі. В даний час кожен театр замовляє сценічну музику, як він замовляє декорацію та костюми, його влаштувало б, щоб ці додаткові звукові ефекти коштували йому якнайменше. Ніде не дбають про музику, яка вже існує, яка часто вимагає оркестру, хору чи солістів, яких немає у підпорядкуванні» [127, с. 104].

У словах Ф. Мартена відчутно й певний песимізм щодо результативності подібних експериментів: «В Англії, наприклад, нещодавно здійснили постановку “A Midsummer Night's Dream” (“Сон літньої ночі”) із новою музикою, досить слабкою, тоді як існує шедевр Мендельсона. Таким чином, нині виключено шукати єднання театру та музики: розмовний театр – це світ сам у собі, для якого музика – простий аксесуар, оперний театр – інший такий самий світ, в якому панує лише музика. Ось чому, після років роздумів та очікування, бажаючи працювати для театру і буквально переслідуваний п'єсою “Буря” Шекспіра, я вирішив спробувати дати їй музику, до якої вона волає, повністю перекладаючи її на музику. Це навіть більше, ніж вона вимагала» [там само]. Отже, композитор, констатуючи реальні труднощі здійснення експерименту у реаліях європейського театру середини XX ст., відмовився від початкової ідеї експерименту та обрав для музичного втілення образів В. Шекспіра жанр опери.

Варто звернути особливу увагу на той факт, що на момент створення опери у Швейцарії вже існував випадок звернення до «Бурі» у жанрі опери: композитор Генріх Зутермайстер (*Heinrich Sutermeister*; 1910-1995) створив оперу у двох діях «Чарівний острів» за п’єсою В. Шекспіра на власне лібрето, про яку, звичайно, Ф. Мартен не міг не знати. У жовтні 1942 р. відбулася її світова прем’єра у Земперопері у Дрездені. У численних записах інтерв’ю самого Ф. Мартена і спогадах про нього ми не віднайшли жодних згадок про

твір Г. Зутермайстера. Пояснення такої мовчанки полягає, можливо, в тому, що підхід до тексту п’єси В. Шекспіра і до самого жанру опери, стильові джерела музики цих двох сучасників були настільки різними, що жодних порівнянь чи паралелей вони не викликають.

Для Г. Зутермайстера сюжет В. Шекспіра був лише стимулом для створення видовищної фантастичної історії в музиці поза її філософським наповненням, тому твір англійського драматурга виступає лише сюжетною канвою опери. У прагненні зробити свою музику максимально доступною до слухача, Г. Зутермайстер комунікує з ним настільки демократичною музичною мовою, що її можна назвати дещо поверхневою. У «Чарівному острові» її автор постав як майстр яскравих сценічних ефектів, колористичної інструментовки, але ніяк не музичним філософом, що прагне розкрити глибину шекспірівських образів [157].

Ф. Мартен, як стає зрозумілим з його висловлювань, навпаки, прагнув зберегти не лише текст В. Шекспіра, але й розкрити усю філософську глибину її змісту. Важливим вважаємо і пояснення композитора щодо обраної мови опери, адже п’єсу В. Шекспіра написано англійською. Проте Ф. Мартен обирає німецький варіант у перекладі Августа Вільгельма фон Шлегеля головним чином тому, що він не розумів англійської мови, але досить добре знав німецьку. Композитор також вважав цей переклад абсолютно точним аж до ритму мови, оскільки цей текст був визнаний сам по собі пам'яткою німецької літератури. Отже, від самого початку твір був задуманий саме як німецькомовний. Також специфіка музичного звучання німецької мови створює певний «шар відчуження», за допомогою якого ніби підсилено потойбічний характер подій на зачарованому острові Просперо.

Обґрунтовуючи вибір сюжету, Ф. Мартен акцентує дві суттєвості, що привертають увагу музиканта. Першою з них є неповторна поетична атмосфера шекспірівського твору, в якому дія відбувається у місцях, сповнених музикою вже за своєю природою; другою – можливість створити яскраві психологічні портрети. Останнє він коментує наступним чином: «Що привабило мене у цій

п'єсі, так це незрівнянна психологічна різноманітність персонажів, яку вона представляє. Ціла гама психологічних портретів, що починається з високодуховної етики Просперо і закінчується огидним пияцтвом торговця вином Стефано, кожен з яких має свій дуже індивідуальний характер. До того ж море завжди мене приваблювало, і воно пожвавлює всю п'єсу своїм ритмом. Таким чином, мені здавалося, що чарівним світом, у якому існують ці такі різні персонажі, дозволяє змусити їх співати те, що Шекспір змусив їх говорити, є опера» [127, с. 105].

Оскільки композитор вважав, що жоден співак чи співачка не змогли б по-справжньому відтворити надприродний характер персонажу Аріеля, то він в опері не співає. «Аріель, дух повітря, який постає перед Просперо то у вигляді хлопчика, то у вигляді водної німфи, повинен мати таку легкість у постаті, що тільки танцівник чи танцівниця могли створити достатню ілюзію безтілесної істоти. «*Du, der Luft nur bist*» («*Ти, хто лише повітря*»), – каже йому Просперо» [там само]. Отже, Аріель не співає, але розмовляє, подає репліки нарівні з іншими героями. Така психологічна різноманітність дозволила композитору використати весь спектр стилістичних прийомів, якими він оволодів раніше. Так, спів п’яниць охарактеризовано через звернення до фольклорних джерел, а незграбний образ Калібана, що озвучений тембром саксофона соло, передається за допомогою серійної техніки.

Для озвучення реплік Аріеля Ф. Мартен обрав хор як втілення колективного голосу Природи, а його танці супроводжує невеликий ансамбль зі струнних інструментів, флейт, труб, валторн, арфи і клавесина. На нашу думку, музичний образ Аріеля був у значній мірі вже сформованим в уяві композитора. У 1950 р. Ф. Мартен на замовлення Nederlands Kamerkoor створив «П'ять пісень Аріеля» для хору a cappella, образний зміст і безпосередньо інтонації з яких стали основою для музичного втілення цього образу в іншому жанрі.

До роботи над оперою композитор приступив у 1952 р., не маючи попереднього замовлення на постановку. Можливо, окрім інтересу до творчості

В. Шекспіра, одним зі стимулом до створення такої опери стала необхідність психологічного перепочинку від занурення у філософські та теологічні теми, втілені ним в ораторії-опері «Чарівне зілля» (1938-1941), ораторіях «In Terra Pax» (1942) та «Голгофа» (1945). Адже, незважаючи на внутрішню філософічність казки В. Шекспіра, за розгортанням сюжету, монологами героїв вона є доволі простою, а глибина її змісту усвідомлюється лише після повного прочитання і рефлексій над текстом.

Отже, маючи власне бачення образу Аріеля (як символ колективного голосу Природи), композитор, почавши роботу зі створення увертюри, використав в її партитурі тематичний матеріал з № 2 циклу «П'ять пісень Аріеля». У часі роботи над початковими сценами опери композитор усвідомив, що музична реалізація змісту драми В. Шекспіра та насиченість її психологічними образами потребують композиції значно більших масштабів, ніж він уявляв на початку, та більше – ніж масштаби усіх його попередніх творів. Тому й робота над оперою тривала декілька років.

Вже на етапі створення музики низка музичних колективів та організацій зацікавилася можливістю постановки опери. Спочатку композитору було запропоновано участь з оперою у фестивалі у Голландії; згодом він отримав пропозицію про прем'єру від Віденської державної опери. Загалом, головну роботу над оперою було закінчено у грудні 1954 року, а її повну оркестровку – у липні 1955 року. 17 червня 1956 року під орудою диригента Ернеста Ансерме відбувалася її прем'єра у Віденській державній опері. Вистава «Бурі» Ф. Мартена стала першою оперою сучасного композитора, постановку якої було здійснено у реконструйованій після руйнівних бомбардувань будівлі театру.

Після Відня оперу було поставлено у містах Франкфурт і Цюріх. У результаті перегляду вистав композитор прийшов до висновку, що музичне та сценічне рішення образу Аріеля його мало задовольняє. Він прагнув підкреслити особистий зв'язок між духом повітря й Просперо. Їх «величезна любов і ніжність не знаходили справжнього вираження у цій формі. Тобто

Аріель не знайшов свого достатнього втілення, щоб відповідати на дуже людські почуття Просперо» [127, с. 106]. Тому у 1964 р. Ф. Мартен зробив нову версію опери, в якій Аріель сам промовляє свій текст, в той час як хор за лаштунками часто «огортає» його слова луною і виконує деякі пісні.

Нова версія партитури опери поставила й нові вимоги до танцівника (танцівниці), який виконує партію Аріеля. Він повинен володіти не лише віртуозними хореографічними навичками, але й гарною вокальною технікою і загальною артистичністю, щоб декламувати ритмізований текст і накладати його на музику.

Оркестр, що супроводжує партію Аріеля, залишився за лаштунками. «Таким чином, чарівний світ відразу ж відокремлювався від світу матеріального, в якому метушяться, хвилюються, кохаються, сміються і пиячать жалюгідні люди та чудовисько Калібан, ще жалюгідніший» [там само]. Зазначимо, що композитор не звертався до послуг лібретиста, а пішов шляхом французьких майстрів, зокрема Ж.-Б. Люллі та К. Дебюссі. Відомо, що Ж.-Б. Люллі назвав свою оперу «Арміда» трагедією, покладеною на музику, в якій лібретист Філіпо Кіно використав пісні II, V, X и XIV поеми Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим». К. Дебюссі створив «Пеллеаса і Мелізанду» безпосередньо на тексти М. Метерлінка. У цьому контексті можемо згадати й камерну оперу італійця К. Монтеверді «Поєдинок Танкреда і Клоринди» на тексти XII пісні поеми Т. Тассо «Звільнений Єрусалим».

Ф. Мартен зазначає, що він «змусив співати акторів те, що вони говорять у творі Шекспіра» [127, с. 106]. Згідно з вимогами жанру, композитор здійснює низку купюр, але повністю зберігає структуру п'єси, пояснюючи це тим, що він не має дозвіл на зміни. Тож у процесі роботи він все більше усвідомлював бездоганну досконалість драми В. Шекспіра, яка регулює логіку психологічного розвитку та сценічну організацію.

Порівняємо структури п’єси В. Шекспіра та опери Ф. Мартена.

П’єса англійського майстра має п'ять актів, які швейцарський композитор скоротив до трьох актів з Епілогом, причому скорочення відбулося не за

рахунок суттєвого зменшення кількості дійових осіб: майже усі герої драми В. Шекспіра знайшли своє музичне втілення в опері (крім другорядного персонажа – придворного Франсіско).

З Першої дії п'єси композитор зберігає обидві сцени (бурі на морі та на острові перед входом у печеру Просперо), проте значно скорочує сам текст, дбаючи про зрозумілість змісту і послідовність оповіді. У Другій сцені Першої дії композитор майже повністю зберігає текст розповіді Просперо про його передісторію, дещо скорочуючи її побічні деталі.

У діалозі з Аріелем композитор додає його невеличку пантоміму і танець, підкреслюючи його властивості як Духа повітря, а текст діалогу з Калібаном скорочено.

Надалі усі сцени трагікомедії В. Шекспіра композитор зберігає, також скорочуючи монологи й діалоги дійових осіб. Проте самі сцени (усього десять) Ф. Мартен компонує не у п'ять дій, як у драматурга, а у три дії. Зокрема, Друга дія опери об'єднує сцени з Другої і Третьої дій п'єси, а Третя – з Четвертої і П'ятої дій трагікомедії В. Шекспіра.

Епілог композитором збережено. У Сцені 5 Другої дії скорочено епізод бенкету, який не відіграє значної ролі у розгортанні сюжету.

Узагальнені результати порівняння тексту шекспірівського твору та опери Ф. Мартена унаочнюємо у Таблиці 1 з розподілом сцен п'єси та опери.

Таблиця 1

Трагікомедія «Буря» В. Шекспіра	**Опера «Буря» Ф.Мартена**
***Перша дія**. Сцена 1. Буря*	***Перша дія.** Сцена 1. Буря*
Сцена 2. Острів. Біля печери Просперо (Розповідь Просперо своєї передісторії; Пояснення Аріеля щодо долі мореплавців і корабля; Зародження кохання між Фердинандом і Мірандою)	*Сцена 2. Острів. Біля печери Просперо* (Розповідь Просперо своєї передісторії)
	Сцена 3. Острів. Біля печери Просперо (Пояснення Аріеля щодо долі мореплавців і корабля; Зародження кохання між Фердинандом і Мірандою)

Друга дія. *Сцена 1. Інша частина острова* (Пошуки Фердинанда; Гонзало утішає Алонсо; Навіяний Аріелем сон; Змова Себастьяна й Антоніо)	***Друга дія.*** *Сцена 1. Інша частина острова* (Пошуки Фердинанда; Гонзало утішає Алонсо; Навіяний Аріелем сон; Змова Себастьяна й Антоніо)
Сцена 2. Інша частина острова (Зустріч Калібана з Трінкуло і Стефано)	*Сцена 2. Інша частина острова* (Зустріч Калібана з Трінкуло і Стефано)
Третя дія*. Сцена 1. Острів. Перед входом до печери Просперо* (Освідчення Фердинанда Міранді)	*Сцена 3. Острів. Перед входом до печери Просперо* (Освідчення Фердинанда Міранді)
Сцена 2. Інша частина острова (Потішання Трінкуло і Стефано над Калібаном; Пропозиція Калібана вбити Просперо)	*Сцена 4. Інша частина острова* (Потішання Трінкуло і Стефано над Калібаном; Пропозиція Калібана вбити Просперо)
Сцена 3. Інша частина острова (Пошуки Фердинанда; Дивний бенкет Алонзо, Гонзало, Себастьяна й Антоніо; Викриття і заклик Аріеля до покаяння; Покарання Алонсо, Себастьяна й Антоніо безумством)	*Сцена 5. Інша частина острова* (Пошуки Фердинанда; Викриття і заклик Аріеля до покаяння; Покарання Алонсо, Себастьяна й Антоніо безумством)
Четверта дія. *Сцена 1. Острів. Перед входом до печери Просперо* (Благословіння Просперо союзу Міранди і Фердинанда; Чарівне видовище для закоханих за участі Іриди, Церери та Юнони; Танці женців і німф; Обман яскравим одягом Трінкуло, Стефано і Калібана)	***Третя дія.*** *Сцена 1. Острів. Перед входом до печери Просперо* (Благословіння Просперо союзу Міранди і Фердинанда; Чарівне видовище для закоханих за участі Іриди, Церери та Юнони; Танці женців і німф; Обман яскравим одягом Трінкуло, Стефано і Калібана)
П'ята дія. *Сцена 1. Острів. Перед входом до печери Просперо* (Дозвіл Просперо Аріелю зняти прокляття безумства з Алонсо, Себастьяна й Антоніо; Сцена у магічному колі, де Просперо прощає своїх кривдників; Благословіння Алонсо шлюбу Фердинанда і Міранди)	*Сцена 2. Острів. Перед входом до печери Просперо (*Дозвіл Просперо Аріелю зняти прокляття безумства з Алонсо, Себастьяна й Антоніо; Сцена у магічному колі, де Просперо прощає своїх кривдників; Благословіння Алонсо шлюбу Фердинанда і Міранди)
Епілог (Відречення Просперо від магії та висловлення наміру повернутися у світ людей)	***Епілог*** (Відречення Просперо від магії та висловлення наміру повернутися у світ людей)

Отже, порівняльний аналіз першоджерела та лібрето засвідчує, що усі сцени шекспірівської трагікомедії в опері збережено. Скорочення відбулися

лише всередині монологів, діалогів та полілогів за рахунок тих змістовних деталей, видалення яких не порушує розгортання сюжету і не створює лакун для слухача/глядача у розумінні загальної дії, поведінки героїв, мотивації їх вчинків. Задум Ф. Мартена спробувати надати шекспірівській п'єсі у німецькому перекладі А. В. фон Шлегеля належного музичного втілення за вимогами жанру, на нашу думку, цілком підтвердився.

4.2. Музична драматургія опери Ф. Мартена

Властивості музичного стилю композитора у цій опері стали причиною того, що після смерті композитора твір не був популярним та не користувався увагою оперних режисерів, адже для авангардного мислення він вважався дещо старомодним, а для традиційного – не відповідним йому в силу певної мелодичної скупості. Нагадаємо, що у власній стильовій еволюції композитор подолав шлях від модальної гармонії, ритмічних пошуків з елементами античності і Далекого Сходу через експерименти з дванадцятитонового серіалізму до синтезу різноманітних джерел, що утворив його індивідуальний стиль пізнього періоду творчості. В його основі – опора на тональну основу музики при досить складних гармонічних сполученнях, що створюють відчуття розсіяної і непідпорядкованої логіці тональної гармонії. Тональне мислення присутнє і в мелодичних лініях його творів, в яких періодично виникають чіткі ладові тяжіння. Гармонія залишається досить складною, з відчутним впливом витонченого мислення французького імпресіонізму у поєднанні зі строгими структурами додекафонної техніки.

Отже, враховуючи загальні спостереження над пізнім стилем Ф. Мартена (викладені у Розділі 1) та приступаючи до виявлення специфіки музичної мови опери «Буря», можна висунути гіпотезу, що і в цьому творі варто шукати органічний синтез різноманітних стильових тенденцій.

Варто розпочати з характеристики вокально-тембральної складової драматургії опери «Бурі» Ф. Мартена. В історії музики спостерігаємо не так багато опер, які можна визначити «чоловічими», тобто в яких кількісно значно

переважають чоловічі голоси. Аналіз вокального складу опери засвідчує повну перевагу саме чоловічих голосів, на які розраховано десять партій (три баса – Алонсо, Себастьян, Калібан, два баса-баритона – Просперо і Гонзало, один баритон – Стефано, один високий баритон – Боцман, чотири тенора – Антоніо, Фердинанд, Адріан, Трінкуло) і лише одна партія – жіночий голос (сопрано – Міранда). У такому переважанні чоловічих голосів можна констатувати вплив оперного стилю Р. Вагнера, адже «Нюрнберзькі мейстерзінгери», «Тангейзер», «Лоенгрін», «Трістан та Ізольда» також можна назвати «чоловічими» операми.

Однією з головних дійових осіб опери є дух повітря Аріель, партію якого виконує танцівник. Як вже зазначалося у попередньому підрозділі, також танцівник на тлі оркестру декламує ритмізований текст. Оркестрове тембральне забарвлення опери також є винахідливим. У першу чергу це проявляється у наявності двох оркестрів – традиційно розташованого в оркестровій ямі та оркестру за сценою, який супроводжує сцени з Аріелем. Склад головного оперного оркестру, крім традиційних інструментів (три флейти, два гобоя, англійський ріжок, два кларнети, басовий кларнет, два фагота, чотири валторни, три труби, три тромбони, туба, літаври, челеста, арфа, фортепіано, перкусія, струнна група), доповнено теноровим саксофоном і так званою машиною вітру («громова машина», еоліфон чи геліофон), яка використовується для імітації звуку вітру[25]. Враховуючи надважливість образу природної стихії, цей інструмент був необхідним композитору для посилення відчуття вітру різних відтінків.

Малий оркестр за сценою, що супроводжує танці і декламацію Аріеля, складають флейта, дві валторни, труба, челеста, арфа, клавесин, струнний

[25] В якості еоліфону може бути використаний електричний вентилятор із доданими дерев’яними планками, які при роботі вентилятора будуть утворювати звук, схожий на сильний вітер, або ж барабан, обтягнутий тканиною, яка при повороті спеціальної ручки треться дерев'яними або картонними прутами і створює звук шелесту. Еоліфон використано у багатьох операх, зокрема Дж. Россіні, Дж. Верді, Р. Вагнера, Р. Штрауса, М. Равеля, О. Мессіана, Б. Бріттена та ін.

квінтет і перкусія[26]. Остання додає образу відчуття ефемерності, невагомості й невловимості.

Загалом, якісний склад оркестру налаштовує на пошук асоціацій з оркестром вагнерівського типу, якому, зазвичай, доручено в оперній партитурі провідну роль. Слухацьке сприйняття від самого початку звучання Увертюри налаштовується на перевагу зображальної функції оркестру. Так, велетенська Увертюра (понад 8 хвилин звучання), дійсно, звукописує картину бурхливого моря.

Форму Увертюри можна визначити як тричастинну з контрастною серединою і динамічною репризою. У першому розділі Увертюри струнні з дерев'яними духовими інструментами імітують шелест хвиль, утворюючи відчуття неспокійного погойдування шляхом коловертального руху, в якому часто зустрічаються збільшені квінти і збільшені тризвуки, а в партії перших скрипок впродовж перших чотирьох тактів обігрується на перших долях зменшена квінта. Від початку Увертюри до ц. 4 у повільному русі (Adagio molto tranquillo) постійно присутні акорди терцієвої структури з додатковими тонами, бітональні та політональні нашарування, що викликають асоціації з музичними мисленням французького імпресіонізму початку XX століття. Та й сам тональний центр постійно зміщується, що є ознакою мартенівського *gliding tonality*. Саме він був однією з ознак композиторського стилю, сформованою ще у 1920-х роках і закріпленою у Месі для подвійного хору.

З початком серединного розділу Con moto (цифра 4) у партії дерев'яних духових інструментів з'являється гострий пунктирний мотив, який надалі усвідомимо лейтмотивом Аріеля. Він, наче невловимий подих морської стихії, надалі буде пронизувати усю оркестрову партитуру. Починаючи з ц. 7, композитор для зображення невловимості природної стихії використовує оригінальний метричний прийом одночасного використання різних метрів: у

[26] У зв'язку з тим, що ударні інструменти, які утворюють групу перкусії, не входять до складу класичної ударної установки та академічного симфонічного оркестру, у слухачів середини XX ст. вони могли викликати асоціації з джазовою та естрадною музикою. Тому А. Перру у буклеті до запису опери називає перкусію малого оркестру за сценою «джазовою» [163].

ц.7 при загальному розмірі 4/8 струнна група виконує свої репліки у розмірі 12/16 при повному співпаданні тактових рисок; у ц. 8 віолончелі, контрабаси і фортепіано грають вже у розмірі 6/16, а інші оркестрові групи – 2/8. Надалі використовується суміщення розмірів 4/8 і 12/16. З ц. 9 – 3/8 і 9/16. До спільного знаменника розмір усіх партій прийде перед ц. 13, від якої розпочинається динамічна (скорочена) реприза Увертюри з поступовим затуханням звучності до *ppp.*

Загалом, колоритна картина моря після шторму, змальована в Увертюрі, слугує прологом до Першої акту, події Першої сцени якого розгортаються на тлі грози з громом і блискавкою. Відгомін цього шторму передано за допомогою глісандуючих хроматичних ліній, що подібні до мело-рухів увертюри та ніби дематеріалізують звук, роблять гармонічне середовище надзвичайно «слизьким», ще більше посилюючи відчуття *gliding tonality*, закладене в увертюрі.

Партії Капітана, Боцмана, матросів та знатних італійців (Себастьян, Алонсо, Антоніо, Гонзало), що потрапили на кораблі у шторм, побудовані, здебільше, на виразних речитативах з невеликими мелодичними закругленнями. Часта відсутність точної фіксації висоти звука дозволяє сприймати репліки дійових осіб як омузичене мовлення, експресивне й пристрасне. На першому плані постає оркестрова картина бурі, побудована на розвитку тематичних мотивів увертюри, а власне репліки у вокальних партіях слугують у першій сцені доповненням і поясненням змісту яскравої симфонічної картини.

Елементи оперної кантилени з’являються лише у Другій сцені Першої дії з появою єдиного жіночого образу опери – Міранди, яка благає свого батька Просперо змилоститися над жертвами можливої кораблетрощі. Її звернення до батька стає першим пристрасним монологом в драматургії опері, побудованим на хроматичних інтонаціях та *gliding tonality*. Кульмінацію монологу Міранди на словах «*War ih ein Gott der Macht gewesen*» («*Якби я мала владу Бога*») (ц. 53)

підкреслено висхідним ходом по терціям до децими через зменшену октаву, продубльований партією перших скрипок (*dis – fis – ais – d – e – fis*).

Усвідомити музично-драматургічну специфіку сцени Просперо-батька та Міранди-доньки, в якій він розповідає дівчині про її походження (з ц. 57) можна у порівнянні з подібною сценою Ріголетто і Джильди з однойменної опери Д. Верді. В італійській опері обидві партії побудовані на розвинутій кантилені на основі народнопісенної лірики, за допомогою якої розкрито трагізм образу блазня та дитячу безпосередність і грайливість його доньки. Проте обидва образи у Д. Верді знаходяться в єдиній емоційній площині.

В опері швейцарського композитора спостерігається певна відчуженість образів один від одного, яку можна пояснити специфічним задумом Ф. Мартена таким чином показати різницю знань про себе та пам'яті батька і доньки: Просперо відкривається Міранді, що він дванадцять років тому був міланським герцогом, а донька у пам'яті має лише окремі спалахи з життя, коли їй було усього три роки. Якщо у розповіді Ріголетто про матір Джильди відчутний вже вгамований і віддалений біль, то в розповіді Просперо відчутне «живе» переживання, ще болюче й актуальне, що передається неврівноваженістю ритмічної організації і мелодичної лінії, зверненням до декламаційних зворотів, постійними змінами тонального центру. З особливою гостротою ця «жива» емоція відчутна наприкінці сцени, коли Просперо занурює свою доньку у стан сну, використовуючи свої уміння чарівника.

Загалом, монолог Просперо, в якому він розкриває перед донькою правду про її походження та його минуле, досягає вагнерівських масштабів. Проте використання емоційно забарвлених хроматизмів призводить не до знищення відчуття тональності, як у Р. Вагнера, а знаходиться в межах мартенівського *gliding tonality*. Іноді ж у монолозі виникають алюзії на старовинну музику, які посиляться у наступній дії при зіткненні з персонажами зі свого минулого життя. Водночас саме цей монолог Просперо слугує зав'язкою головної драматургічної лінії опери – можливості помсти за зруйноване життя та усамітнення на острові.

Третя сцена Першої дії відокремлена від попередньої за допомогою оркестрових тембрів: малий оркестр за сценою, в якому виділяються тембри клавесину і перкусії. Таким чином тембрально відокремлюється від образів людей образ Аріеля як повітряного духу, колективного образу Природи, який з'являється Просперо вигляді то юнака, то водяної німфи. Його невагомість і невловимість втілена не лише через хореографію, але й шляхом використання коротких мотивів-ембріонів у партії клавесину та ритмічному мерехтінні джазової перкусії. Колективному голосу Природи відповідає проведення усіх реплік Аріеля у партії змішаного хору, які матеріалізуються у пунктирному ритмі на тлі нерівномірної ритміки в партіях клавесину й перкусії.

При першій появі Аріеля розподіл голосів і партії хору (ц. 85) відтворює звучання широкого акустичного простору, морського пленеру, що досягається особливим викладом тематичного матеріалу. Парії сопрано і басу виконують одну мелодичну лінію на відстані двох октав (вигуки *Heil!* та *Meister*), а партії альтів і тенорів, всередині цього двооктавного простору, в унісон майже скандують інший текст з партії Аріеля, що спирається на пунктирний ритм та в інтонаційній побудові містить велику кількість зменшених інтервалів.

З ц. 86 партії хору перерозподіляються і на словах «*Schalte nur durch dein gerwaltig Wort mit Ariel*» («*Перегукуйтеся лише своїм могутнім словом з Аріелем*») приходять до міцного унісону. У ц. 89 на словах «*Keine Seele, dir nicht ein Fieber gleich den Tollen funte!*» («*Ні душі. Хто не відчував лихоманки, як божевілля!*») образ порожнечі втілено гучним хоровим tutti у чисту квінту. Надалі на тлі октави у партії альтів і басів тенор соло проголошує «*Die Holl' ist ledig, und alle Teufel hier!*» («*Пекло самотнє, а тут усі біси!*»). У партії хору використані також й елементи поліфонічної імітації, зокрема на словах «*Mehr Arbeit noch? Meine Freiheit*» («*Що можна просити? Моя свобода!*»).

Як і в партіях інших дійових осіб, у хоровій партитурі панує силабічний принцип співу, при якому один звук мелодії відповідає одному складу поетичного слова. Подібне ми вже спостерігали в ораторії-опері «Чарівне зілля». Такий вид мелодики надає звучанню характеру суворості, певної

прохолодності, що притаманно загальному колориту і п’єси В. Шекспіра, і опери Ф. Мартена. Також засоби силабічного стилю у поєднанні з гнучкою і часто нерівномірною ритмікою, елементів скандування слів у партіях солістів та хору створюють мовленнєвий ефект, якого і прагнув досягти швейцарський композитор. Нагадаємо, що Ф. Мартен від самого початку роботи над твором спирався на принцип досягнення нерозривного зв'язку між словом і музикою.

У масштабній сцені танців Аріеля важко визначити їх жанрове походження, адже опора на будь-яку жанровість позбавила б цей образ рис ефемерності і невловимості, прив’язала б його в уяві слухача до світу людей, що не відповідає задуму композитора. Тому й хор у сцені танців виступає не єдиною тембральною масою, а час від часу врізається окремими унісонними (октавними) репліками, окремими поєднання партій (альти і тенори; сопрано і тенори) або ж поліфонічними перегукуваннями усіх партій.

Невагомість Аріеля як духу Природи особливо відчутні в протиставленні з образом дикого раба Калібана, що з’являється на сцені після його танцю (ц. 109). Перші репліки Калібана подані у вигляді вільного глісандо з невизначеною звуковисотністю. Надалі в його партії можна спостерігати елементи додекафонії в умовах мартенівського *gliding tonality*. Фрагментарне використання цієї техніки в умовах несерійного мислення стає однією з примітних стильових ознак музики Ф. Мартена пізнього періоду.

Винахідливо й майстерно Ф. Мартен зображує першу зустріч Фердинанда і Міранди. Ліричний монолог молодого італійця розгортається на тлі танцю Аріеля та хору, що виконує репліки духу Повітря в імітаційній фактурі та рівномірному ритмі, який ніби заколисує Фердинанда. Саме з появою юнака-неаполітанця відбувається зав’язка ліричної драми опери – кохання Міранди і Фердинанда.

Попередньо здійснений аналіз стильових засобів, використаних у втіленні образів Просперо, Міранди, Фердинанда, Аріеля, Калібана впродовж трьох сцен Першої дії, дозволяє прийти до висновку про їх певне стильове розмежування, що формує різні образні сфери. Так, характеристика Просперо

базується на виразній мелодизованій декламації широких масштабів при опорі на хроматичні звороти *gliding tonality* з незначними алюзіями на старовинну музику. Музична характеристика Аріеля, окрім виділення через звучання хору та малого оркестру за сценою, в якому тембрально виокремлюються клавесин і джазова перкусія, часто побудована на інтенсивному розвитку коротких мотивів, що втілюють невловимість духу Природи.

Хорова партитура, що характеризує Аріеля, лише зрідка використовує tutti, переважно спираючись на переклички груп, досягаючи таким чином ефекту невловимості/невагомості цього образу. Калібана охарактеризовано додекафонними рядами в умовах мартенівського *gliding tonality*.

Музична мова в партіях Фердинанда і Міранди увиразнює ліричну лінію опери з опорою на витончену кантилену, але без чіткого тонального забарвлення, ритмічну ясність та емоційну щирість. У своїх діалогах вони часто спираються на видозмінені мотиви реплік один одного, що підкреслює їх душевну єдність.

Активна сценічна дія у Першому акті опери відсутня, проте оркестрова партія компенсує зовнішню статику постійними прийомами звукопису, що створюють колоритну картину бурі, стихії після шторму, дихання Природи.

На початку Першої сцени Другого акту, що відбувається в іншій частині зачарованого острова Просперо, подано музичну характеристику Гонзало, який утішає його батька Ферднанда, короля Неаполя Алонсо. Його розгорнутий монолог (у якому фрагментарно використано додекафонну техніку) супроводжується соло саксофона, мелодична лінія якого також у своїй основі спирається на принцип додекафонії. Усю сцену з королем Алонсо та придворними супроводжує соло саксофона, завдяки чому цей інструмент сприймається однією зі складових їх музичної характеристики.

Відчуття «живої омузиченої» мови у партії Гонзало досягається за рахунок нерівномірної ритміки та поєднання хроматизованого пощаблевого руху з мелодичними стрибками у межах *gliding tonality*.

З ц. 25 на сцені з'являється Аріель у супроводі малого оркестру за сценою. Тема оркестру складається з коротких поспівок, які варіативно проводяться у різних групах інструментів, створюючи необхідне відчуття заколисування (Аріель занурює неаполітанців у стан сну).

Сцену змови Себастьяна з Антоніо (цц. 35-40) вирішено композитором в жанрі танго з саксофоном соло. Проте цей епізод не створює ефекту полістилістики, адже дуже органічно сприймається в системі мартенівського *gliding tonality* і фрагментарного використання принципів серійного мислення. Варто зауважити, що у другій половині XX ст. використання в межах академічної музики стилістичних ознак жанру танго починає слугувати музичною характеристикою образів зла, брутальності, банальності, зовнішньої привабливості без внутрішнього наповнення.

Хорові репліки Аріеля «*Weil Ihr schnarchen, nimmt zur Tat*» («*Оскільки ви хропете*»), якими дух Природи попереджає Гонзало про зраду (цц. 43-44), подають лише тенори й альти. Вони побудовані за принципом гетерофонії, коли унісон голосів на короткий час розшаровується на двоголосся.

Загалом, уся сцена зі знатними італійцями розгортається у такому музичному середовищі, де домінують стилістичні посилання на джазові синкопи. Надалі в їх характеристиці з'являтимуться ще й цитати на кшталт мелодій курантів Біг-Бена та весільного маршу Ф. Мендельсона. Таке стилістичне виділення цих образів у партитурі опери виправдано концепцією Ф. Мартена, який прагнув відобразити вторгнення анахронічної сучасності на зачарований острів Просперо, який ніби залишається поза плином часу.

Друга сцена Другої дії є цілковито комічною: тут зображені наляканий Калібан і не менш перелякані Трінкуло і Стефано, що знаходяться напідпитку. Повільне соло саксофона без оркестрової підтримки на початку Другої сцени (ц. 55) повністю вибудовано на дванадцятитоновій серії, яку надалі буде повторено і в партії Калібана (ц. 56). Пісенька Трінкуло «*Hier ist weder Busch noch Strauch*» («*Тут ні кущика, ні чагарника*») є грубуватою, з переходами на розмову (ц. 59-61). Такою ж навмисне примітивною є й характеристика

Стефано (ц. 64-66). Наприкінці Калібан, Трінкуло і Стефано переходять на великий розмовний діалог (ц. 67), в якому композитор вказує на необхідність в якийсь момент перейти на фальцет і знову повернутися донизу.

У порівнянні з грубуватою простотою партій Трінкуло і Стефано, яким ніби важко виконувати пісню з причини їхньої занадто приземленої натури, музична характеристика Калібана з її додекафонними рядами видається навіть витонченою.

Контрастом до комічних образів Другої сцени є лірична Третя сцена, в якій мелодія альта соло стає інструментальною характеристикою любовних почуттів Фердинанда. Тема альта соло в її початковому розгортанні утворює майже повний додекафонний ряд (одинадцять звуків з дванадцяти, бракує лише звуку *h*), проте в її подальшому розвитку композитор не дотримується принципів серійного мислення (ц. 80-85). Надалі соло альта поєднується з ліричним монологом молодого італійця. Появі ж на сцені Міранди передує дует флейт (ц.86), який також супроводжує увесь її монолог. Велика любовна сцена Фердинанда і Міранди (цц. 90-114) – розгорнутий дует, в якому присутні і розлогі монологи, і мелодичний ансамблевий спів. Ліризм любовного дуету яскраво контрастує попередній і наступній комічним сценам з Калібаном, Трінкуло і Стефано.

Четверта сцена Другої дії знову повертає до розмовних полілогів комічних героїв, які поступово переходять у брутальний спів Калібана з незграбними підспівуваннями Стефано і Трінкуло. Власне з появою Аріеля повертається музика: в оркестрі за сценою тамбурин вистукує жвавий танцювальний пунктирний ритм, на який накладається гостренька мелодій флейти пікколо (ц. 129). Аріель є невидимим для трійці напідпитку, тому представлений лише танцювальними елементами оркестру за сценою. У фрагменті, де Калібан розповідає, що острів Просперо сповнений різноманітними звуками, в оркестрі розгортається яскрава симфонічна картин звуків Зачарованого острова (цц. 135-136), після чого знову звучить танець

Аріеля з барабаном, а він сам «матеріалізується» у хоровому вокалізі з переважанням хоральної фактури.

У Четвертій сцені потворний і занадто земний Калібан, чия поведінка втілює бунт одомашненої природи, яскраво увиразнює свою протилежність Аріелю саме через контрастність їх музичних характеристик.

У П'ятій сцені Другої дії знатні італійці продовжують пошуки Фердинанда. Тож і в оркестровій партитурі та мелодиці їх партій композитор знову звертається до засобів виразності, апробованих у Першій сцені: тут зустрічаємо і джазові синкопи, і алюзії старовинної музики, і *gliding tonality*.

У заключній сцені Другої дії Аріель з'являється у вигляді грізної Гарпії: він закликає італійців до покаяння за їх підступні й злочинні наміри. Обидва оркестри виконують зображальну функцію: тріольні квартові стрибки у струнних, хроматизовані пасажі клавесину та арфи (цц.147-148) передують монологу Аріеля, що звучить у хорових партіях сопрано та альтів. На словах «*Meine Mitgesandten sind gleich unverwundbar*» («*Мої друзі-посланці так само невразливі*») з'являються усі голоси хорової партитури, на тлі яких виділяються солісти – альт, меццо-сопрано і сопрано (цц. 156-157). Танець Аріеля наслідує рухи змії (цц. 154-159), під міцний хоровий й оркестровий супровід, адже момент покарання Алонсо, Себастьяна й Антоніо безумством постає кульмінацією опери.

Варто відмітити стрункy архітектоніку Другої дії, п'ять сцен якої мають симетричну будову: у центрі знаходиться Третя сцена з любовним дуетом Фердинанда і Міранди, що стала ліричною кульмінацією опери, а навколо неї двома концентричними колами розташовані комічні сцени з Калібаном, Трінкуло і Стефано (Друга і Четверта сцени) та знатними італійцями (Перша і П'ята сцени). Ці кола відмежовуються один від одного музичним матеріалом, адже кожна група дійових осіб (закохані Фердинанд і Міранда; Калібан і п'янички Трінкуло і Стефано; знатні італійці) має власну стилістично відмінну характеристику.

Образ Аріеля, який з'являється у Першій, Четвертій і П'ятій сценах, також вирізняється від інших трьох груп дійових осіб не лише тембрально (хор та оркестр *за сценою*), але й стилістично, зокрема шляхом опори на танцювальні ритми.

Об'єднуючим усі групи чинником стає майже постійне панування *gliding tonality* як *характерного для Ф. Мартена принципу музичного мислення*.

Отже, у Другій дії опери «Буря» настають кульмінації і ліричної лінії (Третя сцена), і головної драматичної колізії, що розкриває лінію зради й підступності щодо Просперо (П'ята сцена). Сам Просперо у Другій дії ніби відступає на другий план: він ненадовго з'являється лише у Третій сцені. Проте його образ ніби незримо присутній в усіх картинах, адже саме з волі Просперо на його Зачарованому острові відбуваються майже усі події.

Дві картини Третьої дії демонструють послідовну розв'язку усіх драматургічних ліній – ліричної лінії кохання Фердинанда і Міранди, комічної лінії з невдалим замахом на вбивство Просперо Калібаном, Трінкуло і Стефаном (Перша сцена) та драматичного конфлікту між Просперо та італійцями з корабля (Друга сцена). І, нарешті, в обох сценах панує сам Просперо, адже він і стає тим протагоністом, який і розв'язує усі драматургічні вузли сценічної дії.

В момент, коли Просперо дає згоду на шлюб Фердинанда з Мірандою, на сцені з'являється Аріель, причому музична характеристика і його сценічні рухи найбільше нагадують його першу появу на початку опери: як легкий подих вітру сприймається поступовий вступ хорових партій *divisi* від сопрано до басів.

Танці богинь Ірис, Церери та Юнони, до яких згодом приєднуються Аріель, німфи та женці, подані на початку у вигляді сюїти у *неокласичному стилі*: урочисту павану (ц. 15) змінює жвава сициліана (ц. 21). За допомогою неокласичних асоціацій Ф. Мартен підсилює контраст з наступним епізодом – покаранням зловмисників Калібана, Стефано і Трінкуло. Як і в попередній дії, їх коротка брутальна пісенька (ц. 32) швидко переходить у розмовний полілог,

після чого розгортається комічна сцена їх цькування привидами у вигляді собак (цц. 33-37).

На початку Другої сцени Третьої дії діалог Просперо, одягнутого у вбрання чарівника, та Аріеля розгортається у дусі старовинного менуету (цц. 41-42). Танцювальна стилістика контрастує напруженому епізоду, в якому Просперо відкриває свою таємницю й бажання відмовитися від чаклунства.

Кульмінаційний монолог Просперо, після якого настає розв'язка драматургічної лінії зі знатними італійцями, побудовано у вигляді розгорнутої динамічної сцени, що складається з декількох розділів, кожний з яких отримує самобутнє музичне оформлення. Так, перший розділ (цц.43-44) монологу «*Mein Ariel!*» («*Мій Аріелю*!», в авторській партитурі «*Auch meines solls*») можна сприймати вступом до оповіді, подібно речитативу до арії в оперній сцені. Він розгортається на тлі високих октав фортепіано і скрипок, що створює асоціації (хоча й дуже опосередковані) з музичною характеристикою Лоенгріна-лицаря царства Грааля з однойменної опери Р. Вагнера: мерехтіння флажолетів скрипок, поступове наростання звучності, ущільнення оркестрової фактури.

Рішучість намірів Просперо передано висхідною квартовою поспівкою та пунктирним ритмом вже у першому мотиві. Безпосередньо оповідь після тритактової оркестрової інтермедії, розпочинається словами «*Ihr, Elfen von der Hugeln, Bachen, Hainen*» («*Ви, ельфи пагорбів, струмків, гаїв*», цц. 45-46). У ній переважають висхідні активні інтонації, а партія оркестру стрімкими хвидеподібними пасажами відтворює дихання природи, після чого переходить до активного маршоподібного руху (ц. 47).

Тріольні ритми у партії оркестру, що нагадують військові сурми, часом перегукуються з швидкими пасажами, ніби втілюючи емоційну напругу розповіді Просперо (цц. 48-49). Поступово марш стихає (цц. 50-56), його рух сповільнюється. У ц. 53-56 нетривалий час присутні й елементи траурного маршу на словах Просперо про те, що він закопає свій чарівний посох і втопить свою чаклунську книгу. Пронизливі довгі звуки тромбонів і низхідний рух фортепіанних басів слугують тембровими знаками маршу-funebre.

Наступним епізодом стає сцена у магічному колі, під час якої Просперо звертається почергово до знатних італійців. Цій сцені передує оркестрова інтермедія з малим оркестром, що супроводжує появу Аріеля (цц. 57-59). У ній також наявні стильові ознаки маршу, але не військового, а урочистого. Урочистості йому надають валторнові ходи, що надалі супроводжують і розповідь Просперо «*Ein feierliches Lied*» («*Урочиста пісня*», цц. 60-61). Вокальну тему побудовано на інтонаційному матеріалі оркестрової інтермедії. Поступово, з почерговим зверненням до Гонзало, Алонсо, Себастьяна висловлювання Просперо драматизуються і в оркестрову партитуру знову повертається військовий марш, який можна назвати «маршем холодної помсти», бо саме на його тлі протагоніст звинувачує Алонсо і Себастьяна у заколоті та дякує за хоробрість Гонзало.

Варто зазначити, що цей монолог Просперо створює своєрідну змістовну музичну арку з його монологом у Другій сцені Першої дії, де він розкриває Міранді таємницю їх походження та появи на острові. Саме в цих монологах зустрічаємо елементи традиційної оперної кантилени, хоча й в умовах дії музичного мислення за принципом *gliding tonality*. У Третій дії монолог Просперо досягає вагнерівської монументальності.

Монолог Просперо в Епілозі має зовсім інший характер, він позначений гірким відчуттям пронизливої самотності й відчаю. Це відчуття самотності і певного песимізму створює саме музика, адже усі дослідники творчості В. Шекспіра вбачають в останньому монолозі Просперо оптимістичний ренесансний світогляд. Можливо, саме так бачив завершення й сам автор драми, проте від її створення до появи опери знаходиться історична дистанція у понад 350 років, що дозволило сучасному митцеві по-іншому інтерпретувати цю сцену.

Шекспіровський текст сучасний читач може сприймати крахом ілюзій особистості ренесансної доби, яка визнає свою неспроможність покращити людське єство і певною мірою має страх перед поверненням у світ людей зі свого зачарованого острова. Ф. Мартен надає шекспірівському епілогу рис

трансцендентності, глобального філософського узагальнення проблеми особистості і суспільства, протидії добра злу.

Оркестровий вступ до Епілогу (7 т.) містить елементи траурного маршу, а його хоральне звучання у низькому регістрі робить гармонічний колорит похмурішим. На тлі цього хоралу надалі англійський ріжок буде імітаційно повторювати окремі фрази Просперо, які завжди закінчуються низхідними інтонаціями. Невелике пожвавлення розповіді (цц. 125-126) швидко заспокоюється, отримуючи жанрові риси колискової (ц. 128).

У підсумку жанрово-стилістичного аналізу драматургії опери «Буря» у контексті пізнього періоду творчості Ф. Мартена можна стверджувати, що ця опера є одним з його найвинахідливіших опусів. Її музична мова синтезує увесь попередній досвід композитора, розкриваючи усі групи образів героїв опери. Усі вони мають чітко окреслену музичну характеристику, яка допомагає ідентифікувати їх навіть позасценічним втіленням.

Так, групу знатних італійців (Алонсо, Себастьян, Гонзало, Антоніо, Адріан) охарактеризовано за допомогою різноманітних стилістичних посилань, які викликають асоціації з певною історичною епохою, зокрема джазові синкопи, ритми танго, цитати на кшталт мелодії курантів Біг-Бена та весільного маршу Ф. Мендельсона. Комедійні персонажі (Трінкуло і Стефано) отримують своє втілення через опору на розмовні діалоги та незграбні пісеньки.

Для Фердинанда й Міранди композитор обирає сферу ліричних висловлювань. Винахідливо композитор вирішує два образи-антагоністи – ефірного духу Аріеля і земного демона Калібана.

Для характеристики останнього композитор обирає додекафонний ряд і тембр саксофона, а дух Природи зображено через танець з хоровими репліками та окремим оркестром, що створюють відчуття невловимості і невагомості. Найбільший спектр виражальних засобів композитор використовує у музичній характеристиці Просперо, в якій є і позависотна речитація, і виразна мелодекламація, і розгорнуті аріозо. Така широта спровокована багатовимірністю цього образу: Просперо постає перед слухачем то люблячим

батьком, то чарівником, якому підкоряються духи природи, то особистістю, що переживає глибоку духовну трагедію.

В опері відчутні впливи вагнеріанства (колоритно-зображальна функція оркестру та винахідливість композитора у мікшуванні оркестрових тембрів; відсутність замкнутих номерів, чіткої межі між речитативом та власне співом, натяку на певні історичні чи національні ознаки; певна статичність сцен). Проте Ф. Мартену вдалося досягти єдності сценічної і музичної дії, рівнозначності оркестрової і вокальної партій.

Поєднання серіального мислення з ліричними висловлюваннями, стильових ознак неокласицизму з цитатами різних епох не сприймається еклектикою чи проявом полістилістики, адже об'єднує усі групи образів опери мартенівський принцип опори на *gliding tonality* і фрагментарне використання серійної техніки.

Музичний стиль опери є органічним у контексті стильових принципів Ф. Мартена пізнього періоду творчості. Цю тезу можна підтвердити порівнянням музики опери з деякими творами, написаними у цей період, зокрема Маленькою концертною симфонією (1946), Концертом для скрипки з оркестром (1951), інтонаційне і фактурне наповнення яких викликає безпосередні асоціаціями зі сценами «Бурі».

Так, на початку Маленької концертної симфонії композитор також використовує дванадцятитоновий ряд, проте не притримується суворих законів техніки додекафонії А. Шенберга. Швейцарський митець не витримує цей ряд впродовж усієї частини, а розвиває його так, як і звичайну тональну тему. Варто зазначити й інтонаційну виразність цих дванадцятитонових рядів і в опері, і в інструментальній музиці, які варто сприймати саме темами.

Як і в попередні періоди, у часі пізньої творчості Ф. Мартен залишається вірним своєму принципу не доводити свою музичну мову до крайньої атональності, використовуючи опору на *gliding tonality*.

4.2. Опера «Буря» у виконавських інтерпретаціях

Сценічна доля «Бурі» Ф. Мартена вже від прем’єрного показу складалася доволі непросто. Для її постановки Віденський театр запросив австрійського диригента Карла Бема (*Karl Böhm*; 1894-1981), вже популярного на той час німецького співака Дітріха Фішера-Діскау (*Dietrich Fischer-Dieskau*; 1925-2012) на роль Просперо, австрійських співаків Ірмгард Зефрід (*Irmgard Seefried*; 1919-1988) на роль Міранди та Юліуса Пацака (*Julius Patzak*; 1898-1974) на роль Фердинанда. Проте за кілька місяців до прем'єри відбулися кардинальні зміни виконавського складу. Спочатку відмовився від участі у виставі К. Бем, на зміну якому прийшов швейцарський композитор і диригент Ернест Ансерме (1883-1969). Згодом Ю. Пацака замінив австрійський співак словенського походження Антон Дермота (*Anton Dermota*; 1910-1989), а І. Зефрід – тоді ще юна Кріста Людвіг (*Christa Ludwig*; 1928-2021), яка згодом стане однією з найкращих вагнерівських співачок.

Останньою крапкою низки драматичних для прем’єри подій стала хвороба Д. Фішера-Діскау, який за три тижні до прем’єри повідомив про неможливість участі у виставі. Тому першим виконавцем партії Просперо став австрійський ліричний баритон **Еберхард Фрайхер фон Вехтер** (*Eberhard Freiherr von Wächter*; 1929-1992). У німецькій системі вокалу Fach його класифікують як Kavalierbariton («кавалерський баритон»). На час виконання партії Просперо він був на початку свого руху до визнання (дебют на оперній сцені в 1953 р. у ролі Сільвіо в опері «Паяци» Р. Леонкавалло (Віденська народна опера). Згодом найвідоміші партії були виконані ним в операх В. А. Моцарта, Р. Вагнера, Р. Штрауса (партія Просперо навіть не згадується в переліку його ролей).

На опанування партії Просперо у співака було менше двох тижнів, що не завадило майбутній оперній зірці блискуче проявити себе. Незважаючи на те, що музична критика у своїх оцінках постановки була неоднозначною, публіка проявила неабиякий інтерес до опери.

Швейцарський композитор та диригент *Ернест Ансерме* (*Ernest Ansermet*) став гідною заміною К. Бема. На той час він був відомим музикантом

та отримав широке визнання саме як знавець і популяризатор сучасної музики. У репертуарі заснованого ним у 1918 р. Оркестру Романської Швейцарії були твори сучасних європейських композиторів, зокрема й Ф. Мартена. Під його орудою було здійснено прем'єри творів Б. Бріттена, А. Копленда, Б. Мартіну, В. Лютославського [114]. Відомо, Е. Ансерме свого часу товаришував з А. Бергом та А. Веберном і навіть заснував разом з ними у 1922 р.

Міжнародне товариство сучасної музики в Європі, тож був добре обізнаний з технікою додекафонії та її специфічним тлумаченням у музиці А. Берга. В опері Ф. Мартена, як ми вже вказували, додекафонні ряди сприймаються тонально забарвленими темами, як і в австрійського композитора. Можна констатувати, що заміна диригента на А. Ансерме відіграла позитивну роль у творчій долі опери Ф. Мартена: під його орудою «Буря» згодом була виконана англійською мовою у концерті BBC, а 1967 року за ініціативою диригента здійснено нову постановку у Великому театрі Женеви у французькому перекладі сестри композитора Полін Мартен.

У женевській постановці партію Просперо виконав чілійський оперний співак Рамон Вінай (*Ramón Vinay*; 1911-1996). На той час він вже знаходився на етапі закінчення виконавської кар'єри і в 1969 р. залишив оперну сцену. Р. Віная з усією впевненістю можна назвати вагнерівським співаком: беручи участь у Байрейтських фестивалях впродовж 1952-1957 рр., він виконував тенорові партії в операх Р. Вагнера «Тангейзер», «Лоенгрін», «Трістан та Ізольда», «Валькірія», «Парсифаль». Співак дебютував у 1931 р. як баритон, але у 1943 р. перейшов до тенорових партій і лише у 1962 р. повернувся до баритонового репертуару. Аналіз його інтерпретацій образів Р. Вагнера засвідчує, що при виконанні тенорових партій голос Р. Віная залишався у межах темного баритонального забарвлення [168]. Можливо, на початок роботи над партією Просперо чілійський співак міг ознайомитися з інтерпретацією Д. Фішер-Діскау, здійсненою у 1963 році. Проте надалі, після постановки «Бурі» французькою мовою у Великому театрі Женеви, понад 40 років європейські колективи нехтували партитурою опери, надаючи перевагу

ораторії-опері «Чарівне зілля», яка призначена більше для концертного виконання, ніж для театру.

Д. Фішер-Діскау так і не виступив в оперній виставі, хоча у 1963 р. він здійснив запис двох уривків з партії Просперо у супроводі Берлінського філармонічного оркестру під орудою Ф. Мартена – монологу з Другої картини Третьої дії «*Mein Ariel!*» [155] та Епілогу [125]. Його теплий баритон має досить світле забарвлення і руйнує очікування образу мудрого старця: Просперо в інтерпретації цих двох уривків Д. Фішер-Діскау постає перед слухачем ліричним героєм.

Співака недарма називали поетом-філософом, і не лише за його численні музикознавчі дослідження німецької музики, але й за глибоку інтерпретаційну проникливість. Будучи носієм німецької мови, Д. Фішер-Діскау надзвичайно глибоко проникає у сутність тексту, демонструючи водночас й бездоганне володіння голосом. Невеликий розмір його ліричного камерного баритона компенсується тонким нюансуванням усіх особливостей поетичної мови опери. Вокаліст, за твердженням англійського музичного критика А. Блюта (*Alan Blyth*), відчував постійну необхідність знову й знову пере-живати (*re-live*) музичний текст і віднаходити у ньому нові музичні грані [цит. за: 139]. Тому до виконання оперних партій співак завжди підходив з позицій музикознавця-дослідника.

Можна бути впевненим, що й у підготовці до виконання партії Просперо в опері «Буря» Д. Фішер-Діскау уважно проаналізував і німецький переклад драми В. Шекспіра, і музичний текст Ф. Мартена, що, безперечно, відбилося в його інтерпретації образу. Хоча його Просперо постає ліричним героєм, у виконанні німецького співака він отримує, на нашу думку, і певних рис образів вагнерівського типу, що піднімаються над певним часом та конкретно ситуацією. Цьому, можливо, сприяла й робота Д. Фішер-Діскау над партіями Вольфрама фон Ешенбаха з «Тангейзера», Котнера та Ганса Сакса в «Нюрнберзьких мейстерзінгерах» та ін.

Можемо припуститися думки, що саме такого Просперо, якого нам представив німецький співак, бажав побачити на оперній сцені і сам Ф. Мартен, адже записи 1963 року були здійснені у співпраці Д. Фішер-Діскау і композитора в якості диригента.

Увертюра до «Бурі» у виконанні Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом Ф. Мартена розгортається колористичною симфонічною картиною, початок якої викликає асоціації з імпресіоністичними оркестровими К. Дебюссі. Проте оркестр Ф. Мартена більш тембрально визначений, аніж у французького композитора, що сам диригент завжди підкреслює активно гучністю мідних духових інструментів. Композитору-диригенту у виконавській інтерпретації Увертюри притаманне органічне поєднання імпресіоністичного мислення з вагнерівською щільністю фактури, що надає звучанню оркестру міцності. Це особливо відчутно у середньому розділі Увертюрі, який звукописує сцену бурі. Акорди мідних духових у середньому розділі відтворюють спалахи блискавок. Задля такого ефекту диригент посилює їх звучність та досягає виконання на *marcato.* Загалом, виконання Увертюри під керівництвом автора опери можна вважати взірцем для диригентів, які надалі здійснювали її інтерпретації.

У 1990-х рр. швейцарський диригент Матіас Бамерт (*Matthias Bamert*; 1942 р. н.) з Лондонським філармонічним оркестром здійснив запис циклу з п’яти дисків музики Ф. Мартена. В інтерв’ю Брюсу Даффі від 27.10.1995 р. М. Бамерт наголошував на тому, що музика композитора є недооціненою та потребує популяризації [110]. Поміж награних на диску творів Ф. Мартена є й Сюїта з опери, яка включає й Увертюру до «Бурі». Диригент знав композитора особисто і, звичайно, можемо припустити, що з виконанням Увертюри під його керівництвом був знайомий. Проте М. Бамерт обирає дещо інший шлях розкриття образу морської стихії: звучання Лондонського філармонічного оркестру під його орудою у значній мірі «акварельне», динаміка трохи приглушена, мідь не так яскраво виділяється на тлі шелесту струнних. Та звукове багатство симфонічної партитури Увертюри Ф. Мартена вже

програмує» різноманітність її виконавських інтерпретацій. У порівнянні з виконанням автора музики, наприкінці середнього розділу при переході до репризи (ц. 12) М. Бамерт розширює *Poco a poco rallentando*, уповільнює темп, що підсилює відчуття очікування музичного матеріалу репризи.

У 2011 році, після довгих років забуття, повний запис концертного виконання «Бурі» Ф. Мартена здійснили філармонічний оркестр і хор Нідерландського радіо під орудою диригента швейцарського походження Тьєррі Фішера, що засвідчило нарешті переоцінку її музики, яка, безсумнівно, є яскравим явищем на оперній сцені другої половини XX ст.

Тьєррі Фішер (*Thierry Fischer*; 1957 р. н.) співпрацював з багатьма симфонічними колективами, зокрема Нідерландським театром балету (1997-2001), Ольстерським оркестром у Белфасті (2001-2006, Ірландія), Національним оркестром ВВС Уэльсу (BBC NOW, Велика Британія, 2006-2012) та ін. Поза межами Європи був запрошеним диригентом у симфонічному оркестрі філармонії м. Нагоя (Японія, 2008-201), Сеульському філармонічному оркестрі (Південна Корея, 2017-2020), симфонічному оркестрі штату Юта (США, 2009-2022) та в інших колективах [187]. Диригент здійснив чисельні записи для Hyperion, Signum і Orfeo творів Ф. Шмітта, Ж. Франсе, І. Стравінського, Г. Малера, О. Мессіана, Г. Берліоза, К. Сен-Санса, А. Онеггера. За запис з філармонічним оркестром і хором Нідерландського радіо для Hyperion «Бурі» Ф. Мартена вже у 2012 р. Т. Фішер отримав міжнародну премію у галузі класичної музики ICMA[27] [там само].

Аналіз запису для Hyperion дозволяє зробити висновок, що оркестр під керівництвом Т. Фішера отримує більше вагнерівське забарвлення: його звучання досить щільне, через яке, здається досить важко яскраво проявити себе оперному співаку. Як і у виконанні оркестру під орудою Ф. Мартена,

[27] ICMA (International Classical Music Awards (ICMA) – це музична нагорода, яку вперше присудили у квітні 2011 р. До складу журі входять найвідоміші музичні критики, що співпрацюють з журналами Andante, Crescendo, Gramofon, Kultura, Musica, Musik Theater, Opera, Pizzicato, Rondo Classic, Scherzo та з радіостанціями MDR Kultur (Німеччина), Radio 100,7 (Люксембург), Міжнародний центр музики и ЗМІ (IMZ) (Австрія), Radio Classic (Фінляндія) та сайтом Resmusica.com (Франція).

сучасний диригент в Увертюрі та Першій картині Першої дії виділяє мідні духові інструменти, які, мов блискавки, прорізують оркестрову фактуру. Вокальні партії у Першій картині повністю відступають на другий план, адже музика продовжує зображення картини бурі, шум якої заглушає вигуки команди корабля та подорожуючих.

Загалом, Т. Фішер обирає шлях виокремлення кожного стильового компоненту певним оркестровим звучанням. Так, у Третій картині Першої дії та Другій картині Другої дії при характеристиці Калібана в оркестрі звучать додекафонні ряди, при виконанні яких сам оркестр звучить дещо аскетично, з раціонально вивіреною динамікою у стилі партитур А. Шенберга. Такий підхід, на нашу думку, підкреслює бездушність образу Калібана, його нездатність до емпатії.

Малий оркестр, що завжди супроводжує появу Аріеля на сцені, в інтерпретації Т. Фішера звучить дуже прозоро: джазова перкусія створює відчуття розмитості, легкого дихання духу Природи, а чітко тембрально виокремлений клавесин з його нерівномірною ритмічною організацією додає образу рухливості. Перкусія в характеристиці Аріеля не викликає асоціацій з джазовою музикою, а ось елементи джазу у характеристиці знатних італійців диригент навмисне підкреслює, додаючи елементів свінгу. Так, у сцені змови Себастьяна з Антоніо (Перша картина Другої дії), вирішеній у стилі танго з саксофоном соло, джазовий свінг соліста органічно поєднується з академічним звучанням інший партій оркестру.

Соло струнних інструментів в оркестровій партитурі під керівництвом Т. Фішера звучать особливо пронизливо. Так, соло альта у Третій картині Другої дії, що стає втіленням образу кохання Фердинанда, отримує проникливе звучання, позбавлене аскетизму. Мелодія альта побудована у вигляді серії, проте, на відміну від використання серії в оркестровій характеристиці Калібана, звучання оркестру у цій сцені надзвичайно чуттєве. У Першій картині Другої дії під час заклинання Аріеля звучання скрипки соло отримує особливу гостроту (цц. 25-26).

У запису концертної постановки під керівництво Т. Фішера партію Просперо виконав володар глибокого й насиченого баса-баритона **Роберт Холл** (*Robert Holl*; 1947 р. н.), який прославився своєю інтерпретацією вагнерівських образів у Віденській державній, Брюссельській і Цюрихській операх, Державній опері Унтер-ден-Лінден, Німецькій опері в Берліні, Кельнській опері. Нині Р. Холл є одним з найвідоміших у світі виконавців басових і баритонових партій. Особливо вдалими, на думку критики і глядачів, стали його партії Ганса Сакса («Нюрнберзькі мейстерзінгери»), короля Марка («Трістан та Ізольда»), Гурнеманца та Амфортаса («Парсифаль»). У творчій біографії цього співака голландського походження можна віднайти паралелі з творчою діяльністю Д. Фішера-Діскау. Так, обидва співаки мали великий досвід виконання басових партій в операх Р. Вагнера та здатні співацьким голосом «піднятися» над щільним оркестровим звучанням. Р. Холл, як і німецький співак, багато концертує в якості камерного співака. Як і Д. Фішер-Діскау, він вважає найближчою своєму внутрішньому світу музику романтизму, зокрема, пісень Ф. Шуберта. Любов до німецької Lied спонукала співака до проведення у замку Графенегг (де він проживає) постійних фестивалів «Тиждень романтики».

У 1999 р. Р. Холл разом з піаністом Д. Баренбоймом представив «Зимовий шлях» Ф. Шуберта у Чикаго. В інтерв'ю світовій пресі він неодноразово маркував свою прихильність до музики Ф. Шуберта. Саме тому співак майже чотири десятиріччя був учасником, а з 2008 р. – художнім керівником «Шубертіад» у Гогенемсі і Дюрнштайні (Австрія) та Шварценберзі (Німеччина). Тільки у 2023 році Р. Холл виступив з концертом пісень «Шуберт у колі друзів» у Бальній залі районної думи Відня Ліхтенталь, а його виступи з програмою «Шубертіада» відбулися у Моцартівській залі (Відень), Зітценберзі-Рейдлінгу (Німеччина), Дюрнштайнському абатстві (Німеччина) [171].

Спільність з Д. Фішером-Діскау можна віднайти й у відношенні Р. Холла до слова, що виспівується. Для нього, як і для німецького співака, важливим є розуміння мови виконання, проникнення у сутність поезії. Бажання втілити

музикою виразність слова відчутно і в композиторській творчості Р. Холла. Так, у своєму циклі для баритона і фортепіано «Весіння подорож» на вірші німецьких поетів-романтиків він наслідує шубертівські традиції. Автор музики вказує, що «у цьому колі пісень моєю метою було створити своєрідну реконструкцію творчості Ф. Шуберта, використовуючи тексти німецьких романтиків, щоб втілити деякі з найважливіших мотивів, які повторюються у Шуберта: шлях, природа, ліс, струмок, смерть» [171]. Варто зазначити, що більшість вокальних творів Р. Холла скомпоновані саме для його голосу та дають можливість розкрити усі його тембральні і технічні можливості.

Отже, спільність між Д. Фішером-Діскау і Р. Холлом вбачаємо, перш за все, в особливому відношенні до слова, осягненню його сутності і прагнення його увиразнити у співі. Проте, голоси цих виконавців мають різне тембральне забарвлення: у Д. Фішера-Діскау воно більше баритональне, ліричне, а у Р. Холла – глибоко басове, але дзвінке.

У порівнянні двох останніх епізодів Просперо, які є у запису німецького співака та Р. Холла, можемо констатувати, що при однаковому підході до музично-виконавського втілення слова, вокальна інтерпретація образу чарівника дещо різниться саме завдяки властивостям голосів виконавців. Так, Просперо у Д. Фішера-Діскау постає більше в образі ліричного героя вагнерівського типу. Можливо, на це вплинули не лише тембральні властивості його голосу, але й сам вік співака: два епізоди Просперо Д. Фішер-Діскау записав у віці тридцяти восьми років, коли голос ще мав досить «молоде» звучання. Р. Холл працював над партією Просперо у віці шістдесяти чотирьох років, коли басовий колорит його голосу отримав вже «зріле» звучання. Тому протагоніст опери в його виконанні сприймається більше героєм-філософом. А. Перру в анотації до диску вказує, що «Роберт Холл – владний Просперо, його дзвінкий голос сповнений влади, мудрості та всіх турбот світу» [163].

На ліричну партію Міранди Т. Фішер запросив Крістін Баффл (*Christine Buffle*) – відому співачку англо-швейцарського походження, яка у 1998 році дебютувала з партією Королеви ночі у «Зачарованій флейті» В. А. Моцарта в

престижному Opernhaus Zurich (Цюріх, Швейцарія). На момент виконання партії Міранди вокалістка мала вражаючий послужний список: вона виконала сопранові партії Констанції у «Викраденні з сералю» В. А. Моцарта, Віолетти Валері у «Травіаті», Джільди у «Ріголетто», Аліси Форд у «Фальстафі» Дж. Верді, Недди у «Паяцах» Р. Леонковалло, Джульєтти у «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно, Антонії у «Казках Гофмана» Ж. Оффенбаха, Гувернантки у «Повороті гвинта» Б. Бріттена, Бланш у «Діалогах кармеліток» Ф. Пуленка. Ще на початку своєї оперної кар'єри, будучи солісткою Ландетеатру в Інсбруку, за виконавську інтерпретацію партії Донни Анни в опері Моцарта «Дон Жуан» співачка отримала премію Еберхардта Вехтера, який був першим виконавцем партії Просперо[28] [109].

На початок роботи над партією Міранди К. Баффл мала великий досвід виконання ораторій від «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха та Меси *c-moll* В. А. Моцарта до «Царя Давида» А. Онеггера на найвідоміших сценах Відня, Мюнхена, Берліна, Парижа, Цюриха. Виконувала співачка й партію сопрано в ораторії «Голгофа» Ф. Мартена, а на початку 2000-х рр. у співпраці з диригентом Марчелло Віотті (1954-2005) та Хором Баварського радіо й оркестром Мюнхенського радіо виконала для запису партію сопрано в ораторії «In terra pax» Ф. Мартена. Співпрацювала К. Баффл і з Т. Фішером: у 2007 р. вони спільно з Національним оркестром і Національним хором Уельсу BBC здійснили запис «Псалому 47» Флорента Шмітта (1870-1958).

Отже, до виконавської інтерпретації партії юної Міранди у 2011 р. співачка володіла значним сценічним і концертним досвідом, мала зрілий і міцний голос. Саме ці властивості голосу і не відповідають очікуванням слухача образу невинної дівчини. Якщо у сцені з Просперо у Першій дії зрілість її голосу певною мірою урівноважується густим басом Р. Холла, то у ліричних сценах з Фердинандом у виконанні тенора Саймона О'Ніла (*Simon O'Neill*), коли слухач має відчути наївність і цнотливість юної Міранди, голос співачки не є

[28] Премія Еберхарда Вехтера присуджувалася з 1997 по 2007 роки молодим співакам, що працювали на австрійських оперних сценах, за виняткові досягнення в галузі музичного театру.

переконливим. На цю ж ваду постановки вказує і А. Перру: «Міранда є найбільш проблематичною: навіть за оперними стандартами, зріле сопрано Крістін Баффл не може пройти визнання образу невинної п'ятнадцятирічної дівчинки» [163]. Зарубіжна музична критика визнає К. Баффл однією з найпереконливіших світових співачок, з чим ми погоджуємося у результаті аналізу виконавської інтерпретації партії Міранди. У втіленні образу закоханої дівчини співачка використовує усі тонкощі вокального нюансування, раціонально розподіляє динаміку, виразно виділяє ключові слова тощо, проте саме зріле забарвлення її сопрано не дозволяє сприйняти образ Міранди в її інтерпретації як цнотливої юнки. У сценах з Фердинандом у виконанні С. О'Ніла зрілість її тембру особливо відчутна.

Саймон О'Ніл (*Simon O'Neill*; 1971 р. н.) є одним із кращих світових хелден-тенорів (Helden Tenor)[29]. Його голос відрізняється гучністю і витривалістю, що особливо цінується у виконанні тенорових партій в операх Р. Вагнера. С. О'Ніла можна визнати типовим вагнерівським співаком, адже в його репертуарі є тенорові партії в операх «Валькірії», «Зігфрид», «Лоенгрін», «Тангейзер», «Трістан та Ізольда», «Золото Рейну», «Парсифаль», «Нюрнберзькі мейстерзінгери». Міжнародна преса називала С. О'Ніла «зразковим Зигмундом з приголомшливим голосом», «вагнерівським тенором свого покоління», «тенором з турбонаддувом» [181].

Музичний критик Джон Демерс у листопаді 2009 року у Houston Arts Week, після виступу тенора у партії Лоенгріна у Houston Grand Opera, написав: «впродовж останніх трьох десятиліть опери темні, похмурі, емоційні тони Пласідо Домінго почали керувати теноровою сценою, причому більшість йому

[29] С. О'Ніл народився і виріс у Новій Зеландії та є випускником і доктором музики (Honoris Causa) Університету Вікторії в Веллінгтоні. Після цього він навчався у Манхеттенській школі Університету Отаго та Джульярдському оперному центрі. 2017 року, з нагоди дня народження королеви, отримав звання кавалера Новозеландського Ордена за заслуги. У 1998 році його портрет розміщено на поштовій марці Нової Зеландії. присвяченій виконавському мистецтву.

подібних співаків виявилися нездатними повторити дзвінкі верхні ноти Домінго. З цього приводу для С. О'Ніла немає проблем. Як це часто буває в німецькій мові, слово "heldentenor" звучить настільки сильно, настільки ж високе, як це й повинно бути» [там само]. Проте, славу найкращого героїчного тенору, що з'явився в останні десятиліття, співак отримав не за виконання ролі в опері Р. Вагнера, а за інтерпретацію партії Отелло в однойменній опері Дж. Верді в Барбакені з Лондонським симфонічним оркестром під керуванням Коліна Девіса (2009). З цією роллю він переможно виступав на сценах Хьюстона, Бостона, Окленда, Сіднея. Також він є виконавцем тенорових партій в операх «Ідоменей» В. А. Моцарта, «Фіделіо» Л. Бетховена, «Кармен» Ж. Бізе, «Богема» Дж. Пучіні, «Антоній і Клеопатра» С. Барбера.

Співак багато співпрацює з найвідомішими колективами, зокрема Метрополітен-опера, Королівським оперним театром, театром Ковент-Гарден, Берлінською, Гамбурзькою, Віденською і Баварською державними операми, Паризькою оперою, Театром La Scala та ін. С. О'Ніл постійно виступає на фестивалях у Байройті, Зальцбургу, Единбурзі.

На час роботи над образом Фердинанда С. О'Ніл знаходився у статусі молодої зірки з великими можливостями голосу та його майстерним володінням. Партію Фердинанда він інтерпретує у дусі вагнерівських героїв, що є цілковито виправданим, адже впродовж аналізу партитури і ми неодноразово вказували на впливи німецького романтика на стиль опери Ф. Мартена. Як засвідчує аналіз виконавської інтерпретації партії Фердинанда, на той час ще молодий хелден-тенор володіє світлою силою звуку та вже бездоганно керує власним голосом. Співак досягає значних вокальних відтінків, виходить на високі ноти, легко долаючи усі перешкоди, тому й звучать вони ясно та яскраво, голос зберігає силу та проникливість.

У моменти технічної складності у слухача залишається відчуття невимушеності, що досягається шляхом бездоганної технічної підготовки. У діалогах з Просперо його голос тонко зосереджений, іноді з легким portamento, в ансамблях з Мірандою – легкий та витончений, з поєднанням ліризму і запалу.

Сам голос співака має приємний тембр в усіх регістрах, з яскравим відтінком на високих нотах та густим колоритом у середньому регістрі. Окремо варто зазначити його підкреслено чітку артикуляцію, вивірене фразоутворення з багатим нюансуванням. Фердинанд у виконанні С. О'Ніла є переконливим. Образ поєднує у собі риси юнацького запалу, щирого ліризму та героїчної витримки.

Бас Р. Холла і хелден-тенор С. О'Ніла втілюють граничні риси тембральної палітри чоловічих партій в опері. Між ними знаходяться досить м'який тенор Джеймса Гілкріста (Антоніо), молодий бас Денніса Вільгенгофа (Калібан), тенор Романа Садника (Трінкуло) та баритон Андре Морша (Стефано). Підбір голосів у цій «чоловічій» опері виявився бездоганним, адже кожний з них володіє індивідуальним забарвленням, яке дозволяє впізнати його у чисельних ансамблевих сценах.

Висновки до Розділу 4

Порівняльний аналіз драматургії п'єси В. Шекспіра у її музичного втілення Ф. Мартеном (зокрема, лібрето опери «Буря») дозволив визначити особливості стилю пізнього періоду творчості Майстра. Додаткове висвітлення специфіки виконавських інтерпретацій ключових образів оперної драматургії обумовлює низку висновків.

1. Філософська казка В. Шекспіра «Буря» всотує у своїх образах як типові світоглядні риси людини доби Пізнього Ренесансу, так і англійського бароко. Її жанрова багатоукладність дозволяє об'єднати елементи буфонади і фарсу з глибокими екзистенційними роздумами, притаманними власне трагедії, англійської комедії масок, та пасторалі. Крім того, безперечним твердженням постає теза про найбільшу» є музикальність «Бурі» поміж інших творів В. Шекспіра: за сюжетом музика навіює персонажам різні образи та звучить майже в усіх її сценах – то через чарівний спів Аріеля, то через простенькі пісні п'яничок Стефано і Трінкуло чи грубуватий спів Калібана, то через урочисту

музику, що закликає знатних італійців на бенкет, то через спів Юнони і Церери, то у «магічному колі» Просперо.

Порівняльний аналіз тексту «Бурі» В. Шекспіра та лібрето опери Ф. Мартена засвідчив, що композитор, який сам працював над лібрето, зберіг усі сцени шекспірівської трагікомедії, скоротивши лише тексти монологів, діалогів та полілогів за рахунок другорядних змістових деталей. Композитор і підтвердив тезу про те, що він спробував дати шекспірівській п'єсі повний переклад на музику, скоротивши, за вимогами жанру, окремі її текстові уривки.

У підсумку аналізу опери «Буря» як феномену стилю пізнього періоду творчості Ф. Мартена можна прийти до висновку: стиль твору синтезує весь попередній досвід композитора. Усі персонажі опери мають чітко окреслену музичну характеристику, що знаходиться на різних стильових полюсах – від неокласицизму до джазу. Така стильова різноманітність стала наслідком багатого змістовного наповнення її образів.

2. У результаті компаративного аналізу виконавських інтерпретацій Увертюри до опери Ф. Мартеном, М. Бамертом та Т. Фішером можна стверджувати, що першому у виконавській інтерпретації Увертюри вдається досягти органічного єднання імпресіоністичного, «акварельного» звучання оркестру з дещо приглушеною міддю, та «вагнерівської» щільності фактури.

Порівняльний аналіз виконання двох фрагментів з партії Просперо (монолог «Мій Аріель» та Епілог) Д. Фішером-Діскау та Р. Холлом довів, що Просперо у видатного німецького співака постає більше ліричним героєм з рисами образів вагнерівського типу. Нідерландський співак створює образ Просперо-мудреця. Спільність у підході до виконавської інтерпретації обох співаків вбачаємо у прагненні проникнути в сутність слова та увиразнити його у співі. Різне тембральне забарвлення голосів Д. Фішера-Діскау (ліричне баритональне) і Р. Холла (глибоке басове) закарбовано віковими якостями співаків на момент виконання ролі Просперо: якщо перший записував партію у віці 38 років, то другий – 64 роки, що, безумовно вплинуло і на якість звучання, і на розуміння самого тексту.

Запис опери у концертному виконанні (здійснений 2011 року філармонічним оркестром і хором Нідерландського радіо під орудою Т. Фішера) не лише засвідчив відродження інтересу до «Бурі» Ф. Мартена, але й глибоке розуміння її специфіки. Усвідомлюючи складність опери, в якій є лише одна жіноча партія, Т. Фішер дуже раціонально добрав виконавців чоловічих ролей. Р. Холл в образі Просперо демонструє вміння «пронизувати» голосом масивний пласт симфонічного оркестру, підійматися над його щільним звучанням, чим, безперечно, завдячує власному досвіду виконання партій в операх Р. Вагнера. Фердинанд у виконанні хелден-тенора С. О'Ніла є переконливим. В музиці постає образ закоханого юнака сповнений щирого ліризму.

Майстерна вокальна техніка обох співаків з тонким проникненням у кожне музичне слово робить створені ними образи цікавими й зрозумілими для слухача. Проте непереконливо сприймається зріле сопрано К. Баффл, яка є однією з найкращих оперних сопрано з бездоганною вокальною технікою. Причина непереконливості криється виключно у властивостях тембру голосу співачки, яка у зрілому віці втілює образ п'ятнадцятирічної дівчини.

Диригент забезпечує чуйний відгук співаків, оркестру і хору на усі його вимоги.

ВИСНОВКИ

Досягнення мети дисертації відбулося на основі виробленого в інтерпретології бачення творчості Франка Мартена як **феномену, класичного для композиторської та виконавської практики XX століття**, позначеного своєрідністю, оригінальністю і водночас типовими прикметами свого історичного часу.

Творчість Ф. Мартена на тепер є практично невідомою ані українським слухачам, ані науковцям. Тому першочерговим було відтворення головних подій з творчого життя швейцарського композитора на ґрунті вивчення іншомовної історіографії (праць A. Cotbellari, R. Jr. Glasmann, C. King, Z. Maldjieva, J. Pak, A. Perroux, C. Poon, J. Robison, D. Roihl, J. Tupper, L. Tchoi, B. Vantine). Їх аналіз уможливив реконструкцію фактів життєтворчості митця та предметних проблем вивченості його музики. Отже, представлена **дисертація є першим досвідом системного аналізу вокально-хорової творчості Ф. Мартена.**

На основі міждисциплінарного підходу обґрунтовано оригінальну концепцію в різних дискурсах: жанрово-стилістичному, індивідуально-композиторському, виконавсько-інтерпретаційному. Надано періодизацію композиторської творчості Ф. Мартена, створену на основі переоцінки положень доктора філософії Д. Таппер. Наведемо порівняльну таблицю:

Періодизація Д. Козик	***Періодизація Д. Таппер***
Два етапи раннього періоду творчості: 1) пошук власного стилю (1900-1910-і рр.); 2) закріплення основних стильових ознак (1920 – початок 1930-х рр.). Визнання в якості композитора-новатора.	*Ранній період*: 1900 – початок 1930-х рр.
Зрілий період: 1933-1946 рр. Час поєднання організаційно-педагогічної, концертної та власне композиторської діяльності. Остаточне формування стилю.	*Середній період:*– 1933-1940 рр. Остаточне формування стилю

Пізній період: 1946-1974 рр. Відхід від педагогічної та організаційної діяльності, цілковите зосередження на композиторській творчості	*Пізній період:*– 1940-1974 рр.

Ранній етап – пошук індивідуального композиторського стилю – позначився становленням художнього світогляду Ф. Мартена, що знайшло своє втілення у засвоєнні досвіду видатних попередників і сучасників, зокрема, традицій німецької музики, які панували у тогочасній Женеві, а також творчості французьких композиторів (С. Франка, Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равеля). Основним стильовим принципом, що всебічно проявився у 1920-х рр., є органічне поєднання неокласицизму і додекафонної техніки.

Риси неокласицизму у творчості композитора втілилися на рівні художнього змісту та жанрово-стилістичних ознак (вибір типових жанрів та виконавського складу із залученням старовинних інструментів; інтерес до античної тематики). Елементи додекафонії у творах Ф. Мартена з'являються у тонально забарвленому варіанті. Композитор не прийняв цілковито цю техніку, ставши на шлях виваженого балансування між тональністю і додекафонією.

Ранній стиль митця репрезентує Меса для подвійного хору a cappella. Стильовими домінантами твору є:

- змінна метрика, що гнучко підкорюється архітектоніці канонічного тексту, створює відчуття безкінечного потоку;
- відсутність сильної долі, що притаманно середньовічній монодії;
- використання елементів середньовічної музики, що втілено у контурах окремих мелодичних ліній (модальних, речитативних);
- наявність в інтонаційній драматургії Меси ремінісценцій з венеціанською поліхоральною традицією композиторів Базиліки св. Марка (антифон двох хорів);
- застосування різних видів імітаційної техніки, що відображає принципи музики Ренесансу (зокрема, твори Жоскена Депре);
- залучення великого діапазону регістрів (до 3-х октав), вплив пізньоромантичної гармонії (Р. Вагнер, Й. Брамс, Г. Малер);

- часте використання додаткових тонів до терцієвої структури акордів, бітональності, політональності, перемінних ладів, що походять від стилістики французького імпресіонізму початку XX століття;
- засвоєння принципу *gliding tonality*, що вказує на «непомітний» процес модулювання.

Предметом компаративного аналізу стали виконавські інтерпретації Меси колективами RIAS-Kammerchor та The National Youth Choir of Great Britain. Виконання Меси першим колективом позначене насиченим звучанням професійних голосів, філігранною обробкою деталей, вивіреним тембральним ансамблем, легкою манерою звуковидобування. Диригенту Д. Ройсу разом з його колективом вдалося відтворити у хоровому звучанні концептуальне мислення канонічної форми Богоспілкування з увагою до психології релігійного переживання, віддзеркаленої у фактурно-темброві тонкощах виконання.

На думку авторки дисертації, інтерпретація RIAS-Kammerchor відповідає задуму автора щодо темпової драматургії, осмисленого ставлення до канонічного латинського тексту, тому може бути визнана взірцевою. Інтерпретація The National Youth Choir of Great Britain є типовою для більшості молодіжних європейських хорів: ця концепція побудована на «романтизованій» презентації твору, що, на нашу думку, не є притаманним стилю мислення композитора, так само як і канонічного жанру.

У **зрілий** і **пізній** періоди творчості композитор неодноразово залучав тонально забарвлені дванадцятитонові побудови як засіб досягнення цілісності композиції. Так, ораторія-опера «Чарівне зілля» презентує зрілий період творчості Ф. Мартена. Жанрову структуру твору було визначено як мікстову: вона вимагає оперного сценічного втілення, але має виконавський склад камерної ораторії. Функціональний розподіл виконавців також позначений мікстовістю: оркестр заміщує *інструментальний* ансамбль, а *вокальний ансамбль* – партії солістів та хору. Власне хор постає у двоякій ролі – оповідача та супровідник. За висловленням Ф. Мартена, в ораторії-опері «Чарівне зілля»

йому вдалося створити так званий «хроматичний стиль», в якому поєднані традиційні тональні принципи, елементи дванадцятитонової техніки та *gliding tonality*.

Предметом компаративного аналізу стали виконавські інтерпретації «Чарівного зілля», здійснені швейцарським театром St. Gallen та канадським театром Ballet-Opéra-Pantomime. Інтерпретаційні версії цих колективів виявилися полярними у площині принципового підходу до композиторського тексту. Так, у постановці St. Gallen першочергово реалізовано жанровий потенціал ораторії-опери як камерної опери, а у постановці Ballet-Opéra-Pantomime сценічне втілення твору наближено до жанру мюзиклу та шоу. Такі підходи розкрили сценічний потенціал твору, адже саме у його музичній драматургії вже закладено різноманітність сценічних версій.

Аналіз полярних за своїм виконанням вистав дозволив дослідити сучасні тенденції у вокальному мистецтві доби постмодерну, а саме: тяжіння до використання нових форматів музичної комунікації; своєрідне «розшаруванням» колись єдиної в своїй основі класичної вокальної традиції; підвищений інтерес до нових, ще незвіданих майданчиків, які деконструюють традиційні поняття «театр», «театральне мистецтво», наповнюючи їх новими смислами. У контексті останнього твердження, «Чарівне зілля» Ф. Мартена у постановці Ballet-Opéra-Pantomime є особливо символічною і перспективною виставою тому, що зорієнтована на сприймання молодої генерації глядачів/слухачів, активного прошарку сучасної музично-театральної публіки.

Отже, поява цього твору віддзеркалила творчі пошуки не лише Ф. Мартена, але й європейського мистецтва першої половини ХХ ст. загалом.

Домінантою **пізнього** стилю творчості Ф. Мартена стала акумуляція методів, засвоєних у попередні періоди, їх розширення, доповнення віртуозною технічною складністю. На цей період припадає чітке розмежування музики композитора на дві жанрово-стилістичні «гілки»: інструментальні жанри тяжіють до тонально забарвленої додекафонії, а вокально-хорові – свідчать про його відданість традиціям неокласицизму.

Порівняльний аналіз змісту п'єси В. Шекспіра та оперного тексту Ф. Мартена виявив специфіку композиторської концепції. Опера «Буря» є феноменом композиторського стилю пізнього періоду творчості, який полягає в органічному синтезі найважливіших складових попередніх періодів (елементів неокласицизму, імпресіонізму, джазу, полістилістики, тонально забарвленої додекафонії, *gliding tonality*). Також наголошено на майстерному переосмисленні Ф. Мартеном традицій вагнеріанства, при якому досягається рівнозначність оркестрової і вокальної партій, сценічної і музичної дії.

Незважаючи на те, що стилістика «Бурі» поєднує різні техніки, зокрема додекафонії та полістилістики (тематичними цитатами різних епох, стилізацією старовинних і сучасних танців, використанням елементів джазу), її музика не сприймається еклектично, адже об'єднує усі групи образів опери мартенівський *gliding tonality.* Отже, жанрово-стилістичний комплекс проаналізованого твору презентує феномен пізнього стилю як закономірний вінець усієї еволюції композиторського шляху Ф. Мартена.

Поєднання різних технік в межах одного твору використано композитором і в інших opus'ах пізнього періоду творчості: у Маленькій концертній симфонії (1946) та Концерті для скрипки з оркестром (1951), стиль яких викликає безпосередні асоціаціями зі сценами «Бурі».

В цілому у вокально-хоровій музиці композитор вдало поєднав поліфонічні та метроритмічні техніки XV – XVII століть, модальну гармонію, ритмічні експерименти з елементами з музики античності і Далекого Сходу, традиції пізнього німецького романтизму й французького імпресіонізму, принципи дванадцятитонової системи А. Шенберга, ритмічної концепції Е. Жак-Далькроза.

У результаті аналітичних спостережень, викладених у Розділах 2,3,4 можна пересвідчитися, що художня свідомість композитора завжди була відкритою до експерименту. Постійне прагнення до оновлення музичної мови спричинило пошук синтезу традиційного й нового, що обумовив високий рівень композиторської майстерності (на рівні техніки вокального, хорового,

оркестрового письма). В свою чергу, це стало передумовою для розквіту *концептуальних ідей Франка Мартена як прогресивного митця, який переймався проблемами духовної кризи людства в період між двома світовими війнами*.

Завершуючи обґрунтування наукової концепції, присвяченої вокально-хоровій творчості Ф. Мартена, зауважимо, що здійснене – лише перший крок у справі вивчення і популяризації музики швейцарського композитора в Україні. Інтерес для музичної науки представляють оркестрові і камерно-інструментальні твори митця, які очікують на своє різнобічне вивчення й виконання українськими колективами. Маловідомі фортепіанні твори Ф. Мартена збагатять репертуар вітчизняних виконавців; отже, також потребують вивчення жанрово-стильових ознак та тонкощів інтерпретації.

Франк Мартен став одним з перших швейцарських композиторів, музика якого визнана класикою XX століття. Тож вкажемо на **перспективу подальших досліджень** музичної спадщини інших швейцарських митців XX століття. Поміж них цікавою є постать Константіна Регамея (*Constantin Regamey*; 1907-1982) – громадянина Швейцарії польського походження, який народився у Києві. Полем його діяльності була музична критика, східна (санскрит) і слов'янська філологія, композиторська творчість. Його твори неодноразово виконувались на фестивалях у Донауешингені та на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь». Камерно-вокальна, камерно-інструментальна та оркестрова музика композитора у XXI столітті знайшла своїх інтерпретаторів у середовищі польських музикантів. Її дослідження українськими музикознавцями може стати стимулом до залучення музики К. Регамея до репертуару українських виконавців та відкриття нових обріїв музичних ландшафтів Швейцарії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 46. С. 154–165.
2. Александрова, О. О., Шаповалова Л. В. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU:* Collective monograph. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. С. 1–20.
3. Антропова Т. Структуралістський аспект музикознавчого дискурсу: досвід і сучасність . *Наук. вісн. нац. муз. акад. України*. Київ. 2008. Вип. 68. С. 215–221.
4. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва a cappella другої половини XX — початку XXI ст. *Мистецтвознавчі записки* : [зб. наук. пр. / редкол.: Редя В. Я. та ін.]. Київ.: Міленіум, 2016. № 30. С. 10–18.
5. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хоровій музиці a cappella. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ. 2016. Вип. 2. С. 142–146.
6. Батовська О. М. Сучасна хорова музика a cappella: толерантність стильових направлень. *Культура і сучасність : альманах* : [зб. наук. пр. / редкол.: Вєдєнєєв Д. В. та ін.]. Київ, 2016. № 2. С. 47–52.
7. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво A Cappella як системний музично-виконавський феномен : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2019. 38 с.
8. Батовська О. М. Contemporary academic choral art a cappella in the content of musical culture. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* / Харків. держ. акад. мистецтв. Харків, 2018. Вип. 5. С. 65–70.
9. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella : монографія. Харків : Планет-принт, 2017. 524 с.

10. Бедьє Ж. Роман про Трістана та Ізольду. Мультимедійне видавництво Стрельбицького. 2017. URL: https://www.yakaboo.ua/ua/roman-pro-tristana-ta-izol-du.html
11. Бєлік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 3. С. 11–18.
12. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від “весни народів” до 1942 р.). Дрогобич : Коло, 2002. 200 с.
13. Бермес І. Особливості комунікації «Композитор – слухач» у хоровому виконавстві. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2020*. Вип. 2. С. 168–173.
14. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 4. С. 57–61.
15. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
16. Бермес І. Українсько-польські музичні зв’язки першої третини ХХ століття (на прикладі Дрогобича): / [підрозділ монографії]. *Історія, теорія та практика сучасних гуманітарних наук* : кол. моногр. / Л. Афанасьєва та ін. Мелітополь, 2016. С. 25-35.
17. Бєлік Н. А. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 6. С. 192–198.
18. Білявський Є. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Муз. Україна. 1984. 40 с.
19. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практикометодичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 17 с.

20. Го Чанлу. Оперний театр як категорія української оперології. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 123–129.
21. Драч І. С. «La dernière pensée de Weber» на сторінках літературних творів XIX століття. *Музична фактура літературного тексту. Інтермедіальні студії* / за ред. С. Маценки. Львів, 2017. С. 55–65.
22. Єгошина В. Київ: спадок у руїнах. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/28229727 (дата звернення 05.05.2020).
23. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 16 с.
24. Жлуктенко Н .Ю. Композиція "Бурі" Шекспіра в аспекті наратологічного підходу. *Літературознавчі студії.* 2015. Вип. 1(1). С. 122–129. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_1%281%29__16
25. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. … канд. філософ. наук. спец. : 09.00.08 – Естетика / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2003. 192 с.
26. Заболотний. І. П. Основи хорознавства : навч. посіб. Суми : Мрія-1, 2006. 179 с.
27. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: ґенеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 300 с.
28. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
29. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 102 с.
30. Козик Д. Інтерпретаційні засади сценічного втілення ораторії Франка Мартена «Чарівне зілля» в театрі St. Gallen. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2022. Вип. 5. С. 126–136. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012

31. Козик Д. Меса Франка Мартена для подвійного хору a cappella в дискурсі порівняльної інтерпретології. *Аспекти історичного музикознавства :* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 29. С. 184–203. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-29.10
32. Козик Д. Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Франка Мартена. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 22. С. 113–133. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-32.07
33. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології :* зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.Київ, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
34. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.
35. Коханик І. «Стильова гра» у проекціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47. Кн. 11. С. 67–79.
36. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 218 с.
37. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ. 2013. 134 с. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf
38. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.

39. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. Музичний твір як творчий процес. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 10–17.
40. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации : исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
41. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX–XXI століть: монографія. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2020. 576 с.
42. Опанасюк О. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. Вид. 3-є. Київ : Освіта України, 2020. 472 с.
43. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу. *Ставропігійські філософські студії* : зб. наук. пр. з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Львів, 2008. Вип. 1. С. 49–62.
44. Опанасюк О. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 20 с.
45. Опанасюк О. Сутність художнього образу та його естетичні аспекти. *Людина і гуманістична природа віри*. Дрогобич, 1998. С. 220–231.
46. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм : монографія. Вид. 2-ге, перероб. та доп. Київ : Освіта України, 2021. 320 с.
47. Опера, Open to Progress : Міжнар. оперний форум. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2019/11/18/238940/ (дата звернення: 28.05.2020).
48. П’ятницька-Позднякова І. Семантичні структури як маркери формування смислу в музичному творі: аналітичний підхід. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Т. 2. (№32). С. 78–89. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-7
49. Письменна О.Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Львів, 2004. 18 с.

50. Полусмяк, О. Два напрями у піанізмі: до питання впливу музиканта-виконавця на слухача. *Мистецтвознавчі записки*: [зб. наук. пр.] Київ, 2007. Вип. 12. С. 56–61.
51. Потоцька О. В. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 233 с.
52. Приходько О. В. Хорова музика a cappella другої половини XX – початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2017. 255 с.
53. Рощенко О. The wreath of romantic fragments. Dante and List. *Musical art: historical and theoretical discourse : collective monograph*. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2020. P. 42–60. DOI: https://doi.org/10.36059/978- 966-397-198-8/42-6
54. Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :* зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. №. 40. С. 156–169.
55. Савельєва Г. В. «Lux aurumque» Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :* зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 58. С. 143–157. DOI:10.34064/khnum1-5809
56. Салдан С. Жанрово-стильова модель як музичнотеоретичне поняття. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. С. 138–143 .
57. Салдан С. Жанрово-стильове моделювання в структурному аналізі музичних творів. *Наукові записки Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2009. № 1 (20). С. 36–40.
58. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 20 с.

59. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність*: зб. ст. Київ, 2010. С. 7–21. (Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І Чайковського ; вип. 85).
60. Самойленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища. *LAUDATIO.* Ювілейна збірка наук. ст. на пошану професора Юрія Ясиновського. Львів, 2014. С. 155–163.
61. Самойленко О., Осадча С. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. С. 436–458.
62. Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів: навчальнометодичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. 191 с.
63. Серганюк Л. І. Хорова творчість Лесі Дичко в мистецько-естетичних процесах другої половини XX століття : монографія. Івано-Франківськ, 2020. 180 с.
64. Середюк І. М. Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2021. 248 с.
65. Сізова Н. С., Білозерська Г. О. Системний підхід та структурний метод як основа дослідження регіональної хорової культури. *Наукові записки* / Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Серія : Педагогічні науки. Київ, 2021. Вип. CLI (151). С. 176–184. DOI: https://doi.org/10.31392/NZ-npu-151.2021.20
66. Скорик М., Щириця П. Нова мелодія Національної опери. *Україна молода*. 2011. 13–14 трав.

67. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970—1980). URL: http://sum.in.ua/s/stylj (дата звернення: 7.12.2023).
68. Сумарокова В. Г. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музикального исполнительского искусства. *Київське музикознавство* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–180.
69. Сюта Б. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці. *Студії мистецтвознавчі*. 2010. № 1. С. 35–42. URL: www.studii.com.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=110&temid=29&limit=1&limitstart=5.
70. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*: наук.-метод. зб. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2012. Вип. 38. С. 138–159.
71. Сюта Б. Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики. *Současné slovanské jazyki a literatury: tradice a současnost* / Alla Archangelska (ed.). *Olomouc*, 2014. С. 159–167.
72. Сюта Б. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
73. Сюта Б. Основи парамузикознавства. Київ, Видав. дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
74. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця XX ст. *Вісн. Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2005. Вип. 8. С. 63–72.
75. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX ст. : монографічне дослідження. Київ, 2004. 120 с.
76. Сюта Богдан. Прецедентні феномени як чинники моделювання змістів у музичному мовленні останньої третини XX століття. *Ucrainica IX. Současna Ucrainistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník příspěvků. Univerzita Palackého v Olomouc*i. *Olomouc*. 2020. S. 177–186.

77. Тимофеєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
78. Тихомирова А. А. Семантика музичного тематизму в сучасній музичній композиції (на прикладі камерно-інструментальних творів білоруських композиторів кінця XX – початку XXI століть). *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2016. № 1. С. 122–131. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_14 (дата звернення: 11.02.2019).
79. Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 191–198.
80. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
81. Черкашина-Губаренко М. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2009. Вип. № 3. С. 17–22.
82. Черкашина-Губаренко М. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ,* 2008. № 1 (1). С. 118–125.
83. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі Харків : Акта. 2015. 360 с.
84. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис нац. муз. акад.України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2009. № 4(5), С. 112–153.
85. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга*). Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. № 4 (5). С. 142–153.
86. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67.

87. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2017. 18 с.
88. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об′єкт інтерпретології . *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 21. С. 178–188.
89. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества homo credens. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 91-110.
90. Шаповалова Л. Логос музыки или апология когнитивного музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566.
91. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1984. 29 с.
92. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
93. Шекспір В. Буря / перекл. укр. М. Бажана. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/William_Shakespeare/Buria.htm#note
94. Шекспір В. Буря / перекл. Миколи Бажана. *Твори :* в 6 т. / В. Шекспір. Київ, 1966. Т. 6. С. 366–437.
95. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.
96. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

97. Шип С. В. Музична герменевтика : монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 137 с.
98. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154−177.
99. Шип С. В. Теорія художніх стилів : монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.
100. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини XX – початку XXI ст.: жанровий аспект : монографія. Харків : Колегіум. 2021. 444 с.
101. Apel W. Gregorian chant. Indiana University : Indiana University Press, 1990. 276 p.
102. Autour de Tristan et Iseult. URL: https://www.ledevoir.com/culture/473071/autour-de-tristan-et-iseult (date d'accès: 28.05.2020).
103. Billeter Bernhard. Die Harmonik bei Frank Martin: Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. Publications de la société suisse de musicologie. Série 2. Bd. 23. Paul Haupt, 1971. S. 104.
104. Billeter Bernhard. Frank Martin. Ein Außenseiter der neuen Musik. Wirkung und Gestalt. Verlag Huber, Frauenfeld 1970. 189 p.
105. Billeter Bernhard. Frank Martin. Werdegang und Musiksprache seiner Werke. Schott Verlag, Mainz 1999. 256 p.
106. Brooke-Rose, Christine. A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic. Cambridge UP, 1981. 380 p.
107. Bruhn S. Frank Martin’s Musical Reflections on Death, Dimension & Diversity: Studies in 20th-Century Music / [ed. Mark DeVoto], no. 11. – Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2011. 304 p.
108. Camilleri N. National Youth Choirs of Great Britain – The Leverhulme Trust. Arts Scholarship 2010. URL: https://www.leverhulme.ac.uk/arts-scholarships/national-youth-choirs-great-britain (date of access: 20.02.2020).
109. Christine Buffle: official website. URL: https://christinebuffle.weebly.com/about.html

110. Conductor / Composer Matthias Bamert : A Conversation with Bruce Duffie. URL: http://www.bruceduffie.com/bamert.html (date of access: 09.10.2023).
111. Cotbellari Alain. Frank Martin. Un lyrisme intraquille. *Swiss Knowledge*. 2021. P.168
112. Cullingford M. The world's greatest choirs. Gramophone – the world's best classical music reviews. URL: https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-world-s-greatest-choirs (date of access: 23.01.2020).
113. Daniel Reuss dirigent. URL: http://www.danielreuss.nl/ (date of access: 24.01.2020).
114. Decca releases Ernest Ansermet: The Stereo Years. URL: https://www.colinscolumn.com/decca-releases-ernest-ansermet-the-stereo-years/ (date of access: 03.10.2023).
115. Drach I. S., Chernyavska M. S. Музична україністика: історичний, теоретичний та освітньо-педагогічний виміри. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing". 2021. P. 271–293. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-14
116. Dutch Divas. In Opera & Concert. URL: https://401dutchdivas.nl/nl/alten/378-robert-holl.html
117. Edward Seckerson, The Independent, 14 March 2007. URL: http://enjoyment.independent.co.uk/music/reviews/article2356644.ece
118. Ernest Ansermet, Jean-Claude Piguet. Entretiens sur la musique. La Baconniere, 1963. 186 p.
119. Excoffier Jo. "Frank Martin: Personnalités suisses" [Programme télévision]. *Les archives de la RTS.* URL: http://www.rts.ch/archives/tv/culture/personnalites-suisses/3463091-frank-martin-1-.html (date d'accès: 19.01.2021).
120. Extract from an interview with Philip Langridge for MusicOMH. URL: http://www.musicomh.com/classical_features/philip-langridge_0307.htm

121. Frank Martin. Der Sturm: Track(s) taken from CDA67821/3. Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Thierry Fischer (conductor). URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W13599_67821
122. Frank Martin – composer. URL: http://www.frankmartin.org (date of access: 24.12.2020).
123. Frank Martin - Mass for double choir [HD] | NYCGB, 2017. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dugmYkM5lMI (date of access: 04.03.2021).
124. Frank Martin - Mass for Double Choir [RIAS - Reuss], 2012. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=arXmHAsAOSw (date of access: 01.03.2021).
125. Frank Martin - The Tempest. Fischer-Dieskau. Epilog, 2008. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kDUHg3y3gBQ (date of access: 09.01.2020).
126. Frank Martin (1890-1974): Le Vin Herbé, oratorio profano per 12 voci, 7 strumenti e pianoforte, su testo tratto da "Le Roman de Tristan et Iseut" di Joseph Bédier. Live recording of 29-04-2016 at the Grote of Jacobijnerkerk, Leeuwarden (the Netherlands). IDOL Distribution, 2016. *YouTube*. URL: https://youtu.be/oISE7ZF5Dj0 (date of access: 01.01.20).
127. Frank Martin A propos de...commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Publies par Maria Martin. Neuchatel. 1984. 240 p.
128. Frank Martin. Der Sturm [Music] : ein Zauber-Lustspiel von William Shakespeare : in 3 Bd. / Deutsche Übersetzung von A. W. v. Schlegel. Partitur. München : Musikproduktion Höflich, 2017.
129. Frank Martin: Der Zaubertrank (Le Vin Herbé) - St. Gallen. 07 Februar 2018. *YouTube*. URL: https://youtu.be/j7RbtTwjL54 (date of access: 07.01.20).
130. Frank Martin: Golgotha. Werkeinführung. URL: https://www.universaledition.com/frank-martin-456/werke/golgotha-2667 (дата звернення: 01.04.19).

131. Frank Martin: In terra pax. Werkeinführung. URL: https://www.universaledition.com/frank-martin-456/werke/in-terra-pax-2881 (date of access: 29.01.20).
132. Glasmann R. Jr. A Choral Conductor's Analysis for Performance of Messe Pour Double Choeur a Cappella by Frank Martin : dissertation. University of Wisconsin, 1987. 147 p.
133. Goldmann J. R. Le Vin Herbé. *OPERA NEWS*. URL: https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2013/9/Reviews/BERLIN__Le_Vin_Herb%C3%A9.html (date of access: 29.05.20).
134. Guimond V. Tristan et Iseut: le mythe éclaté. Available at. URL: https://www.journaldemontreal.com/2016/06/10/tristan-et-iseut-le-mythe-eclate (date d'accès: 20.04.20).
135. Hardy, Barbara. Shakespeare's Storytellers. Dramatic Narration. London & Chester Springs: Peter Owen Publishers. 1997. 224 p.
136. Hiley D. Western Plainchant: A Handbook. Oxford, 1993. P. 150–156, 211–213.
137. Jacobs A. Arthur Sullivan: A Victorian Musician (Oxford Paperbacks). Oxford : Oxford University Press, 1987. 496 p.
138. Jaton H. Frank Martin at 70. *Musical America*. 1961 №1. P. 32.
139. Jolly J. Dietrich Fischer-Dieskau and Schubert's Winterreise Gramophone. URL: http: /www.gramophone.co.uk /features /focus /dietrich-fischer-dieskau-and-schuberts-winterreise (date of access : 03.10.2023).
140. Kilgore J. Four Twentieth-Century Mass Ordinary Settings Surveyed Using the Dictates of the Motu Proprio of 1903 as a Stylistic Guide : PhD dissertation. The University of Southern Mississippi, 2008. 87 p.
141. King C. Frank Martin: A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music* / ed. Donald L. Hixon. Westport, CT, 1990. no. 26. 311 p.
142. Kohoutek C. Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby. Praha. Státní hudební vydavatelství 1962.

143. Kozyk, D. (2021). The legend of Tristan and Isolde: From the Mythology of Opera Genre to the Philosophy of Pop Culture. *European Journal of Arts*, 1, P. 67–70, DOI: http://dx.doi.org/10.29013/eja-21-1-67-70
144. Le compositeur suisse Frank Martin est interviewé l'année de ses 80 ans (1970), 2011. YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Ebw0NeGlQUE (date d'accès : 10.02.2021).
145. Le Vin Herbé. Ballet-Opera-Pantomime. URL: http://bopbop.ca/shows/le-vin-herbe/ (date d'accès: 28.05.2020).
146. Le Vin Herbé. Elbphilharmonie Laeiszhalle Hamburg. URL: https://www.elbphilharmonie.de/de/archiv/le-vin-herbe/7821 (Zugriff am: 09.02.2022).
147. Le Vin Herbé. Staatsoper im Schiller Theater, Berlin. Conducted by Franck Ollu. Live recording of 06-01-13, 2013. URL: https://youtu.be/Jc0ecGbtqY (date of access: 04.04.2020).
148. Maldjieva Z. Structural Analysis and Analytical Comparison of Style and Compositional Technique Between a “Mass For Double Choirs Acappella” And “Five Songs Of Ariel” Based On The “Tempest” By Shakespeare Composed By Frank Martin : PhD dissertation. University of Southern California, 2004. 144 p.
149. Martin F. Moderne musik und publikum. *Österreichische Musik-Zeitschrift.*1960. № 9. P. 415.
150. Martin F. Le Vin herbé for 12 voices, 7 strings and piano. Study score. Wien : Universal Edition A. G., 1943. 194 p.
151. Martin F. L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique. Neuchatel, 1965. 595 p.
152. Martin M. : interview (English). *YouTube*. 13.10.2011. URL: http://youtu.be/Tlc97Iiriec (date of access: 24.01.2021).
153. Martin M. Treasured Memories: My Life with Frank Martin [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers, 2009. 248 p.

154. Martin: Three Excerpts from "Der Sturm" (1952-54) – Overture. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EM87lCZ5Sqc (date of access: 01.10.2023).
155. Martin: Three Excerpts from "Der Sturm" (1952-54). Mein Ariel! URL: https://www.youtube.com/watch?v=ODzVugctFt8 (date of access: 01.10.2023).
156. Motu Proprio of Pope St. Pius X on Sacred Music. American Catholic Press. URL: https://www.americancatholicpress.org/articlesMotuProprio.html (date of access: 8.07.2023).
157. Müller A. Heinrich Sutermeister, der «Neutrale» im NS-Staat. *Dissonanz*. P. 11–14. URL: https://www.dissonanz.ch/upload/pdf/025_11_hb_amue_sutermeister.pdf
158. Näf L. Frank Martin – Composers – Biography. *Musinfo*: The Database of Swiss Music. URL: https://musinfo.ch/en/personen/autoren/?pers_id=258&abc=M (date of access: 13.01.2021).
159. Opernchor. St. Gallen Opera. URL: https://www.theatersg.ch/de/opernchor (date of access: 28.05.2020).
160. Pahlen Kurt. Das neue Opern-Lexikon. Seehamer, Weyarn 2000.
161. Pak J. Invention through synthesis: former composers observed in Frank Martin's Huit Préludes pour le piano. Indiana University, 2014. 77 c.
162. Perroux A. Frank Martin ou L'insatiable quête. Geneva : Editions Papillon, 2001. 155 p.
163. Perroux, A. (2011) A new world of sound: Frank Martin's Der Sturm, booklet notes to Hyperion CDA67821/3. URL:https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13599 (date of access : 06.10.2023).
164. Polly Graham. Opera and theater director. URL: http://www.pollygraham.com/ (date of access: 05.06.2020).
165. Pontara Tobias. Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* 2015 46(1), June. P. 3-41

166. Poon C. The Influences of Émile Jaques-Dalcroze's Eurhythmics Found in Frank Martin's 8 Préludes Pour Le Piano : PhD dissertation. The University of Arizona, 2017. 106 p.
167. Pullinger Mark. "Bitter wine: Frank Martin's Le Vin herbé an acquired taste!" URL: https://bachtrack.com /review-vin-herbe-welsh-national-opera-march-2017 (date of access: 27.03.2021).
168. Ramón Vinay. URL: https://rateyourmusic.com/artist/ramon-vinay (date of access: 04.10.2023).
169. RIAS-Kammerchor (Chamber Choir) – Short history. Bach Cantatas Website. URL: http://www.bach-cantatas.com/Bio/RIAS.htm (date of access: 25.01.2020).
170. RIAS-Kammerchor Berlin – RKC. URL: https://www.rias-kammerchor.de/ (Zugriff am: 20.01.2020).
171. Robert Holl: official website. URL: https://www.robertholl.at/termine (Zugriff am: 23.02.22).
172. Robison J. Choral Pivoting Solutions for Tessitura-Related Vocal Fatigue in Frank Martin's Messe pour double choeur a cappella : PhD dissertation. The University of Arizona, 2013. 89 p.
173. Roihl D. K. Frank Martin's Le vin Herbé: a critical analysis and guide to performance : Dissertation Presented to the faculty of the thornton school of musicuniversity of southern California In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of musical arts (Choral music). 2014. 229 p.
174. Serhaniuk L. Portraits and Self - Portraits of Composers at the musical work. *AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research Double* – Blind Peer – Reviewed. 2021. Vol. 11, Issue 1, Special Issue XVII., March. P. 111–115. (Web of Science)
175. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Y. V. & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. Linguistics and Culture Review, 5(S4), 218-233.

176. Serhaniuk, Liubov I. Diaspora art project as a factor to protect Ukrainian music culture in the modern transformational processes. *Asia life sciences*. The Asian International Journal of Life Sciences. RushingWater Publishers Ltd., Philippines. 2020. Volume Supp. 22, Issue 2, 28 August. P. 201–215. (Scopus)
177. Shakespeare, William. The Tempest/ *The Complete works of William Shakespeare*. Vol. II. Garden City –New York : Nelson Doubleday.Inc. P. 971–992.
178. Shapovalova L. Interpretology as an integrative science. *XV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale.* Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi". Rimini : UniversItalia, 2018.
179. Shapovalova L. Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. *Music Science Today: the permanent and the changeable* : abstracts of the 10th International Scientific Conference. Daugavpils : Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. P. 16–18.
180. Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N. & Nikolaievska, Y. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. Ad Alta-Journal of interdisciplinary research . Vol. 11. Issue 2. Sp. issue 20, 136–140.
181. Simon O'Neill: official website URL: https://www.simononeill.com/grace/Simon_ONeill.html (date of access: 21.05.2023).
182. Steblin R. A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. University of Rochester Press, 2002. 40 p.
183. Stephen Layton – About. URL: https://www.stephenlayton.com/about (date of access: 24.01.2020).
184. Tappolet Cl. Ernest Ansermet: correspondances avec des musicologues réputés: Robert Godet et Willy Schmid, 1909–1950. Chêne-Bourg : Georg, 2019. 272 p.
185. Tchoi L. Frank Martin's Huit préludes pour le piano: A Representation of His Compositional Sound and Style : PhD dissertation. The University of Arizona, 2017. 182 c.

186. Terzett. Das Monatsmagazin des Theaters St. Gallen (februar 2018). URL: https://issuu.com/konzertundtheaterst.gallen/docs/terzett_februar_2017_low_35a3a272fe0705/7 (Zugriff am: 05.05.2020).
187. Thierry Fischer. Official website. URL: https://www.thierryfischer.com/ (date of access: 24.04.2023).
188. Tovey Donald Francis. A companion to Beethoven's pianoforte sonatas. New York: AMS Press. 1976. 304 c.
189. *Tra Le Sollecitudini* Instruction on Sacred Music - Adoremus Bulletin. URL: https://adoremus.org/1903/11/22/tra-le-sollecitudini/ (date of access: 19.05.2020).
190. Tupper J. Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin : PhD dissertation. Indiana University, 1964. 106 p.
191. Vantine B. Four Twentieth-Century Masses: an analytical comparison of style and compositional technique. D.M.A : PhD dissertation. University of Illinois, 1982.
192. Vereshchagina-Bilyavska, O. Y., Hrinchenko, T. D., Plakydiuk, O. Yu., Cherkashyna, O. V., Mazur, I. V. Alfred Schnitt-ke's Requiem: to the question of the embodiment of signs of ancient models of spiritual genres in modern music. *Astra Salvensis is a double-blind peer-reviewed journal edited by "Transylvanian Association for Romanian Litera-ture and Culture of Romanian People*. ASTRA, Năsăud Department, Salva Circle. 2020. P. 631–641.

ДОДАТОК А

Перелік творів Ф. Мартена в хронологічному порядку їх створення

(по матеріалам офіційного сайту frankmartin.org)

Рік/Період	Назва	Тривалість (хвилини)
1899	Tête de linotte	3'
1900	Pour Papa	
1907	Motet	
1909	Pourquoi voient-ils le jour?	5'
1909	An	
1910	Trois poèmes païens	20'
1911 (приблизно)	Trois chansons du XVIIIe siècle	
1912	Ode et Sonnet	5'
1913	Sonate I pour violon et piano	18'
1913	Suite pour orchestre	15'
1915	Symphonie pour orchestre burlesque	11'
1915-1918	Les Dithyrambes	60'
1916	Le Roy a fait battre tambour	5'
1919	Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle	23'
1920	Chantons, je vous en prie	
1920	Esquisse pour orchestre	12'
1920	Pavane couleur du temps	6'
1921	Quatre Sonnets à Cassandre	12'
1922	Oedipe-Roi	29'
1922/1926	Messe pour double choeur a cappella	26'
1923	Chanson du Mezzetin	3'

Рік/Період	Назва	Тривалість (хвилини)
1923	Oedipe à Colone	30'
1923 (1686)	Armide (Lully)	135'
1924	Ouverture et foxtrot	8'30"
1924-1926	Rythmes, trois mouvements symphoniques	18'
1925	Trio sur des mélodies populaires irlandaises	18'
1926	Agnus Dei	5'
1928	Le Divorce	
1928	Marlborough	
1928-1931	18 Chansons	
1929	Jeux du Rhône	
1929	Roméo et Juliette	30'
1929-1931	La Nique à Satan	180'
1929-1931	Marche du cirque	
1929/1930	Cantate pour le temps de Noël	44'
1930	Chanson et canon ‘Le petit village’	
1930	Chanson, Le petit village	3'
1930	Le Coucou	3'
1930’s ?	Variation polymétrique sur le thème [do ré mi sol la do]	
1931 (1703)	Sonate pour violon et piano (Albicastro)	
1931 (1747-1749?)	Sonate pour flûte ou violon et piano (Gaspard)	
1931-1932	Sonate II pour violon et piano	16'
1931/1957	Chaconne pour violoncelle et piano	6'
1933	Quatre pièces brèves pour guitare	8'
1933-1934	Concerto I pour piano et orchestre	17'

Рік/Період	Назва	Тривалість (хвилини)
1934	Guitare	8'
1934	Guitare, quatre pièces brèves pour orchestre	8'
1935	Danse de la peur	15'
1935	Die blaue Blume	75'
1935	Es ist ein Schnitter, heisst der Tod	2'
1935	Rhapsodie	14'
1936	Trio à cordes	16'
1936-1937	Symphonie pour grand orchestre	27'
1937	Petite Marche blanche et Trio noir (1), Les Grenouilles, le Rossignol et la Pluie (2)	2'
1938	Ballade pour saxophone et orchestre à cordes	15'
1938	Sonata da chiesa	14'
1938-1941	Le Vin herbé	90'
1939	Deuxième Ballade pour flûte et piano	13'
1939	Ballade pour flûte et piano	8'
1939	Ballade pour piano et orchestre	16'
1939	Du Rhône au Rhin	4'30"
1940	Ballade pour trombone et piano	7'
1941	Cantate pour le 1er août	6'30"
1941	Das Märchen vom Aschenbrödel	70'
1941	Petite complainte	3'30"
1942	Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke	58'
1942	La Voix des siècles	
1943	Ein Totentanz zu Basel im Jahre 1943	60-75'
1943	Sechs Monologe aus Jedermann	17'

Рік/Період	Назва	Тривалість (хвилини)
1943-1944	Janeton	2'
1943-1944	Petite église	2'
1943-1944	Si Charlotte avait voulu	2'
1944	Canon pour Werner Reinhart	2'
1944	In terra pax	43'
1944	Passacaille pour orgue	
1944	Le portail de glace	
1944	Joli tambour	
1944	Trimousette	
1944	En revenant d'Auvergne & C'était Anne de Bretagne	
1944	Campagnarde	
1944-1945	Petite symphonie concertante	22'
1945	À la Foire d'amour	3'30"
1945	Chansons des jours de pluie	2'30"
1945	Dédicace de Pierre de Ronsard	2'30"
1945	Petite fanfare	3'
1945	À la Fontaine	2'30"
1945-1948	Golgotha	90'
1946	Athalie	40'
1947	Quant n'ont assez fait do-do	2'30"
1947	Trois Chants de Noël	6'
1947-1948	Huit Préludes pour le piano	21'
1949	Ballade pour violoncelle et piano	16'
1949	Chanson des métamorphoses	4'
1949	Concerto pour sept instruments à vent	22'

Рік/Період	Назва	Тривалість (хвилини)
1949	Il faut partir pour l'Angleterre	2'
1950	5 Songs of Ariel	13'
1950-1951	Concerto pour violon et orchestre	30'
1951-1952	Concerto pour clavecin et petit orchestre	20'
1952	Clair de lune	3'
1952-1955	Der Sturm	150'
1955	Au clair de la lune	5'
1955-1956/1957	Etudes pour orchestre à cordes	20'
1956	Ouverture en hommage à Mozart	7'
1957-1959	Le Mystère de la Nativité	105’
1957-1959	Pièce brève	5'
1958	Ouverture en rondeau	11'
1958	Pseaumes de Genève	22'
1958	Que Dieu se montre seulement	
1960	Drey Minnelieder	9'
1960-1962	Monsieur de Pourceaugnac	105'
1961	Ode à la musique	9'
1961	Verse à boire!	3'
1963	Inter Arma Caritas	7'
1963	Nous sommes trois souverains princes	3'
1963-1964	Les Quatre Éléments	20'
1964	Pilate	30'
1965	Esquisse pour piano	4'
1965	Etude rythmique en hommage à Jacques-Dalcroze	2'30"
1965-1966	Concerto pour violoncelle et orchestre	28'

Рік/Період	Назва	Тривалість (хвилини)
1966-1967	Quatuor à cordes	22'
1967	Magnificat	11'
1968	Maria-Triptychon	22'
1968-1969	Concerto II pour piano et orchestre	25'
1969	Erasmi Monumentum	22'
1969-1971	Poèmes de la Mort	17'
1970	Trois danses	18'
1971-1972	Requiem	45'
1972	Ballade pour alto et orchestre à vent	13'
1973	Fantaisie sur des rythmes flamenco	14'
1973	Notre Père	2'
1973	Polyptyque, six images de la Passion du Christ	25'
1974	Et la vie l’emporta	26'

ДОДАТОК Б

Перелік заходів пам'ятного музичного циклу до 50 роковини по смерті Франка Мартена ***Association l'Odyssee Frank Martin*** (асоціації «Одіссея Франка Мартена»), які відбулися та відбудуться в різних містах та країнах світу, щоб вшанувати пам'ять композитора та "поділитися унікальними музичними моментами, демонструючи протягом трьох сезонів поспіль і вперше в історії, всю його творчість" (переклад мій – Д. К.).[30]

2023 рік

• 2, 3 вересня 2023 – Suhl and Leipzig (D) | ***In terra pax*** | MDR-Sinfonieorchester
• 6, 8 жовтня 2023 – Utrecht and Amsterdam (NL) | ***Mass for double choir*** | Netherlands Radio Choir
• 6, 7 грудня 2023 – Amsterdam (NL) | ***Sechs Monologe aus Jedermann*** | Thomas Oliemans, baritone & Royal Concertgebouw Orchestra conducted by Pierre Bleuse
• 13, 14 грудня 2023 – Lausanne (CH) | ***Ballade for flute and orchestra*** | Emmanuel Pahud, flute & Orchestre de Chambre de Lausanne
• 16 грудня 2023 – Rishon Le Zion (ISR) | ***Symphonie concertante*** (version for 3 pianos) | Israel Symphony Orchestra Rishon LeZion; Rotem Nir, conductor; MultiPiano
• 22, 23, 27, 29 грудня 2023 – Vienna (AT) | ***Petite symphonie concertante*** (ballet 'Concertante') | Wiener Staatsballett; Matthew Rowe, conductor; Hans van Maanen, choreography

2024 рік – 50 роковини по смерті Франка Мартена

Січень 2024 року

• 2, 4, 5 січня 2024 – Vienna (AT) | ***Petite symphonie concertante*** (ballet 'Concertante') | Wiener Staatsballett; Matthew Rowe, conductor; Hans van Maanen, choreography
• 14 січня 2024 – Laren (NL) | ***Trio on Irish Folk Tunes*** | Van Baerle Trio
• 19 січня 2024 – Port Angeles (USA) | ***Sonata da chiesa*** | Port Angeles Chamber Orchestra; Jonathan Pasternack, conductor; Cheryl Landry Swoboda, viola d'amore
• 20 січня 2024 – Sequim (USA) | ***Sonata da chiesa*** | Port Angeles Chamber Orchestra; Jonathan Pasternack, conductor; Cheryl Landry Swoboda, viola d'amore
• 20 січня 2024 – Schaffhausen (CH) | ***Concert for violin and orchestra*** | Württembergische Philharmonie Reutlingen; Annedore Neufeld, conductor; Tosca Opdam, violin
• 21 січня 2024 – Utrecht (NL) | ***Piano Quintet*** | project 'Masters & Meesters' Conservatorium Utrecht

[30] Інформація зі сторінки асоціації «Одіссея Франка Мартена», URL: https://www.frankmartin.org/fm2024/

• 23 січня 2024 – Leeds (UK) | ***Ballade for flute and piano*** | Adam Walker, flute; James Baillieu, piano

Лютий 2024 року

• 2 лютого 2024 – Naarden (UK) | ***Etudes for two pianos*** | Pianoduo Martijn en Stefan Blaak
• 3 лютого 2024 – Würzburg (D) | ***Requiem*** | MonteverdiChor Würzburg & Jenaer Philharmonie; Matthias Beckert, conductor; Anna Nesbyba, soprano; Barbara Buffy, alto; Bernhard Gärtner, tenor; Stefan Stoll baritone
• 4 лютого 2024 – Würzburg (D) | ***Requiem*** | MonteverdiChor Würzburg & Jenaer Philharmonie; Matthias Beckert, conductor; Anna Nesbyba, soprano; Barbara Buffy, alto; Bernhard Gärtner, tenor; Stefan Stoll baritone
• 9 лютого 2024 – London (UK) | ***Ballade for trombone and piano*** | Sascha Romero, trombone
• 11 лютого 2024 – Heerhugowaard (NL) | ***Chaconne*** (from Violin Sonata no. 2) | Quirine Viersen, cello; Vincent van Amsterdam, accordion
• 18 лютого 2024 – Pavia (IT) | ***Trio on Irish Folk Tunes*** | Trio Kanon
• 21 лютого 2024 – Hamburg (D) | ***String Trio*** | Ilya Gringolts, violin; Lawrence Power, viola; Nicolas Altstaedt, cello
• 24 лютого 2024 – Freising (D) | ***Mass for double choir*** | Junger Kammerchor Lucente; Inga Brüseke, conductor
• 24 лютого 2024 – Jisp (NL) | ***String Quartet*** | Utrecht String Quartet
• 25 лютого 2024 – München (D) | ***Mass for double choir*** | Junger Kammerchor Lucente; Inga Brüseke, conductor
• 27 лютого 2024 – München (D) | ***Mass for double choir*** | Madrigalchor der HMTM; Martin Steidler, conductor

Березень 2024 року

• 6 березня 2024 – Salvador (BR) | ***Mass for double choir*** | Madrigalchor der HMTM; Andreas Herrmann, conductor
• 7 березня 2024 – Amsterdam (NL) | ***Piano Quintet & Eight Preludes for piano*** | Thomas Beijer & Camerata RCO
• 9 березня 2024 – Parkville (AU) | ***Mass for double choir*** | Ensemble Gombert; John O'Donnell, conductor
• 9 березня 2024 – St Albans (UK) | ***Mass for double choir*** | St Albans Chamber Choir; John Gibbons, conductor
• 10 березня 2024 – Copenhagen (DK) | ***Ballade for flute and orchestra*** | Athelas Sinfonietta; Anu Tali, conductor; Emmanuel Pahud, flute
• 11 березня 2024 – Amsterdam (NL) | ***Trio on Irish Folk Tunes*** | Van Baerle Trio
• 13 березня 2024 – Amsterdam (NL) | ***Trio on Irish Folk Tunes*** | Van Baerle Trio
• 22 березня 2024 – London (UK) | ***Mass for double choir*** | Whitehall Choir; Joanna Tomlinson, conductor
• 22 березня 2024 – Krefeld (D) | ***Polyptyque*** | Niederrheinische Sinfoniker; Mihkel Kütson, conductor; Andrej Bielow, violin

• 23 березня 2024 – Mönchengladbach (D) | ***Polyptyque*** | Niederrheinische Sinfoniker; Mihkel Kütson, conductor; Andrej Bielow, violin
• 23 березня 2024 – London (UK) | ***Cantate pour le 1er Août*** | ***Agnus Dei*** (Mass) | The Sixteen; Harry Christophers, conductor;
Robert Quinney, organ
• 23 березня 2024 – Chicago (USA) | ***Mass for double choir*** | Chicago Chorale; Bruce Tammen, conductor
• 23 березня 2024 – Delft (NL) | ***Pavane couleur du temps*** | Strijkorkest de Haagse Beek; Ivo Meinen, conductor
• 24 березня 2024 – Chicago (USA) | ***Mass for double choir*** | Chicago Chorale; Bruce Tammen, conductor
• 24 березня 2024 – Den Haag / The Hague (NL) | ***Pavane couleur du temps*** | Strijkorkest de Haagse Beek; Ivo Meinen, conductor
• 26 березня 2024 – Geneva (CH) | ***Golgotha*** | Le Chant Sacré Genève; Romain Mayor, conductor
• 29 березня 2024 – Stuttgart (D) | ***Golgotha*** | Stuttgarter Philharmoniker & Bachchor Stuttgart; Jörg-Hannes Hahn, conductor
• 29 березня 2024 – Berlin (D) | ***Golgotha*** | Sing-Akademie zu Berlin & Staats- und Domchor Berlin; Kammersymphonie Berlin
• 29 березня 2024 – Lüneburg (D) | ***Golgotha*** | Kantorei St. Johannis & Staats- und Lüneburger Symphoniker
• 29 березня 2024 – Utrecht (NL) | ***Golgotha*** | Radio Philharmonic Orchestra & Netherlands Radio Choir
• 30 - 31 березня 2024 – Amsterdam (NL) | ***Petite symphonie concertante*** (ballet 'Concertante') | Dutch National Ballet & Dutch Ballet Orchestra; Thomas Herzog, conductor; Hans van Manen, choreography

Квітень 2024 року

• 4, 6, 7, 9, 11, 13, 14 квітня 2024 – Amsterdam (NL) | ***Petite symphonie concertante*** (ballet 'Concertante') | Dutch National Ballet & Dutch Ballet Orchestra; Thomas Herzog, conductor; Hans van Manen, choreography
• 5, 6 квітня 2024 – Sarasota (USA) | ***Concerto for harpsichord and small orchestra*** (ballet 'Las Hermanas') | Sarasota Ballet; Sir Kenneth MacMillan, choreography
• 10 квітня 2024 – Avignon (FR) | ***Mass for double choir*** | Êkhô chœur de chambre; Caroline Semont-Gaulon, conductor
• 13 квітня 2024 – Zürich (CH) | ***Passacaille*** | ***Mass for double choir*** | ensemble cantissimo; Markus Utz, conductor
• 19 квітня 2024 – Venlo (NL) | ***Mass for double choir*** | Studium Chorale; Hans Leenders, conductor
• 20 квітня 2024 – Maastricht (NL) | ***Mass for double choir*** | Studium Chorale; Hans Leenders, conductor
• 21 квітня 2024 – Amsterdam (NL) | ***Mass for double choir*** | Studium Chorale; Hans Leenders, conductor

21 квітня 2024 – Geneva (CH) | ***THE ODYSSEY BEGINS*** | ***Ode de à la musique*** | ***Tête de linotte*** | ***In terra pax*** | Orchestre Frank Martin; Thierry Fischer, conductor
• 26 квітня 2024 – Geneva (CH) | ***Piano Quartet*** | Quatuor Terpsycordes
• 27 квітня 2024 – Geneva (CH) | ***Sonata for fiolin and piano no.1*** | ***Piano Quintet*** | Fiorenzo Pascalucci, piano; Paloma Martin, violin; Da Won Ghang, violin; Denis Martin, viola; Marco Mauro Moruzzi, cello

Травень 2024 року

• 9 травня 2024 – Luzern (CH) | **Quatre pièces brèves** | Sean Shibe, guitar
• 11 травня 2024 – Luzern (CH) | ***Quatre pièces brèves & Drey Minnelieder*** | Students from Hochschule Luzern
• 11 травня 2024 – Prague (CZ) | ***Ballade for saxophone and string orchestra*** | Prague Philharmonia; Oscar Jockel, conductor; Valentine Michaud, saxophone
• 17 травня 2024 – Leipzig (D) | ***Mass for double choir*** | MDR-Rundfunkchor; Florian Helgath, conductor
• 22 травня 2024 – Amsterdam (NL) | ***Mass for double choir*** | Groot Omroepkoor; Benjamin Goodson, conductor
• 24 травня 2024 – Eindhoven (NL) | ***Mass for double choir*** | Groot Omroepkoor; Benjamin Goodson, conductor

Червень 2024 року

• 1 червня 2024 – Haarlem (NL) | ***Sonata da chiesa*** | ***Trois chants de Noël*** | Ton van Eck, organ; Bobbie Blommesteijn and Michelle Mallinger, voices; Froukje Wiebenga, flute
• 14 червня 2024 – Hannover (D) | ***Le vin herbé*** | NDR Vokalensemble; Klaas Stok, conductor; Ilse Eerens, soprano; Fabio Trümpy, tenor; fabergé-quintett
• 16 червня 2024 – Hamburg (D) | ***Le vin herbé*** | NDR Vokalensemble; Klaas Stok, conductor; Ilse Eerens, soprano; Fabio Trümpy, tenor; fabergé-quintett
• 19, 20 червня 2024 – Lausanne (CH) & Évian-les-Bains (FR) | **Polyptyque** | Orchestre de Chambre de Lausanne; Renaud Capuçon, conductor & violin
• 23 червня 2024 – Haarlem (NL) | ***Mass for double choir a cappella*** | ***Passacaille*** | ***Agnus Dei (organ)*** | Mnemosyne; Wolfgang Lange, conductor; Ton van Eck, organ
• 24 to 29 червня 2024 – Basel (CH), Münsterplatz | ***Totentanz zu Basel*** | artistic team: Edith Habraken (percussion), Raphael Bachmann (director), Pascal Joray (painter) and Dominique Mollet (art historian)

Липень 2024 року

• 1 липня 2024 – Évian-les-Bains (FR) | ***Polyptyque*** | Orchestre de Chambre de Lausanne; Renaud Capuçon, conductor & violin

Серпень 2024 року

• 1 серпня 2024 – Ernen (CH) | ***Piano Quintet*** | Alasdair Beatson, piano; Sini Simonen and Antonio Viñuales Pérez, violin; Alessandro D'Amico, viola; Chiara Enderle Smatanga, cello (Festival Musikdorf Ernen)

Вересень 2024 року

• 22 вересня 2024 – Cologne (D) | ***In terra pax*** | У Міжнародний день миру хори з Кельна об'єднуються, щоб виконати цю благородну, мирну ораторію в Kölner Philharmonie.

Жовтень 2024 року

• 13 жовтня 2024 – Potsdam (D) | ***Polyptyque*** | Ilya Gringolts, violin & Kammerakademie Potsdam

• 13 жовтня 2024 – Leipzig (D) | ***Piano Quintet*** | Schumann Quartett with Hinrich Alpers, piano.

Листопад 2024 року

• 21 листопада 2024 – день пам'яті Франка Мартена

• Naarden (NL) | ***Mass for double choir a cappella*** | Netherlands Chamber Choir; Peter Dijkstra, conductor • різноманітні радіостанції по всьому світу приділять особливу увагу Франку Мартену та його музиці.

Інші ініціативи

• ***Trois poèmes païens*** у новій версії для духового оркестру (симфонічного духового ансамблю), аранжування Еріка Сомерса

• готуються нові видання музики Ф. Мартена • Bach Ensemble Luzern – серія концертів навколо музики маестро • Berner Kammerorchester – Hommage à Frank Martin.

Додаток В

Переклад авторських ремарок з «Меси для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена з французької мови на українську

Kyrie

Très mouvementé comme un cri (в пер. «Дуже насичено, як крик»)

Ralentir peu à peu (в пер. «поступово сповільнюючи»)

Avec mouvement (в пер. «З рухом, рухливо»)

Serrer le mouvement (в пер. «Стягуючи, стискаючи рух»)

un peu retenu (в пер. «трохи уповільнюючи»)

un peu plus vite (в пер. «трохи прискорюючи»)

Rapide (в пер. «Швидко»)

s*ubitement beaucoup plus lent* (в пер. «раптово набагато більш протяжно»)

Gloria

Calme sans traîner (в пер. «Спокійно не затягуючи»)

rapide-lié (в пер. «швидко, зв'язно»)

un peu plus rapide (в пер. «трохи швидше»)

très lié-fluide (в пер. «дуже зв'язно»)

avec élan (в пер. «з розмахом»)

Plus calme (в пер. «Спокійніше»)

Très contenu (в пер. «Дуже стримано»)

Aves plus d'insistance (в пер. «Більш акцентовано»)

Avec eclat (в пер. «З блиском»)

Rapide-lié (в пер. «Швидко зв'язно»)

Un peu plus rapide (в пер. «Трохи швидше»)

Credo

Avec décision, assez rapide (в пер. «рішуче, досить швидко»)

déclamé (в пер. «декламуючи»)

Plus rapide (в пер. «швидше»)

un peu en dehors (в пер. «трохи ззовні»)

Vite (в пер. «Швидко»)

sans retenir (в пер. «без уповільнення»)

modéré et souple (в пер. «помірно і гнучко»)

Sanctus

Aves mouvement mais très calme (в пер. «З рухом, але дуже спокійно»)

Plus vite (в пер. «Швидше»)

La même mouvement (в пер. «Попередній темп»)

très lié (в пер. «дуже зв'язно»)

Додаток Г

26 грудня 2017 року – прем'єра «Меси» Ф. Мартена у Харкові. Академічний хор ім. В. Палкіна. Органний зал, «Харківська обласна філармонія»

Додаток Д

Інтерв'ю з диригентом Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії, лауреатом всеукраїнського конкурсу Андрієм Сиротенко (18 травня 2020 року)

В репертуарі вітчизняних хорових колективів чомусь відсутні твори Франка Мартена. Розкажіть, будь ласка, як з'явилася ідея виконати месу цього самобутнього швейцарського композитора?

Колись, років десять тому, В'ячеслав Бойко[31] подарував мені диск стокгольмського камерного хору під керівництвом Еріка Еріксона (*Eric Ericson Kammarkör*). Прослухавши цей диск, я був вражений і цим хором, і музикою XX століття, такою абсолютно різною, з різним ступенем складності, але, переважно, *a cappella*. Ось тоді я вперше почув цю дивовижну месу Франка Мартена.

Перше, що мене привабило, так це те, що Ф. Мартен зробив її *a cappella*, що для католицької меси XX століття якось не характерно і не притаманно.

Є величезна кількість мес – це, як правило, більш масштабні вокально-симфонічні форми з солістами, оркестром, але саме такий камерний акапельний жанр здався мені більш цікавим, більш самобутнім, і це перше, що мене зацікавило.

Другий момент – велике враження справила на мене висока якість музики Франка Мартена.

Третій – таке чудове виконання, яке я почув, коли вперше познайомився з записами шведського хору під керівництвом хормейстера Еріка Еріксона.

---

[31] Бойко В'ячеслав Геннадійович – завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу ХДАК, кандидат мистецтвознавства, доцент, художній керівник і диригент академічного хору студентів Харківської державної академії культури.

Завдяки першому враженню, яке в мене склалося після прослуховування цих записів, відразу виникло бажання взяти цей твір до репертуару камерного хору філармонії.

В якому році ви виконали месу вперше?

Перше виконання було років зо три тому. Фрагментарно, окремі частини меси, співали досить часто. Але всю месу повністю виконали тільки два рази. Так, наприклад, нещодавно, 25 грудня 2019 року «Меса» звучала повністю в концерті органної і хорової музики на честь Різдва Христового в органному залі Харківської філармонії [див. Додаток Г].

Коли Ви вперше почули цю музику, що почерпнули для себе цінного, який потенціал побачили в перспективі концертного виконання меси хоровим колективом під Вашим керівництвом?

По-перше, це акапельний двохорний твір, що більш характерно для православної традиції, а не для католицької (в творчості, наприклад, українського композитора Дмитра Бортнянського).

По-друге, після роботи над месою Ф. Мартена я зацікавився жанром меси *a cappella* європейських композиторів. Але хочеться підкреслити, що я не дуже багато їх знайшов. Так, наприклад, увагу привернула акапельна виконавська версія меси фінського композитора. Однак, Ф. Мартен був для мене більш цікавим, оскільки у нього є проекція на традиції епохи Відродження, які переглянуті з урахуванням вимог XX століття. Можливо, це як раз була його спроба відродити месу в акапельній формі.

По-третє, мені здалося, що вона дуже грамотно і зручно написана у вокальному відношенні. І це дуже швидко підтвердилося, коли ми почали вчити месу, бо при всій її фактурній складності, в роботі вона виявилася не настільки складною, як здавалося.

Зауважу, що було легко з цією музикою працювати, бо нічого не потрібно було додумувати. Зацікавила якась європейська логіка, раціональність, де все має бути розумно, продумано і, в той же час зручно. І при цьому, це зовсім не поверхово, це глибоко і з живим почуттям, а не просто інтелектуальні ігри з

музикою. Тут в наявності витриманий баланс емоційного, розумного, продуманого композиційного розвитку і фактурного, хорового.

Як Ви вважаєте, те, що меса побудована на елементах григоріанського хоралу, можливо, якраз і вплинуло на її зручність?

Так, рішення зробити месу саме в акапельному варіанті і передбачає вокальну зручність. Збережена опора на ті традиції, які сформувалися в епоху Відродження, починаючи з григоріанського хоралу і пройшовши шлях до розвиненого багатоголосся.

Ми співали сучасні акапельні композиції, наприклад, нашого українського композитора В. Рунчака. Вони дуже цікаво виглядають в нотах, коли бачиш партитуру, але коли починаєш це співати, то стає дуже важко, бо не враховується вокальна складова, спостерігається відірваність від традицій хорової органіки. В інструментальному виконанні це може звучати більш цікавішим, чим у виконанні хору. У варіанті цієї меси Ф. Мартена, як раз навпаки, тому що живі голоси роблять більш цікавою партитуру, аніж вона звучить у фортепіанному викладі.

Виникає питання про двохорність. Як це вплинуло на репетиційний процес? Як ви починали вчити твір: по партіям, окремо хорами чи відразу усі разом?

Усе було досить традиційним, тому що при розборі цієї меси я зрозумів, що написано все досить грамотно і вокально зручно, тому не було якихось непереборних моментів для хору, що вимагало би розвідних репетицій.

Питання балансу, розмежування двохорності, розподілу балансу між двома хорами – вони виникали, але їх потрібно якраз вирішувати сумарно, коли є наявність двох хорів. Розуміти де, який вид ансамблю та балансу вибрати, які голоси залишити в пріоритеті – все це в партитурі вивірено і докладно прописано. Мені в цьому сенсі було легко, тому що там все написано логічно і переконливо, і нічого не треба вигадувати. Просто зробити те, що в нотах написав Мартен, і буде добрий результат.

Тобто, у вас не було таких моментів, коли хотілось відійти від авторських нюансів та якось змінити звучання хору?

Так, звичайно, такі особливі моменти виникали. Іноді складності виникали там, де не чекаєш, на досить простих речах. Така банальна річ як унісон, дуже часто ставала проблемою. Оскільки європейські композитори мають якесь своє розуміння вокального звуку, і в їхньому розумінні вокал має бути більш «близьким», більш «світлим», тому альти також співають таким собі полегшеним «неперенавантаженим» звуком. Ось чому для наших альтів (особливо для других альтів), альтова теситура у месі здається як би «завищеною». І в цьому сенсі були проблеми, хоча зрозуміло, що тут просто потрібно змінити манеру співу. Але ж дуже хотілося, щоб це сприймалося як природний спів, а не щось «хімічне», бо ми завжди йдемо в бік того, що, перш за все, повинно звучати вокально переконливо, а нюанси – це поняття відносне.

Месу зручно співати, за деякими винятками – це полегшений звук альтів, наближений до сопрано. Всі партії досить розвинені в динамічному відношенні, діапазон досить великий, регістри різні. По-іншому і не могло бути: бо, по-перше, це ХХ століття; по-друге – обмеження виконання тільки хором змушує використовувати всі його можливості.

У месі багато ритмічних складнощів: як Ви з ними справлялися?

Так, там був несиметричний метр і т.д., але після детального аналізу цих епізодів, після декількох проспівувань у повільному темпі, ставала зрозуміла логіка цих ритмів, і все ставало на свої місця.

Які методи роботи Ви використовували, щоб була підкреслена двохорність меси Мартена?

Це традиційні і досить відомі методи. Ми використовували спів на різні склади. Наприклад, той тематичний матеріал, який повинен домінувати, співається на якийсь склад, який звучить більш яскраво (наприклад, на голосні А чи О), другорядний матеріал – на інші склади, більш тихі *або* і з закритим ротом. Цей метод використовується для того, щоб створити природний баланс

звуку. Згодом, при введені тексту, в слуховій пам'яті зберігався саме цей динамічний звуковий баланс.

Однак, через підвищену увагу до природного балансу, було недостатньо проведено роботи з текстом. Якби я починав працювати зараз, то більше би уваги приділив змістовій частині слова. Оскільки багато що залежить від того, *ЯК* вимовити текст. Тобто промова тексту не просто з точки зору дикційної чіткості і ясності, а з точки зору розкриття сенсу образу, який є в словах, і який музика в даний момент підкреслює.

Констатую, що було дуже зручно працювати над цим твором, і робота над ним не сприймалося як якесь «надзавдання».

Я полюбив цей твір ще раніше, заочно, ще до початку репетицій, але коли ми стали з ним працювати, його полюбили усі: і диригент, і хоровий колектив.

Додаток Е

St. Gallen: Der Zaubertrank (02.02.2018) [135; 166]

№1

© Tanja Dorendorf / T+T Fotografie

№2

© Tanja Dorendorf / T+T Fotografie

№3

© Tanja Dorendorf / T+T Fotografie

№4

Додаток Ж

Ballet-Opéra-Pantomime: Le Vin Herbé (16.06.2016) [154; 155]

№1

№2

№3

№4

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»

1. Козик Д. Інтерпретаційні засади сценічного втілення ораторії Франка Мартена «Чарівне зілля» в театрі St. Gallen. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості, 2022*. С. 126–136, DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012

2. Козик Д. Меса Франка Мартена для подвійного хору a cappella в дискурсі порівняльної інтерпретології. *Аспекти історичного музикознавства,* Вип. XXIX, 2022. С. 184–203, DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-29.10

3. Козик Д. Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Франка Мартена. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXII (32), 2023. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ. С. 113-133, DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-32.07

Стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні

4. Kozyk D. The legend of Tristan and Isolde: From the Mythology of Opera Genre to the Philosophy of Pop Culture. *European Journal of Arts*, 1, 2021. P. 67–70, DOI: http://dx.doi.org/10.29013/eja-21-1-67-70