

УДК: 78.071.1(494)(092):785.73

DOI 10.34064/khnum1-73.02

**Чуб Максим Андрійович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доктор мистецтва, старший викладач,  
кафедра камерного ансамблю  
e-mail: maxbranches13@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

**Принципи композиторського стилю Ф. Мартена  
та їх втілення в «Тріо на популярні ірландські мелодії»**

*Франк Мартен (1890–1974) – видатний композитор ХХ століття, який зробив неповторний внесок у скарбницю світового музичного мистецтва. Його творчий доробок складається з широкого спектра музичних жанрів: від обробок народних мелодій до симфонічних, ораторіальних та оперних творів. Композиторське письмо Ф. Мартена поєднує елементи різних музичних напрямів, включаючи неокласицизм, імпресіонізм та експресіонізм. На ґрунті виконавської інтерпретації Фортепіанного тріо автор статті ставить за мету виявлення принципів композиторського стилю Ф. Мартена в його камерно-інструментальних творах. Дослідження є першим досвідом інтонаційно-драматургічного аналізу Фортепіанного тріо, яке раніше не ставало предметом вивчення у світовому та українському музикознавстві. Застосовано також інші музикознавчі підходи до розгляду твору (історичний, жанровий, стильовий) та власне аналіз елементів його музичної мови, що дозволило визначити індивідуальні принципи творчого мислення композитора, які виокремлено у висновках статті. Виявлено, що Ф. Мартен переосмислює класичні принципи розвитку тематизму, вільно трактує традиційні форми камерно-інструментальної музики, обирає ритмічний та поліфонічний розвиток у якості основних формотворчих чинників, також відводячи значну роль тематичним зв'язкам, застосовує жанрову семантику як потужний виразний прийом. Названі принципи композиторського стилю Ф. Мартена презентують унікальний сплав концептуальності та експериментаторства у намаганні митця впровадити традиційні елементи ірландського музичного фольклору у сферу академічної музики.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальна творчість; композиторський стиль; тріо; фольклорна традиція; виконавська стилістика; інтонування; звукообраз; ритміка.

### **Постановка проблеми.**

Франк Мартен (1890–1974) є видатним композитором ХХ століття, який зробив неповторний внесок у скарбницю світового музичного мистецтва. Він є втіленням національної гордості Швейцарії, одним з композиторів, які отримали широке визнання за межами країни. Ф. Мартен прожив довге життя і досяг визначних вершин у своїй плідній кар'єрі. Каталог його творів складається з широкого спектра музичних жанрів: від найпростіших обробок народної музики до симфонічних, ораторіальних та оперних творів. Його творчість відобразила особливості історії та глибинні традиції культури Швейцарії. Багатогранний талант Ф. Мартена як композитора, педагога, виконавця, теоретика, письменника та громадського діяча вплинув на розвиток національної композиторської школи. Шляхом концептуалізації творів він підкреслив естетичну цінність і життєздатність найрадикальніших стилів та композиторських технік свого часу. Еволюціонуючи, композиторський стиль Ф. Мартена увібрав німецькі музичні традиції (зокрема, Й. С. Баха), принципи письма французьких імпресіоністів, риси різноманітної екзотичної народної музики та дванадцяти-тонову техніку А. Шенберга.

*Актуальність* теми статті зумовлює факт відсутності в українському музикознавстві інформації щодо камерно-інструментальної спадщини видатного майстра та специфіки його художнього мислення. Помітною є й переважна відсутність у репертуарі вітчизняних виконавців творів швейцарського композитора.

*Новизна дослідження* зумовлена тим, що воно є першою спробою інтонаційно-драматургічного аналізу Тріо на ірландські народні теми для фортепіано, скрипки та віолончелі Ф. Мартена для виявлення принципів його композиторського стилю та ансамблевих труднощів у виконанні твору.

**Останні дослідження і публікації за темою статті.** Біографічні відомості про Ф. Мартена, риси його особистості та його творчість містяться у джерелах франкомовного (Peroux, 2001), німецькомовного (Kämpfer, 1993; Kaufmann, 1993) та англomовного (Tapper, 1964; King, 1990; Cooke, 1993; McCabe, 2000; Bruhn, 2011; Poop, 2017) походження. Великий анотований біографічно-бібліографічний довідник Ч. Кінга (King, 1990) є значним кроком до усунення прогалин у музикознавстві, пов'язаних із творчістю Ф. Мартена. Він є доволі інформативним і може слугувати підґрунтям для вивчення творчості швейцарського майстра науковцями та виконавцями, хоча й не містить аналізу конкретних творів. У дослідженні Б. П. Маккейба (McCabe, 2000) простежується історія та хронологія створення гітарного шедевру Ф. Мартена «*Quatre Pièces Brèves*», але, крім цього, окреслюються принципи композиторського стилю Ф. Мартена в цілому та розглядаються окремі елементи творів із погляду значення їх для виконавця. У праці американки Ч. Х. Пун міститься біографічна інформація, окреслено творчі здобутки раннього та зрілого творчих періодів, також наявні важливі матеріали про співпрацю композитора з науковцем Емілем Жаком-Далькросом (Poop, 2017). Цей період співпраці зіграв важливу роль у становленні принципів композиторського письма Ф. Мартена та знайшов своє відображення у Фортепіанному тріо, створеному 1925 року, яке аналізується в цій статті.

Крім названих праць, існують тексти офіційних виступів, публічних лекцій та наукових робіт, а також щоденникових записів та листів самого Ф. Мартена, рецензії і критичні статті, що виходили у швейцарській та німецькій періодичній пресі з початку 1930-х до середини 1970 років. З одним із таких критичних відгуків, що був надрукований 1930 року в 11 випуску «*Schweizerische Musikzeitung*» («Швейцарської музичної газети») можна ознайомитися на вебсайті Товариства Франка Мартена (Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes, n.d.). На теренах українського музикознавства знаходимо лише статтю авторства Д. Козик (2023), що присвячена оперно-симфонічній творчості композитора.

**Мета цієї статті** – репрезентувати принципи індивідуального композиторського стилю Ф. Мартена у сфері камерно-інструментальної творчості на прикладі його Фортепіанного тріо. Для цього окреслено і виконано такі завдання:

- надати стислу характеристику творчості композитора;
- проаналізувати архітектуру та інтонаційно-драматургічну структуру Фортепіанного тріо;
- окреслити деякі ансамблеві труднощі, що виникають у процесі виконання циклу.

**Методологія дослідження.** Ця розвідка спирається на широкий спектр підходів до аналізу музичного твору, напрацьованих у сучасному музикознавстві. Так, *історичний* підхід розкриває новаторство та концептуальність композиторського стилю Ф. Мартена; *жанровий* – дозволяє осмислити ієрархію загального та специфічного у вибраному творі; *стильовий* – допомагає визначити індивідуальні принципи композиторського мислення в контексті загальної панорами розмаїття стилістичних течій музики ХХ століття; відповідні *узагальнення* зроблено на підставі *структурно-функціонального аналізу* елементів формотворення та музичної мови (мелодики, метроритму, гармонії, фактури) «Тріо на теми ірландських народних мелодій».

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Франк Мартен народився 15 вересня 1890 року в Женеві та був десятою дитиною в родині пастора-кальвініста Шарля Мартена та його дружини Поліни Мартен. У віці 16 років юнак почав брати приватні уроки фортепіанної гри та композиції у Йозефа Лаубера (King, 1990: 32). Фортепіано (на якому він із раннього дитинства самотужки намагався навчитися грати) стало улюбленим інструментом митця, багато в чому завдяки своєму «оркестровому» потенціалу.

Ф. Мартен не отримав офіційної консерваторської освіти. Він здобував необхідні знання, зокрема, відвідуючи репетиції Женевського симфонічного оркестру з метою засвоєння принципів оркестрування. У цей період свого професійного становлення митець зосередив увагу також на вивченні гармонії та контрапункту.

У 1915 році молодий музикант познайомився з авторитетним швейцарським диригентом та композитором Ернестом Ансерме, головним диригентом Женевського симфонічного оркестру, відомим пропагандою сучасної на той момент музики, зокрема, К. Дебюсі та М. Равеля. З часом між Е. Ансерме і Ф. Мартеном зав'язалася дружба, а згодом Е. Ансерме став одним із найпалкіших прихильників музики Ф. Мартена, диригуючи багатьма прем'єрами його творів.

Під час Першої світової війни Ф. Мартен перебував на армійській службі, що призвело до призупинення його композиторської діяльності на три роки. Після війни композитор жив у Цюриху, Римі та Парижі, де знайомився з новітніми стилями композиції початку ХХ століття.

Захоплення Ф. Мартена експериментами з ритмом привело його до Інституту Еміля Жака-Далькроза, де він навчався в 1926–1928 роках. По закінченні навчання композитор отримав посаду професора імпровізації і теорії ритму й тісно співпрацював із Е. Жаком-Далькрозом як засновником та директором цього навчального закладу (учнем Г. Форте, Л. Деліба та А. Брукнера). Протягом 1950–1957 років Ф. Мартен регулярно їздив у Кельн, щоби викладати композицію у Вищій школі музики, де серед його учнів був, зокрема, і Карл-Гайнц Штокгаузен. У цей період композитор також подорожував по всьому світові, виконуючи свої твори. Останні роки свого життя композитор провів, не залишаючи творчої діяльності, в Амстердамі. Помер він у віці 84 років (згідно з: Рооп, 2017: 21–23).

Ф. Мартен вважав себе пізнім початківцем у творчій діяльності та, за думкою дослідників (Сооке, 1993: 134–136) не визначився із композиторським стилем до кінця своєї кар'єри. Незважаючи на те, що він виріс у франкомовному оточенні Швейцарії, його музичний досвід складався, в основному, завдяки знайомству з німецькою музикою, оскільки вона найчастіше звучала у колі його родини.

Першим камерно-інструментальним твором, що розпочав експериментальний період творчості Ф. Мартена, був Фортепіанний квінтет (1919). У віці 12 років юнак був зворушений виконанням «Страстей за Матфеєм» Й. С. Баха (Рооп, 2017: 24); особливе враження на нього

справила гармонічна мова твору, насичена хроматизмами (там само: 47). Вплив геніальної композиції німецького майстра згодом знайшов відображення у Фортепіанному квінтеті Ф. Мартена. Утім, окрім мотивної структури, що відсилає до музики Й. С. Баха, у деяких з ранніх творів Ф. Мартена залучено також елементи шенберговської дванадцятитонові техніки (там само: 24–25). «У 1930-х роках Мартін познайомився з дванадцятитонною технікою Шенберга, шукаючи метод організації своєї складної гармонічної мови. Розуміння Мартіном цього нового методу та його ентузіазм привели до адаптації ним дванадцятитонові техніки Шенберга у його композиціях (Roop, 2017: 48).

Хоча Ф. Мартен був прихильником дванадцятитонові тонової серійної техніки А. Шенберга, розуміння ним музичної естетики, як зауважують дослідники, не дозволяло йому повністю прийняти концепцію додекафонії (King, 1990: 6), бо Ф. Мартен вважав, що відмова від тональності приводить до втрати величезного багатства музичних стилів минулих століть. «Часткове використання дванадцятитонові техніки, – стверджував композитор, – допомогло мені звільнитися від набутих звичаїв і готових формул. Де я ніколи не міг наслідувати А. Шенберга, це в області атональності, проти якої я ставлю все своє музичне відчуття. Розглядаючи атональність, я відчуваю те ж саме, що й перед архітектурним витвором, у якому недостатньо ретельно зроблено розрахунок гравітаційної опори...» (цит за: Turper, 1964: 13).

Однією з найбільш значущих змін у композиторському стилі Ф. Мартена в 1920 роках став його поворот до ритмічних експериментів. Женевська комедія доручила композиторові написати музику до вистав Софокла «Цар Едіпа» та «Едіп в Колоні». Ця робота дала йому можливість дослідити ритми давньогрецької поезії. Ф. Мартін також експериментував із поліритмічними структурами індійської музики та адитивною ритмічною технікою болгарського фольклору. Ці сміливі пошуки у сфері ритміки знайшли своє відображення і у його *Фортепіанному тріо на теми народних ірландських мелодій*.

Ф. Мартен в якості музикознавця-науковця, педагога, диригента і виконавця працював у Національній бібліотеці в Парижі, де й вивчав

колекції ірландських народних пісень, використавши щонайменше десять автентичних мелодій, щоби створити музичну «тканину» своєї тричастинної ірландської «фантазії» (Christiansen, n.d.). Десятиліття, яке передувало написанню цього яскравого твору, ознаменувалося переходом «від відлуння епохи пізнього Романтизму до крихкої та сміливої» музики Ф. Пуленка, Б. Бартока, Е. Шульгофа та інших (там само). Користуючись музичними ідеями ірландського фольклору, композитор намагався максимально наблизитися до його жанрових, мовних та структурних особливостей. Він унікав будь-яких змін у мелодіях, використовуючи кожна з них повністю та не додаючи жодних гармоній, які могли б змінити оригінальну атмосферу звучання (Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes, n.d.). Як зауважує дослідниця К. Христіансен, Тріо чудово вписувалося в картину сучасного композиторові музикування як твір, що був здатним здивувати представників консервативного напряму тодішнього музичного мистецтва (згідно Christiansen, n.d.).

*Перша частина (Allegro moderato)* «повністю заснована на ритмічній прогресії, використовуючи *accelerando* на послідовних етапах», – зауважує автор критичних нотаток у «*Schweizerische Musikzeitung*», – тобто в кожному новому розділі форми. Запис та звучання кожної нової музичної думки характеризує поступовим пришвидшенням темпу. У цьому щільному русі майже немає повторної появи тем; єдність музичної тканини забезпечується ритмічними співвідношеннями між різними мелодіями (там само; цит. за: Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes, n.d.). Звучання частини нагадує кельтський танок із відповідними акцентами, модальними мелодіями та натяком на звучання волинки (Christiansen, n.d.). Загалом, форма першої частини має риси сонатності, але без вираженого контрасту між темами й без точної репризи, вона також характеризується багатотемністю, завдяки чому тяжіє до контрастно-складеної.

Перша тема головної партії починається з поодиноких квінт в партії правої руки із синкопованим ритмом в тридольному такті та басом

у партії лівої руки. Вступ скрипки та віолончелі відбувається із затакту. Ладова основа теми, що виконується в унісон струнними інструментами, – дорійський лад від тону *g*. Цікавим є поєднання тріольної та дуольної ритміки в мелодії. У репризі теми фактура партії фортепіано ускладнюється завдяки безупинному ритмічному руху восьмими тривалостями. До чистих квінт у верхньому регістрі додається активніший мелодичний супровід у басових голосах. Паралельний рух малих мінорних септакордів відсилає до імпресіоністичної стилістики.

Друга тема головної партії (*Piu mosso*) звучить у віолончелі і являє собою більш жваву чотиридольну танцювальну мелодію. Позначка *dolce* вказує на необхідність м'якого звуковидобування у віолончельній партії, на витонченість і пластичність фразування. Гармонічне та ритмічне оформлення теми композитор доручає фортепіано та скрипці, фактично дублюючи їхню фактуру. Особливу увагу він приділяє синкопам, що підкреслюють танцювальний характер теми. Ф. Мартен використовує динамічні «хвилі» у побудові фраз, позначаючи початок кожної з них ремаркою *p*. Друге проведення теми відрізняється дрібнішою ритмічною пульсацією в акомпанементі (восьмими тривалостями), активнішим ритмічним рухом віолончельної теми. Гострий штрих *staccato* підкреслює цю ритмічну пружність.

Подальший розвиток тематизму пов'язаний з поверненням першої теми головної партії (тактовий розмір змінюється на тридольний) та передачею тематичної «естафети» скрипці. Фортепіано з віолончеллю продовжують виконувати акомпануючу функцію. Гармонічний шар, зосереджений в основному у фортепіанній партії, містить септакорди різного складу на кшталт джазових, завдяки чому створюється цікаве поєднання фольклорного тематизму із джазовою гармонією. Далі відбувається діалог між партіями струнних інструментів.

Нова активна енергійна тема (з авторською ремаркою *Allegro marcato*), поява якої знаменує собою кульмінацію розвитку обох тематичних розділів головної партії та початок зони побічної, викладена октавами в партії правої руки піаніста. Синкоповані бази в лівій руці фортепіанної партії у сполученні із примхливою ритмікою

мелодичної лінії створюють особливий колорит звучання, що дещо нагадує джазову музику.

Нова темпова позначка (чверть=152) вказує на початок розділу, де композитор переносить виклад тематизму до партії скрипки. Повернення початкової теми (першого тематичного розділу головної партії) знаменує початок розробки. Фортепіанний акомпанемент до скрипкового викладу теми насичується дисонуючими акордами (крайні звуки яких складають зменшену октаву) у синкопованому активному ритмі. Ця зміна музичного образу може бути інтерпретованою як відображення емоційного стану, пов'язаного із тривогою, сум'яттям або навіть гнівом. Далі у розробці композитор використовує контрапунктичне поєднання основних тем першої частини та нового матеріалу, завдяки чому утворюються різноманітні поліритмічні та політональні сполучення.

Активний розвиток тематизму в позначеному ключі завершується кульмінацією (*Piu mosso*, чверть=168), де тематичні побудови викладено в партії фортепіано, фактура якої насичена акордовими послідовностями у швидкому темпі. Кульмінаційне звучання підсилюють також акцентовані квінти в партії струнних. Цей розділ є значно видозміненим проведенням спочатку другої теми головної, потім тематизму побічної партії, тобто має риси дзеркальної репризи.

Стрімка кода, що сприймається також як другий розробковий розділ, будується на низці нових тем, інтонаційно споріднених із попередніми. У фортепіанній партії повертаються «таємничі» квінти початкового розділу із гострим, сухим штрихом. У гармонії активно використовується джазова акордика (малі й великі мінорні септакорди). Важливим для ансамблевого виконання цього розділу є точне дотримання штрихів, сукупно із необхідним лігуванням та своєчасною акцентуацією. Партія фортепіано залишається наповненою низкою дрібних штрихових та ритмічних деталей.

У завершальній частині коди, маркованою темповою позначкою «чверть=184», тріумфальна святкова тема викладена у партіях струнних та підтримана фортепіанним супроводом у паралельному русі, де

чергуються тріольні та дуольні фігури, викладені терціями у верхньому регістрі. Пришвидшення темпу надає заключному розділу коди віртуозного та фесричного характеру, як це характерно для народного танцювального музикування. Постійне використання прийому *sf*, що підкреслює кожну першу долю, додаючи темі енергійності, нагадує «притопування», притаманні швидким народним танцям, розповсюдженим у різних країнах світу. До самого кінця частини відбувається активна взаємодія усіх інструментів, а темп постійно пришвидшується, в результаті чого її фінал перетворюється на апогей довгого динамічного розвитку. Отже, перша частина Тріо ефектно і тріумфально завершується в нюансі *ff*.

*Друга частина (Adagio)* від самого початку набуває скорботного відтінку, зокрема, завдяки викладенню її початкової теми у віолончелі. Як зауважує К. Хрістіансен, її простий низхідний мотив звучить повільним *остинато* на кшталт французької чакони. Коли вступає партія фортепіано, відчувається тяжіння Ф. Мартена до складної множинності: дві абсолютно різні мелодії із особливою «кришталевою» текстурою поєднуються, «залишаючись відмінними одна від одної». Ця тенденція до складної «одночасності» проходить через усі три частини циклу (Christiansen, n.d.). Також композитор використовує вже знайомий прийом поступового пришвидшення темпу в межах однієї частини.

*Adagio* розпочинається в тональності *h-moll*. Віолончельна тема, що будується на повторюваних мелодичних та ритмічних зворотах, створює відчуття монотонності й безнадійності. Після першого розгорнутого викладу тематизму до віолончелі доєднується партія фортепіано, яка містить новий фігураційний тематичний матеріал у розмірі 6/8. Пасажі з мелодичним рухом від V до III щабля звучать немов спалахи, а закінчення фраз прикрашені мордентами на високому VI щаблі. Контрапункт цих двох вельми контрастних пластів створює водночас лірико-пасторальний та загадковий образ. Динаміка *pp* підкреслює інтимний характер висловлювання. Після фортепіано тему перехоплює скрипка. Одночасно в партії фортепіано починається нова

кантиленна мелодична лінія, що дублюється паралельними секстами в партіях обох рук. Особливого колориту додають синкопи, якими супроводжується викладення основного тематичного матеріалу.

Наступний тематичний елемент – дводольний, дещо грайливого характеру, з рисами танцювальності – виконується дуєтом скрипки і фортепіано. Цей музичний образ підкреслений і частими штриховими змінами та діалогічною взаємодією інструментів. Цьому матеріалу, як контраст, контрапунктує перша наспівна тема віолончелі.

Наступний розділ та драматургічна хвиля розпочинаються від темпової вказівки «чверть=144». Грайлива танцювальна тема народжується в партії фортепіано та підтримується акомпанементом у струнних чвертями з позначкою *portamento*. Далі вона передається струнним інструментам, а в партії фортепіано з'являється дисонантний гармонічний супровід. Примхливий характер теми підкреслює цікаве поєднання штрихів *legato* та гострого легкого *staccato*. Завершення кожної фрази немов слугує відповіддю на її початкову інтонацію. Нарощення динаміки приводить до кульмінації всієї частини, де фортепіано перехоплює ініціативу і проголошує тему в нюансі *f*. Незважаючи на те, що, за рахунок насиченості фактури, саме фортепіано в цьому розділі чутно більше за всіх учасників ансамблю, в партії кожного зі струнних інструментів міститься свій контрапунктичний елемент, що знову дозволяє говорити про поліфонічну насиченість ансамблевої фактури в цілому.

Після бурхливої кульмінації відбувається динамічний і темповий спад (*molto rallentando*), і повертається початкова теми частини. Фактура також стає простішою, що допомагає виконавцям добре відчувати перехід до повільнішого темпу кінцевого розділу. Зазначимо, що вперше у Тріо Ф. Мартен використовує тут прийом *rallentando* для заспокоєння музичного руху та емоційного настрою і плавного переходу до коди.

У коді превалює тиха звучність, а фактурний розвиток практично відсутній. Мотивні елементи з різних розділів частини чергуються між собою, їх підтримує одноманітний синкопований акомпанемент.

Скрипкова партія містить багато ходів на дисонуючі інтервали, в основному, це зменшені октави та септими. У віолончельній партії знову нагадується тема основного розділу частини. *Adagio* завершується синкопованими повторюваними акордами на дорійській ладовій основі. У партіях всіх інструментів міститься позначка *perdendosi*, що спрямована на створення ефекту розчинення звучання в зачарованій тиші.

У *третій частині (Gigue)* композитор не використовує принцип *accelerando*, однак, як і в попередніх частинах, застосовує контрапунктичне поєднання різних тематичних елементів з великою кількістю дрібних ритмоінтонаційних деталей, що створює об'ємне поліфонічне звукове полотно. Згідно з К. Хрістіансен, «фінал від самого початку є найбільш стереотипним ірландським: жвава джига у розмірі 9/8, із переплетінням тем-мелодій з усіх частин циклу. Більше, ніж деінде, у цій частині відчувається метрична незалежність кожного голосу тріо» (Christiansen, n.d.)

Жига написана в тональності *e-moll*. Початкова тема викладена в партії скрипки *sotto voce*, завдяки чому звучання теми набуває дещо напруженого та містичного характеру. Остинатний бас, що виконується *pizzicato* в партії віолончелі, підтримує заданий жвавий настрій.

Розвиток початкового тематичного елементу відбувається за рахунок поступового фактурного насичення фортепіанної партії: до регулярної пульсації в басу доєднуються акорди в інших голосах – спочатку у вигляді синкоп, потім – заповнюючи всі тактові долі. У середньому голосі фортепіанної партії з'являється також дещо «містичний» за характером гамоподібний хід, що сприяє поліфонізації фактури і стимулює динамічний розвиток.

Після початкового розділу Ф. Мартен звертається до класичного типу співвідношення тональностей. Наступна (побічна) тема звучить у *G-dur*, тональності, яка паралельна основній, що відповідає тональній логіці класичної сонатної форми і знов дає змогу говорити про її вільне трактування в останній частині Тріо. Тактовий розмір змінюється на 6/8, а партія фортепіано насичується тріольними танцювальними

фігурами. У розвитку теми провідну роль грає скрипка. Особливу складність представляє синкопована й акцентована ритміка фортепіанного акомпанементу із послідовностями терцій та акордів стакато у достатньо швидкому темпі. Важливим для зміни настрою, показу нового відтінку звучання є також тональний план: після *G-dur* достатньо великий музичний фрагмент звучить у *H-dur*, а потім знову відбувається модуляція до попередньої тональності. Після досягнення чергової кульмінації розмір такту змінюється на 4/4, відбувається пришвидшення темпу та різкий спад динаміки.

Отже, наступний розділ починається з нюансу *ppp* та позначки «*sourd*» («глухо» – з франц.), що разом із пульсуючими секундовими дисонансами утворює звучання, яке викликає асоціації з ходою гномів, чий кроки губляться під склепіннями таємничого підземелля. Звучання акордів нагадує тембри дерев'яних духових інструментів, зокрема фагота або гобоя. Віолончель в нюансі *piano* продовжує заданий акомпанементом настрій та починає плавний рух наспівної теми-розповіді. Її гамоподібна мелодія не містить широких інтервальних стрибків. Діалог двох інструментів доволі довго розгортається. Кульмінаційні моменти віолончельного соло припадають на найвищі звуки фраз. Партія фортепіано майже не змінюється за фактурою та гармонією. Хвилеподібний рух віолончелі, немов самотні роздуми, створює відчуття статичності.

Початок репризи позначений зміною розміру та проведенням початкової танцювальної теми *sotto voce* у стрімкому русі. Проведення теми в партії скрипки сприяє наближенню її до автентичного фольклорного звучання. Фортепіанна партія насичена низкою цікавих акордових співвідношень, у яких нерідко композитор підкреслює секундові структури, та хроматичними контрапунктами. Мажорне варійоване проведення цієї ж теми втілює нові грані музичного образу. Композитор цікаво трансформує розмір такту, розділяючи такт на дві частини та вказуючи одразу два тактові розміри (4/4 та 3/4, тобто сім чвертей у такті). Голоси всіх інструментів стають рівноправними, кожен з них має свою мелодичну лінію. Така контрастна поліфонія

в умовах гучної динаміки створює своєрідний звуковий «хаос». Композитор наполягає на постійному оновленні нюансу *f* в партіях усіх інструментів. Подібне «зіставлення незіставного» робить Ф. Мартена дійсно унікальним за стилем композитором із яскраво вираженим поліфонічним мисленням.

У коді Тріо композитор повертає темп «чверть=144», вказуючи на те, що вона має виконуватися з ефектним прискоренням. Розмір 6/8 з тактуванням на дві долі відчувається як більш енергійний ритмічний рух. Звертають на себе увагу акценти в партії фортепіано на першу та останню восьму в такті, що є характерним для ірландської народної музики. Далі в партії віолончелі звучать інтонації початкової теми, більш грайливі, у швидкому темпі. Потім скрипка та віолончель по чергово проводять видозмінену головну тему фіналу. До самого кінця тріо партія фортепіано залишається дуже насиченою за фактурою, завдяки остинатним фігурам токатного плану, що сприяють постійному накопиченню енергії та нарощуванню динаміки, підводячи до феєричного тріумфального завершення.

### **Висновки.**

Фортепіанне тріо на ірландські народні теми Ф. Мартена являє собою цікаве поєднання ірландської традиційної музики та новаторських пошуків у сфері гармонії, ритміки, поліфонічного письма, характерних для музики першої половини ХХ століття. Композитор створює яскраве камерно-інструментальне полотно, що поєднує в собі ліричність і жвавість, спокій та напругу.

Автором статті виявлено, що в цьому тричастинному циклі композитор переосмислює класичні принципи розвитку тематизму та вільно трактує традиційні форми камерно-інструментальної музики. Він обирає ритм як основний формотворчий чинник, використовуючи ритмічне варіювання матеріалу та складні поліритмічні сполучення в контрапунктичних побудовах. Тяжіння до асиметричних ритмічних акцентів, перемінних розмірів, накладання тріольних і дуольних ритмів, сукупно із постійними змінами темпу, надають музиці «Тріо на теми ірландських народних мелодій» динамічної насиченості та

енергії. Прискіплива увага Ф. Мартена до ритмічної складової твору, ретельна її розробка віддзеркалює особливу сферу досвіду швейцарського митця, пов'язану із цілеспрямованим вивченням ним ритмічних особливостей музики в їхніх різних національних проявах. Зауважимо, що розуміння ритмічної мови Ф. Мартена стає одним із ключів до осягнення його унікального творчого стилю: у такий спосіб музикознавці, зокрема українські, отримують можливість більш органічного занурення в художній простір митця, розширюючи межі свого бачення його творчого методу.

Поряд зі значущістю метроритмічної складової твору, слід підкреслити багатогранність жанрової семантики його тематизму як потужного прийому побудови композиторської концепції.

Серед інших стильових параметрів, що простежуються в Тріо, необхідно виокремити визначну роль контрапунктичних прийомів, зокрема контрастної поліфонії та поліфонії пластів. Хоча гомофонний виклад також присутній у творі, контрапунктичні поєднання матеріалу є майже таким самим потужним формотворчим чинником, як і ритмічне варіювання.

Гармонічна мова твору балансує на межі тональності, атональності та модальності, при цьому поліфонічне мислення композитора сприяє також і появі численних політональних сполучень.

Ф. Мартен втілює концептуальну ідею твору завдяки міцним тематичним зв'язкам усередині кожної частини. Багатотемність та калейдоскопічність музичної форми компенсуються інтонаційною спорідненістю матеріалу, створюючи відчуття цілком органічного розвитку. Швейцарський майстер не тільки підводить під спільний знаменник несумісні, на перший погляд, категорії, а й мислить, ігноруючи їхній природний антагонізм.

Названі принципи композиторського стилю Ф. Мартена, виявлені шляхом аналізу його Фортепіанного тріо, являють собою унікальний комплекс концептуальності й експериментаторства у бажанні швейцарського майстра впровадити мелодичні та метроритмічні елементи ірландського фольклору у сферу академічної музики.

**Перспективу подальшого розвитку теми** становить поглиблене вивчення камерно-інструментальної спадщини композитора в її насиченому багатожанровому спектрі. Автор вважає за доречне внесення фортепіанного Тріо Ф. Мартена на теми ірландських народних мелодій до навчального репертуару кафедр камерного ансамблю вищих музичних закладів освіти України, зокрема Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

## ЛІТЕРАТУРА

- Козик, Д. С. (2023). Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Франка Мартена. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXII, 113–133. DOI 10.34064/khnum2-32.07
- Bruhn, S. (2011). *Frank Martin's musical reflections on death*. Hillsdale, NY: Pendragon Press. (Dimension & diversity; studies in 20th-century music; no.11).
- Christiansen, K. (n.d.). Trio sur des mélodies populaires irlandaises [Trio on Irish Folk Tunes] for Piano Trio. *Earsence*. <https://www.earsence.org/chamber-music/Frank-Martin-Trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises-for-Piano-Trio/>
- Cooke, M. (1993). Late Starter. Frank Martin Found Himself Late in Life. *The Musical Times*, 134 (1801), 134–136.
- Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes (n.d.). [Commentary in *Schweizerische Musikzeitung*, 1930, Heft 11]. *Frank Martin* [Web-site]. <https://www.frankmartin.org/work/trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises/>
- Kämper, D. (Hrsg.). (1993). *Frank Martin – das kompositorische Werk: 13 Studien*. (Bericht über das Internationale Frank-Martin-Symposium, 18.-20. Oktober 1990 in Köln / Brauweiler). Mainz: Schott. (Kölner Schriften zur neuen Musik, Bd. 3).
- Kaufmann, H. (1993). Frank Martins Cornet schreibt einen Brief. In Kaufmann, H., *Von innen und außen*, Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, (Herausgegeben von W. Grünzweig und G. Krieger), S. 104–107. Hofheim: Wolke Verlag.
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press.
- McCabe, B. P. (2000). *A performer's guide and new critical edition of Frank Martin's "Quatre pieces breves"*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. URI: <http://hdl.handle.net/10150/298797>
- Perroux, A. (2001). *Frank Martin ou l'insatiable quete*. Drize-Geneve: Editions Papillon.

- Poon, Ch. H. (2017). *The influences of Emile Jaques-Dalcroze's eurhythmics found in Frank Martin's 8 Preludes pour le piano*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. [https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/625643/azu\\_etd\\_15773\\_sip1\\_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/625643/azu_etd_15773_sip1_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Tupper, J. E. (1964). *Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin*. (PhD diss.). University of Indiana.

## REFERENCES

- Bruhn, S. (2011). *Frank Martin's musical reflections on death*. Hillsdale, NY: Pendragon Press. (Dimension & diversity; studies in 20th-century music; no.11) [in English].
- Christiansen, K. (n.d.). Trio sur des mélodies populaires irlandaises [Trio on Irish Folk Tunes] for Piano Trio. *Earsence*. <https://www.earsence.org/chamber-music/Frank-Martin-Trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises-for-Piano-Trio/> [in English].
- Cooke, M. (1993). Late Starter. Frank Martin Found Himself Late in Life. *The Musical Times*, 134 (1801), 134–136 [in English].
- Frank Martin. Trio sur des mélodies populaires irlandaises. Trio on Irish Folk Tunes (n.d.). [Commentary in *Schweizerische Musikzeitung*, 1930, Heft / Issue 11]. *Frank Martin* [Web-site]. <https://www.frankmartin.org/work/trio-sur-des-melodies-populaires-irlandaises/> [in English].
- Kämper, D. (ed.). (1993). *Frank Martin – das kompositorische Werk: 13 Studien [Frank Martin – The Compositional Work: 13 Studies]*. (Bericht über das Internationale Frank-Martin-Symposium, 18.-20. Oktober 1990 in Köln / Brauweiler [Report on the International Frank Martin Symposium, October 18–20, 1990, in Köln / Brauweiler]). Mainz: Schott. (Kölner Schriften zur neuen Musik [Köln Writings on New Music], Bd. [Vol.] 3) [in German].
- Kaufmann, H. (1993). Frank Martins Cornet schreibt einen Brief [Frank Martins Cornet writes a letter]. In Kaufmann, H., *Von innen und außen*, Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik [*From Within and Without*, Writings on Music, Musical Life, and Aesthetics], (Edited by W. Grünzweig and G. Krieger), pp. 104–107. Hofheim: Wolke Verlag [in German].
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press [in English].
- Kozyk, D. S. (2023). Opera “The Tempest” as a phenomenon of the late style of Frank Martin’s works. *Aspects of Historical Musicology*, XXXII, 113–133. DOI 10.34064/khnum2-32.07 [in Ukrainian].

- McCabe, B. P. (2000). *A performer's guide and new critical edition of Frank Martin's "Quatre pieces breves"*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. URI: <http://hdl.handle.net/10150/298797> [in English].
- Perroux, A. (2001). *Frank Martin ou l'insatiable quete [Frank Martin or the insatiable quest]*. Drize-Geneve: Editions Papillon [in French].
- Poon, Ch. H. (2017). *The influences of Emile Jaques-Dalcroze's eurhythmics found in Frank Martin's 8 Preludes pour le piano*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson, AZ. [https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/625643/azu\\_etd\\_15773\\_sip1\\_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/625643/azu_etd_15773_sip1_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [in English].
- Tupper, J. E. (1964). *Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin*. (PhD diss.). University of Indiana [in English].

### **Maksym Chub**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 Doctor of Arts, Senior Lecturer,  
 the Department of Chamber Ensemble  
 e-mail: maxbranches13@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

## **The principles of F. Martin's composer style and their embodiment in the «Trio on popular Irish melodies»**

*Statement of the problem.* Frank Martin (1890–1974) is an outstanding composer of the 20<sup>th</sup> century who made a unique contribution to the treasury of world musical art. He lived a long life and reached remarkable heights in his fruitful career. His creative output consists of a wide range of musical genres: from arrangements of folk melodies to symphonic, oratorio and opera works. F. Martin's compositional writing combines elements of various musical trends, including neoclassicism, impressionism and expressionism. The relevance of the topic of this study is determined by the fact that there is no information in Ukrainian musicology about the chamber and instrumental heritage of the outstanding Swiss master and the specifics of his artistic thinking. The predominant absence of F. Martin's works in the repertoire of domestic performers is also noticeable.

Biographical information about F. Martin, his personality traits and his work are contained in sources of French-speaking (Perroux, 2001), German-speaking (Kämper, 1993; Kaufmann, 1993) and English-speaking (Tupper, 1964; King, 1990; Cooke, 1993; McCabe, 2000; Bruhn, 2011; Poon, 2017) origin. The large annotated

*biographical and bibliographical guide by Ch. King (1990) is a significant step towards eliminating the gaps in musicology related to the work by F. Martin, but it does not contain any analysis of specific pieces. In the field of Ukrainian musicology, there are only an article by Kharkiv researcher D. Kozyk (2023), where she considers the opera and symphonic work of the composer.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to present the principles of F. Martin's individual compositional style in the field of chamber-instrumental creativity as a component of European musical art of the post-Romantic era on the basis of the author's interpretation of the piano "Trio sur des mélodies populaires irlandaises" ("Trio on popular Irish melodies"). The novelty of the research is the intonation and dramaturgy analysis of the Trio to identify the principles of the composer's style and ensemble difficulties in performing the work. The specifics of the composition and interpretation of F. Martin's chamber and instrumental works have not been the subject of research in world and Ukrainian musicology, therefore the author relies on his own experience of performing F. Martin's Trio. The research is based on a wide range of approaches to the analysis of a musical work developed in modern musicology. The historical approach reveals the innovation and conceptuality of F. Martin's composer style; the genre approach allows us to understand the hierarchy of the general and the specific in the selected work; the stylistic approach helps to determine the individual principles of the composer's thinking in the context of the diversity of stylistic trends in 20th-century music; the corresponding generalizations are made on the basis of a structural and functional analysis of the elements of form-making and musical language (melody, metrorhythm, harmony, texture) of the "Trio on popular Irish melodies".*

**Research results and conclusion.** *The following tasks were completed:*

- a brief description of the composer's work was provided;*
- the architectonics and intonation-dramatic structure of the Trio were analyzed;*
- some ensemble difficulties that arise in the process of performing F. Martin's cycle were outlined.*

*Trio by F. Martin is an interesting combination of Irish traditional music and innovative searches in the field of harmony, rhythm, polyphonic writing, characteristic of the music of the first half of the 20<sup>th</sup> century.*

*The composer rethinks the classical principles of the development of music themes and freely interprets traditional forms of chamber and instrumental music. He chooses rhythm as the main form-forming factor, using rhythmic variation of the material and complex polyrhythmic combinations in contrapuntal constructions. The tendency towards asymmetrical rhythmic accents, variable sizes,*

*the superimposition of triplet and duole rhythms, together with constant changes in tempo, give the music of the Trio dynamic richness and energy.*

*Along with the significance of the metrorhythm, the multifaceted genre semantics is a powerful factor for building a composer's concept.*

*Among other stylistic parameters that can be traced in the Trio, it is necessary to single out the prominent role of contrapuntal techniques, in particular contrasting polyphony and polyphony of layers.*

*The harmonic language of the work balances on the border of tonality, atonality and modality, while the composer's polyphonic thinking also contributes to the emergence of numerous polytonal combinations.*

*F. Martin embodies the conceptual idea of the work thanks to strong thematic connections within each part. The kaleidoscopic nature of the musical form is compensated by the intonational kinship of the material, creating a feeling of completely organic development.*

*The above-mentioned principles of F. Martin's compositional style, revealed through the analysis of his Piano Trio, represent a unique complex of conceptuality and experimentation in the desire of the Swiss master to introduce melodic and metrorhythmic elements of Irish folklore into the sphere of academic music.*

**Key words:** *chamber instrumental music; compositional style; trio; folklore tradition; performance stylistic; intonation; image of sound; rhythm.*

*Стаття надійшла до редакції 10 жовтня 2024 року*