

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

Кафедра хорового диригування

КОЗИК ДАР'Я СЕРГІЇВНА

**«МЕСА ДЛЯ ПОДВІЙНОГО ХОРУ А CARPELLA» Ф. МАРТЕНА
ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН**

**Магістерська робота
КОЗИК Дар'ї Сергіївни**

**Науковий керівник:
Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна
кандидат мистецтвознавства, професор**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Козик Д. С.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СПАДЩИНА Ф. МАРТЕНА В АСПЕКТІ ІСТОРІОГРАФІЇ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1 Історіографія та джерельна база роботи.....	8
1.2 Тенденції розвитку жанру меси першої третини XX ст.	15
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. «МЕСА ДЛЯ ПОДВІЙНОГО ХОРУ А CARPELLA» Ф. МАРТЕНА: ВИКОНАВСЬКО-АНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД	
2.1 Аналіз композиторського тексту «Меси для подвійного хору» Ф. Мартена.....	21
2.2 Інтерпретація «Меси» Ф. Мартена Академічним камерним хором ХОФ: у діалозі з А. Сиротенко.....	40
2.3 Виконавське трактування «Меси для подвійного хору» Ф. Мартена в аспекті порівняльної інтерпретології.....	47
Висновки до Розділу 2.....	60
ВИСНОВКИ.....	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67
ДОДАТКИ.....	75

Вступ

Актуальність теми. Сучасний етап музикознавства та хорознавства з необхідністю вимагає фокусування дослідницької уваги на створенні досліджень, присвячених вивченню особистості та спадщини видатних композиторів ХХ століття, творчість яких є уособленням синтезу прадавніх традицій із новітніми тенденціями розвитку світового музичного мистецтва. Серед західноєвропейських композиторів ХХ століття одне з визначних місць належить Франку Мартену (1890-1974), швейцарському митцю, який у своїй творчості поєднував додекафонію з класичною тональною системою. Спадщина композитора вражає жанровим розмаїттям: ораторії («Голгофа», «*In terra pax*» та ін.), Реквієм, кантата «І Життя його забрала», «Маленька концертна симфонія», опери «Буря», «Месьє де Пурсоньяк», оркестрові та камерні твори, з останніх – балади для флейти, тромбона, фортепіано, віолончелі, Церковна соната та ін. Твори Ф. Мартена, зокрема хорові, складають репертуар визначних виконавців, хорових і симфонічних колективів світового музичного простору. На жаль, в Україні є лише поодинокі виконавські версії композицій Ф. Мартена, а його спадщина ще й досі не стала об'єктом музикознавчого дослідження.

Актуальність теми пропонованого дослідження розгортається на двох рівнях. Перший рівень обумовлений відсутністю у вітчизняному музикознавстві розвідок щодо хорової творчості Ф. Мартена. До того ж, виконавських версій хорових *opus'ів* митця, створених українськими хоровими колективами, практично немає. Другий рівень пов'язаний із тим, що у достатньо широкому полі досліджень творчості Ф. Мартена, здійснених зарубіжними вченими, немає спеціальної роботи, яка була б присвячена виконавській інтерпретації хорових творів митця, систематизувала б різні дослідницькі підходи до цієї сфери. Визначення сутності інтерпретації хорових

композицій Ф. Мартена на основі виконавського аналізу – *актуальне завдання* музикознавства та хорознавства.

Мета дослідження – вивчити «Месу для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена як художній феномен на основі аналізу хорової партитури та її виконавського втілення.

Об’єктом дослідження є творчість Франка Мартена.

Предмет дослідження – «Меса для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена як художній феномен.

Завдання дослідження:

- охарактеризувати творчу постать та здобутки Ф. Мартена у контексті надбань західноєвропейської музичної культури першої третини ХХ століття;
- обґрунтувати стильові засади композиторського мислення Ф. Мартена;
- розкрити сутність композиторської інтерпретації Ф. Мартеном жанру меси;
- виявити особливості інтонаційної драматургії хорового циклу з точки зору виконавської інтерпретації;
- здійснити виконавський аналіз композиторського тексту Меси Ф. Мартена;
- задіяти компаративний аналіз для порівняння виконавських трактувань «Меси для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена.

Матеріалом дослідження слугує партитура твору Ф. Мартена «Меса для подвійного хору *a cappella*», а також відео- та аудіозаписи, здійснені такими колективами, як *RIAS-Kammerchor* під орудою Даніела Ройса та *The National Youth Choir of Great Britain* під керівництвом Стівена Лейтона.

Також до матеріалу дослідження були залучені інтерв’ю Ф. Мартена, А. Сиротенка.

Методи дослідження:

- принцип історизму, обраний для розгляду історії жанру меси у першій третині XX ст.;
- джерелознавчий підхід, застосований задля опрацювання опублікованих матеріалів стосовно особистості Ф. Мартена;
- біографічний, запроваджений для вивчення життєтворчості композитора;
- жанровий аналіз, спрямований на вивчення типологічних закономірностей меси як провідного жанру вокально-хорової культури Європи XVII-XX ст.;
- стильовий, направлений на виявлення специфіки мислення митця «як художньої єдності» (за С. Скребковим);
- інтонаційно-драматургічний та структурно-функціональний різновиди аналізу, застосовані для здійснення виконавського аналізу композиторського тексту Меси Ф. Мартена;
- метод компаративного аналізу, скерований на виявлення своєрідності виконавських інтерпретацій «Меси для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена та віднайдення найбільш адекватної композиторському задуму виконавської версії;
- хорознавчий, запроваджений задля розкриття специфіки диригентського й хорового втілення «Меси» Ф. Мартена.

Теоретичну основу складають дослідження, направлені на вивчення:

- *теорії та історії музичного мистецтва* (Л. Акопян [1], Б. В. Асаф'єв [4], В. Бобровський [6], В. Варунц [8], М. Висоцька та Г. Григор'єва [11], Ю. Євдокимова [14], О. Кальченко [21], Ю. Кєлдиш [22], Ц. Когоутек [23], П. Левандо [27], Л. Мазель [28], В. Медушевський [29-30], В. Протопопов [40], О. Соколов [43], А. Сохор [44], Ю. Холопов [47], В. Холопова [48-50], В. Цуккерман [51], Л. Шаповалова [54-55], W. Apel [57], D. Hiley [67], J. Kilgore [68], R. Steblin [83], B. Vantine [88]);
- *теорії стилю* (В. Медушевський [30], Є. Назайкінський [37]);

- *виконавської інтерпретації* (Д. Вечор [10], Е. Гуренко [12], В. Живов [16-17], Н. Корихалова [24], В. Москаленко [34-35], С. Скребков [41-42], В. Сумарокова [45], К. Тимофєєва [46], Г. Ципін [52], Н. Черноскутова [53]);
- *теорії та методики хорового виконавства* (Б. О. Асаф'єв [3], Н. А. Белік [5], В. Васина-Гроссман [9], В. Дмитревський [13], Г. Єржемський [15], В. Живов [16-17], І. Заболотний [18], С. Казачков [20], Ю. Кузнецов [25-26], І. Мусін [36], К. Птіца [39], Н. Черноскутова [53]);
- *теорії та методики співу* (В. Морозов [33], Р. Юссон [56]);
- *життя та творчості Ф. Мартена* (В. Мелюшук [32], S. Bruhn [58], R. Jr. Glasmann [66], J. Kilgore [68], C. King [69], Z. Maldjieva [71], J. Pak [77], A. Perroux [78], C. Poon [79], J. Robison [82], J. Tapper [85], L. Tchoi [86], B. Vantine [88]).

Також були використані:

- *мемуари* (F. Martin [72], M. Martin [74]);
- *веб-статті, веб-джерела, інтерв'ю* ([19; 39; 59-61; 63; 70; 75-76; 80-81; 84; 87]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в ньому вперше у вітчизняному музикознавстві та хорознавстві «Меса» Ф. Мартена постала предметом виконавського аналізу; визначено канонічну модель меси як основу композиторського трактування жанру у творі Ф. Мартена; висвітлені принципи мислення Ф. Мартена, втілені у «Месі для подвійного хору *a cappella*» в аспекті стильової самобутності; здійснено аналіз інтонаційної драматургії твору в контексті розкриття специфіки хорового виконавства.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів», «Хорова література», в окремих розділах курсу «Теорія та історія хорового виконавства», в класах із диригування, у практичній

діяльності хорових диригентів та для подальшого дослідження хорової спадщини Ф. Мартена.

Апробація отриманих результатів дослідження проводилась у рамках II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (м. Харків, 25 жовтня 2018 року).

Публікації. За матеріалами дослідження надруковані тези Всеукраїнської науково-практичної конференції.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних Розділів (5 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (88 найменувань; 8 сторінок) та трьох Додатків. Загальний об'єм магістерської роботи – 82 сторінки; з них основного тексту – 66 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СПАДЩИНА Ф. МАРТЕНА В АСПЕКТІ ІСТОРІОГРАФІЇ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія та джерельна база роботи

Серед стильового розмаїття композиторської творчості ХХ століття, яка досить ґрунтовно вивчена у розвідках вітчизняних музикознавців, музикант-практик знаходить кілька маловідомих персоналій країн Західної Європи, зокрема Франка Мартена.

Франк Мартен (1890-1974) – швейцарський композитор, творчість якого припала на період активних інновацій та експериментів у музичному мистецтві. Народившись десятою дитиною у сім'ї кальвіністського пастора, він самотужки навчився грі на фортепіано, а в дев'ять років вже створив перші власні твори. Ф. Мартен отримав ґрунтовну освіту в університеті Женеви, вивчаючи фізику і математику, але не полишав заняття музикою – брав уроки композиції у Жозефа Лобера (1864-1952).

Спираючись на монографію Ч. Кінга (англійською мовою, переклад наш, – Д.К.) [69] підкреслимо, що Ф. Мартен, у своїй діяльності як піаніст і композитор був практично самоуком, бо ніколи не відвідував консерваторію. На його розвиток як митця, на думку дослідника, простежувався вплив С. Франка, М. Равеля й К. Дебюссі.

Після Першої світової війни Ф. Мартен жив спочатку в Цюриху і Римі, пізніше в Парижі, де тісно співпрацював з Емілем Жаком-Далькромом, вивчаючи його ритмічну теорію.

Роки після Першої світової війни були періодом дисбалансу і напруги в західній музиці. Творчий розвиток Ф. Мартена, як митця, був наслідком «вбирання» і «переробки» множинних технік і поглядів на мистецтво того часу. Початок двадцятих років характерний для композиторських творінь Ф. Мартена використанням лінійного, свідомо архаїчного стилю, який нагадує духовну

вокальну музику XV і XVI століть, оперуючу модальними мелодіями. Пізніше, в тому ж десятилітті, відбулося збагачення гармонійної і ритмічної палітри митця за рахунок експериментів з індійськими і болгарськими ритмами і народною музикою [79, с. 25].

Вже у 1926 році авторитет Ф. Мартена був настільки великим, що це дозволило йому заснувати Женевську асоціацію камерної музики. Він керував нею як піаніст і клавесиніст майже десять років. Окрім того, композитор працював викладачем в інституті Жак-Далькроза (теорія музики і імпровізація) та Женевській консерваторії (камерний ансамбль). З 1933 по 1940 рр. він очолював власну музичну школу (фр. *Technicum Moderne de Musique*), а в 1942 – 1946 рр. керував Асоціацією музикантів Швейцарії. Приблизно, 1930 року він «прийняв» 12-тональний серіалізм і використовував вибірково цей принцип до кінця свого творчого життя.

У 1946 році Ф. Мартен приймає рішення цілком присвятити себе композиції. Він відмовляється від викладацької діяльності та адміністративних постів і переїздить до Амстердаму. Але до викладацької роботи Ф. Мартен ще повернеться у 1950 – 1957 рр., коли буде працювати у Вищій школі музики Кельна (композиція).

Основним джерелом англійською мовою, що містить короткі описи досліджень іноземними мовами, є «*Frank Martin: A Bio-Bibliography*» («Франк Мартен: біографічна бібліографія») Чарльза В. Кінга [69]. Інше надійне джерело англійською мовою – це «*Frank Martin's Musical Reflections on Death*» («Музичні роздуми Франка Мартена про смерть»), написана Зіглінд Брюн – німецькою піаністкою і музикознавицею. Ще одне недавнє доповнення до публікацій про Ф. Мартена англійською мовою – «*Treasured Memories: My Life with Frank Martin*» («Заповітні спогади: моє життя з Франком Мартеном»), що є перекладом Ерікою К. Пентуд книги Марії Мартен «*Souvenirs de ma vie avec Frank Martin*» [74].

Митець висловив багато своїх думок стосовно музики та мистецтва через епістолярій та наукові праці. Збірки «*Un compositeur médite sur son art*» та «*A*

propos de ... commentaires de Frank Martin sur ses œuvres» містять багато програмних тез, листів, лекцій та нарисів, написаних Ф. Мартеном і складених після його смерті вдовою Марією Мартен [цит. за: 74].

Для вивчення творчості Ф. Мартена особливо корисними є ресурси засобів масової інформації. Вони включають відео-інтерв'ю композитора та його вдови (з англійськими субтитрами), які дають уявлення про творчий процес композитора [70]; 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) [63]. Надзвичайно цінним для розуміння особистості Ф. Мартена, його думок як композитора, є інтерв'ю, проведене в Наардені під час 80-річного ювілею композитора телевізійною мережею *Télévision Suisse Romande*, і трансльоване французькою мовою з англійськими субтитрами [62]. У цьому інтерв'ю були виявлені різні етапи, які Ф. Мартен пройшов у пошуках власного авторського стилю. Митець обговорює серіалізм А. Шенберга, визначає його особливості та окремі деталі, які, можливо, сприяли успіху його відомих творів. Окрім того, Ф. Мартен і його син – Ян Мартен – висловлюють свої думки щодо поп-музики, її розвитку та можливих впливів на неї у майбутньому.

Зазначимо, що крім композиторської творчості Ф. Мартен займався дослідженнями, зокрема, він є автором монографії про Еміля Жака-Далькроза (фр. «*L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique*». Neuchatel (Suisse), 1965) [72].

Першим дослідженням щодо життєтворчості класика швейцарської музики XX століття Франка Мартена на пострадянському просторі є дисертація В. Мелющук «Франк Мартен. Опыт монографического исследования» [32]. В дисертації російською дослідницею висвітлено історію музики Швейцарії XX століття. В. Мелющук оглядає твори Ф. Мартена, типові для того чи іншого його творчого періоду. Засадничим документальним джерелом дослідження стала книга, яка є епістолярною спадщиною Ф. Мартена, зібраною після його

смерті вдовою Марі Мартен «Роздуми композитора про своє мистецтво» (Невшатель, 1977), а також статті композитора, тексти його офіційних виступів і публічних лекцій, вибрані щоденникові записи і листи.

Розділ дисертації «Аналітичні етюди» містить характеристику найбільш значних творів Ф. Мартена, написаних в різних жанрах. Відкриває розділ, присвячений камерно-інструментальному творчості композитора, «*Sonata da Chiesa*» і «Балада» для флейти і фортепіано.

Вокальна сфера доробку Франка Мартена представлена циклом для альту і камерного оркестру «Пісня про любов і смерть корнета Крістофа Рільке». Серед ораторіальних жанрів дослідниця обирає епохальні для творчості Ф. Мартена твори «Чарівне зілля», «*In Terra Pax*» і Реквієм. Однак, загальний аналіз вказаних творів потребує подальшого розвитку таких важливих аспектів музикознавства і хорознавства, як стильовий, функціонально-драматургічний та виконавський. Окрім того, хоровий доробок раннього періоду творчості композитора у цій дисертації не розглядається.

Дослідження спадщини Ф. Мартена щодо її періодизації містяться в розвідках Дж. Таппер і В. Мелешук. На думку Дж. Таппер [85, с. 25], періодизація творчості Ф. Мартена створена таким чином: **ранній період, середній і пізній**, – композиторська творчість Мартена виявляє типові для кожного періоду характеристики, що вказують на еволюцію його стилю.

Деякі його **ранні твори** містять впливи А. Шенберга – хроматизм і 12-тонову техніку, а також секвенційні та мотивні особливості поліфонії Й. С. Баха, але, загалом, в ранніх композиціях превалює модальність.

На думку німецької музикознавиці Зіглінд Брюн, ранній музичний смак Ф. Мартена «був сформований німецькою традицією, яка переважала [у час свого дитинства] у Женеві». Згодом його в його музиці почали відчуватися впливи Ліста і Сезара Франка, а зрештою і Форте (у своєму ліризмі), Дебюссі (в його гармонії) і Равеля (в його оркестровці)» [цит. за: 86, ст. 11].

Середній період творчості Франка Мартена, за Дж. Таппер, розпочинається у 1933 і продовжується до 1940 року, і характеризується частішим

використанням хроматизмів, модуляцій у віддалені тональності, тематичних метаморфоз та 12-тонових побудов, які сприяли цілісному об'єднанню композиції.

Пізній період акумулює в собі методи з його більш ранніх періодів, але Ф. Мартен розширює й розвиває їх, доповнюючи віртуозністю та технічною складністю.

Інша дослідниця, В. Мелющук, у своїй монографії [32] періодизує творчість композитора дещо інакше й більш розгорнуто.

Ранній етап творчості Ф. Мартена (1899-1918) представлений як період становлення композитора. Поетичність образів, витонченість звукової палітри оркестрових «Ескізів» (1920) і «Павани кольору часу» для струнного квінтету (1920) свідчать про вплив імпресіонізму. Неокласичні ознаки проявляються: у виборі жанрів – «Меса для подвійного хору а cappella» (1922), використанні виконавського складу – «Пісні Мезетіни» для сопрано у супроводі мандоліни (1923), в інтересі до античної тематики – «Дифірамби» для солістів, подвійного хору та оркестру (1918), музика до драм Софокла «Цар Едіп» (1923), «Едіп в Колоні» (1924). Характерною прикметою того часу було звернення композитора до джазу – «Увертюра і Фокстрот» для 2-х фортепіано (1924).

Повернення Мартена на батьківщину ознаменувало початок **наступного творчого періоду (1926-1939)**. При висвітленні цього періоду підкреслюється вплив на композитора ритмічної концепції Жака-Далькроза і додекафонії нововіденців. Прояв найважливіших ознак творчої індивідуальності композитора проілюстровано на прикладах творів: Першого фортепіанного концерту (1934), «*Sonata da Chiesa*» для віолі д'А-мур і органу (1938), Балади для флейти і фортепіано (1939), Балади для фортепіано з оркестром (1939).

Твори митця воєнних і повоєнних років **(1939-1948)** створювалися в напруженій атмосфері й свідчать про громадянсько-патріотичну позицію композитора. Ключові особливості музичної мови митця визначені на прикладах найбільш значних творів цих років: Балади для тромбона і фортепіано (1940), «Маленької концертної симфонії», ораторій «Чарівне зілля»

та «*In Terra Pax*». Значне місце відведено історії створення, своєрідності задуму і процесу творення пристрасної ораторії «Голгофа» (1945-1948), закінченою композитором в еміграції, в Нідерландах. Підкреслюється відмінність концепції твору Ф. Мартена від концепції Пасіонів Й. С. Баха.

Подальша творчість Ф. Мартена поділяється В. Мелешук ще на два періоди: **1948-1962 рр.**, який завершився комічною оперою «Месьє де Пурсоньяк»;

1963-1974 рр. – час створення підсумкових творів, спрямованих на осмислення фундаментальних законів буття.

У творах періоду **1948-1962 рр.** простежується декілька ліній, для яких притаманні власні характерні ознаки. Перша лінія – інструментальна, з властивою їй тонально адаптованою додекафонією. Друга лінія – вокально-хорова, з неокласичними ознаками: опери «Буря», «Месьє де Пурсоньяк» і ораторія «Містерія Різдва».

Останній творчий період Ф. Мартена (**1963-1974**) є підсумком духовних шукань композитора. Ідея взаємопроникнення макро- і мікрокосмосу представлена Ф. Мартеном в «Чотирьох елементах» для великого симфонічного оркестру (1963-1964). До фундаментальних творів, що є завершальними у творчості митця, належать Реквієм (1971-1972), «Поліптих» (1973), кантата «І Життя його забрало» (1974).

Отже, композиторський стиль Ф. Мартена пройшов через етапи: консервативної модальної гармонії, ритмічних експериментів з елементами античності і Далекого Сходу та дванадцятитонового серіалізму, перш ніж нарешті віднайти свій власний, неповторний авторський стиль у зрілі роки. Франк Мартен вважав [74], що фактично тональна основа музики обов'язково присутня внаслідок акустичного факту обертонового звукоряду. Тому, незважаючи на те, наскільки розсіяною, непідпорядкованою може бути гармонія, завжди існує тяжіння до якоїсь тональності. В його музиці присутні багато ознак – ступенів тональної визначеності, і для її встановлення використовуються різні засоби. Вертикальні акордові структури можуть

вказувати на тональність через появу та втрату напруги в акордах навколо конкретної звукової зони. Крім того, «горизонтальне» розуміння тональності, яке було притаманне музиці попередніх століть, як, наприклад, у сольній партиті Й. С. Баха чи у григоріанському хоралі, знову стає в музиці Ф. Мартена формотворчим.

Хоча Ф. Мартен був безпосереднім сучасником виникнення авангардних технік і шанувальником 12-тонової серійної техніки А. Шенберга, його власна музична естетика не дозволила йому повністю охопити і використати концепт атональності. Він відчував, що відмова від тональності може позбавити композитора величезного багатства музичних надбань минулих століть.

Творча спадщина Ф. Мартена налічує вражаючу різноманітність жанрів, таких як: драматичні твори (театральна, балетна музика, світська ораторія, поп-шоу, плерне танцювальне шоу, 3-актна опера, різдвяна ораторія, музична комедія); симфонічні твори (з солістами або без них, з хором та оркестром); твори для вокально-інструментальних ансамблів; твори для хору *a cappella*; камерна музика (вокальні соло, дуети з фортепіано); твори з органом або для нього. Також написав серію балад для різних інструментів (саксофон, флейта, тромбон, віолончель, фортепіано) та оркестру.

Найбільш показові твори Ф. Мартена:

- ***Der Sturm*** – опера (1952–1955);
- ***Petite Symphonie Concertante*** (1945);
- ***Le Vin herbé*** – світська ораторія-опера для 12 голосів та восьми інструментів за романом «Трістан та Ізольда» Жозефа Бедьє (1941);
- ***Der Cornet*** – для альта та оркестру, за поемою Р. М. Рільке «Пісня про любов і смерть корнета Крістофа Рільке» (1943);
- ***In terra pax*** – коротка ораторія для п'яти солістів, двох мішаних хорів та оркестру (1944);
- ***Golgotha*** – ораторія-пасіон, за текстами євангелій і Блаженного Августина, для п'яти солістів, мішаного хору, оркестру та органу (1948);

- **Concerto** для 7 духових інструментів, литавр, ударних інструментів та струнного оркестру (1949);
- **Das Märchen vom Aschenbrödel** – балет (1941);
- **Requiem** (1971–1972).

1.2 Тенденції розвитку жанру меси першої третини XX ст.

Кінець XIX – початок XX ст. характеризується появою у музичному мистецтві численних художніх течій, зокрема, веризму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму. Але якщо веризм проявився в оперному жанрі (Р. Леонкавалло «*Pagliacci*», П. Масканьї «*Cavalleria rusticana*»), то течії імпресіонізму (К. Дебіссі, М. Равель), експресіонізму (представники Другої віденської школи) та неокласицизму (І. Стравінський, М. Рeger) знайшли свої втілення у різних жанрах музичної творчості означеного періоду.

У першій третині XX століття духовні жанри розвивалися в множинних зв'язках із основними стильовими тенденціями часу, а звернення до традиційних церковних жанрів, елементів музичної мови (особливо до музики епохи Відродження) здійснювалося в рамках естетики неокласицизму.

Ставши творчою реакцією на глибоко кризові явища межі XIX – XX століть і, «з'явившись майже одночасно у низці європейських країн, неокласицизм <...> охопив чи не весь художній світ <...>, знайшов відображення в драматургії, літературі, живопису, архітектурі і, зрозуміло, в музиці <...>. Важко знайти композитора тих років, який би в тій чи іншій ступені не стикнувся з ним. Неокласицизм став ніби стилістичним і художнім тлом, на якому розвивалося музичне мистецтво перших десятиліть XX століття» [8, с. 8]. При всій суперечливості цього стильового явища, «неокласицизм дійсно навмисно відкидав від себе всі суперечності і сум'яття сучасного йому світу <...>. Закінчення Першої Світової Війни знаменувало повернення до втрачених за роки загального катаклізму ідеалів – моральних, політичних, художніх, і природно виникала потреба в стабілізації життя. Звідси і тяжіння

неокласицизму до «вічних» ідеалів, бажання знайти духовну опору перед обличчям розпаду самої ідеї і форми мистецтва» [8, с. 8].

Католицькій месі судилося стати чи не головним жанром в одній із провідних стилєвих 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, диктувалося як духовною глибиною цього жанру, так і його непорушною, усталеною століттями структурною моделлю (ординарій), що містить частини *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus), Agnus Dei*.

Однак, на думку Дж. Кілгора [68], 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 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, **Святий Пій X¹**, або Папа Римський Пій X підписав енцикліку², присвячену

¹ **Святий Пій X** (світське ім'я – *Джузеппе Мелькіоре Сартто*; 1835-1914 рр.) – папа римський у 1903-1914 роках. Однією з головних проблем, що привертала увагу Пія X та його прихильників в питаннях віровчення, моралі і пастирської практики, була нова на той час філософсько-релігійна течія «модернізм». За його ініціативою була створена спеціальна організація, що займалась збиранням інформації (доносів), на підставі яких церковна інквізиція карала підозрюваних у «новій ересі». Смерть Пія X та початок Першої Світової війни послабили це повернення до середньовічних методів інквізиції, проте боротьба ватиканських

виключно музиці церкви, а також тому, як вона повинна бути вибудована, впроваджена та реформована – *motu proprio*³ *Tra le sollecitudini* (в пер. з італ. «Серед проблем...») [87]. Заголовок взято з фрази, якою починається документ: «Серед проблем, що стосуються пастирського відомства, ... провідним є безперечне питання збереження та сприяння розвитку вбранства Божого Дому ». Він був виданий до Дня святої Цецилії 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 у офіційну збірку – антифонарій. Саме хорові мелодії, які містились у ньому, отримали назву григоріанського хоралу.

Motu proprio (1903) намагався внести ясність і зосередити увагу на сакральній музиці через певні обмеження, а також спонукав композиторів, які створювали церковні твори, внести зміни у свої композиційні методи, що мали бути функціональними в рамках католицької літургії.

Основною метою *motu proprio* 1903 року було «прикликати християнський народ до участі, до співу <...> у молитві» [75].

Текст *motu proprio* складався з восьми параграфів, а саме [там само]:

I. Загальні принципи

II. Різні види священної музики

III. Літургійний текст

IV. Зовнішня форма сакральних композицій

V. Співаки

VI. Орган та інструменти

VII. Довжина літургійного співу

VIII. Основні засоби

IX. Висновок

закладів зі спробами осучаснення думки та структури католицизму тривала до II Ватиканського собору (1962–1965). Пій XII у 1951 році звів Пія X до рангу блаженних, а 1954 року проголосив його святим [38].

²Енцикліка – основний папський документ із різних питань адресований вірянам, єпископам, архієпископам.

³*Motu proprio* — папський рескрипт, у якому слова «*motu proprio*» (лат. «за особистою ініціативою») означають, що справа вирішена особисто самим папою.

Згідно з першим розділом документу, священна музика «повинна, у найвищому ступені, володіти якостями, властивими літургії, і, зокрема, святістю та доброчесністю форми, що спонтанно спричинить кінцеву якість універсальності» [там само]. Пій Х також детально заглибився до деталей, зазначаючи питання використання інструментів, якості голосів та тексту.

Посилаючись на характеристики, підкреслені вище, Папа Римський наголошує у Параграфі III: «ці якості виявляються у найвищому ступені в *Григоріанському співі...*» [там само] (курсив наш – Д. К.). Окрім того, Папа 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].

Також Пій Х у Параграфі I наголосив на тому, які види «сучасної» музики дозволені: «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» [75].

У параграфах III та IV Папа Римський підкреслює, що офіційною мовою Церкви є латина, і літургічні тексти не повинні змінюватися чи передаватися таким чином, щоб був порушений їх зміст.

Параграф V містив найбільш суперечливу інформацію про те, що жінок не можна допускати до участі у хорі. Свої міркування папа Пій Х пояснює тим, що хористи виконують богослужіння, – жінкам в ті часи це заборонялося. Він продовжує наполягати, що у разі необхідності впровадження високих тембрів слід використовувати співацькі голоси хлопчиків. Решта цього параграфу присвячена інформації про місце розташування хору, а також вказівки щодо того, як хористам треба себе поводити.

Папа Римський піднімає питання використання інструментів у богослужінні в Параграфі VI, де проголошує необхідність уникати тривалих інтерлюдій та пауз, і визнає, що головним музичним засобом у сакральних службах мусить бути вокальна музика. Тому орган або інструменти завжди

повинні бути другорядними по відношенню до співу. Документ виключає використання фортепіано, барабанів та «галасливих чи фривольних» інструментів.

В одному з менших за розміром параграфів, Параграфі VII, Папа Римський заявляє, що літургія ніколи не повинна бути другорядною по відношенню до музики. Він регламентує тривалість певних частин меси, зокрема зауважуючи, що частини *Gloria* та *Credo* повинні бути короткими (через традицію григоріанського співу).

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

Узагальнюючи підкреслимо, що ця енцикліка обмежила використання інструментів, закликала повернутися до поліфонії, обираючи прикладом поліфонію у стилі Палестрини, і переосмислила важливість григоріанського співу та латини в богослужіннях. Композитори, які хотіли продовжувати писати музику для Католицької Церкви, яка б виконувалась у літургіях, повинні були змінити свої методи та техніки письма, щоб відповідати новим правилам.

«Меса соль мажор» (1922) Ральфа Воана-Вільямса, «Меса для подвійного хору *a cappella*» (1921-1926) Франка Мартена, «Меса соль мажор» (1937) Франсіса Пуленка та Меса (1948) Ігоря Стравінського – лише одні з числених прикладів впливу *Motu proprio* (1903) на католицьку музичну традицію у XX ст.

Пій X у *motu proprio* пропагував простоту як найкращу форму ставлення до Бога, й саме цей документ вплинув на католицьку сакральну музику першої половини XX ст., в якій архаїчні композиційні методи поєднувались із сучасними техніками та стилями [68, с. 14].

Висновки до Розділу 1

Творча спадщина Ф. Мартена широко представлена у різних жанрах – операх і балетах, ораторіях і кантаті, месі й концертах, симфоніях і баладах, вокальних та інструментальних дуетах тощо.

Образне і жанрове розмаїття творів Ф. Мартена, постійний пошук оновлення музичної мови, експериментування і звернення до досвіду класичного і докласичного періодів визначають свідомість композитора як митця, що використовує сталі традиції поряд зі створенням нових.

Еволюція творчості Ф. Мартена відбулася завдяки застосуванню поліфонічних та метроритмічних технік, типових для композиторів XV–XVII ст., використанню консервативної модальної гармонії, ритмічних експериментів з елементами античності і Далекого Сходу, синтезу пізнього німецького романтизму й французького імпресіонізму, 12-тонової системи А. Шенберга і ритмічної концепції Е. Жак-Далькроза.

Щодо композиторської творчості Ф. Мартена Дж. Таппер і В. Мелюшук створили два варіанти періодизації його спадщини. У даному дослідженні відбулося спирання на періодизацію Дж. Таппер, як таку, що виявляє типові для кожного періоду творчості Ф. Мартена характеристики, що вказують на еволюцію його стилю.

Сакральна музика кінця XIX – початку XX ст. була далека від традиційних моделей, що відповідали вимогам діяльності Католицької Церкви. Енцикліка *Motu proprio*, сформована Пієм X 22 листопада 1903 року, стала переломним документом у становленні реформи католицької музики на початку XX ст. Цей документ отримав значення орієнтиру для композиторів і стосувався всіх аспектів католицької сакральної музичної творчості.

Таким чином, у першій третині XX ст. сформувалися дві тенденції щодо розвитку жанру меси: меса як концертний жанр та меса, що відповідала вимогам *Motu proprio* (1903 р.).

РОЗДІЛ 2

«МЕСА ДЛЯ ПОДВІЙНОГО ХОРУ A CARPELLA» Ф. МАРТЕНА: ВИКОНАВСЬКО-АНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД

2.1 Аналіз композиторського тексту «Меси для подвійного хору a carPELLa» Ф. Мартена

За словами А. Перу, Ф. Мартен: «кілька місяців прожив у Римі [з 1921 по 1922 рр.], де він ознайомився з григоріанським співом, а візити до Равенни запалили в ньому особливий інтерес до візантійського мистецтва. Повернувшись до Швейцарії в 1922 році, він плекав ці враження, завжди шукаючи нові джерела для більш детального вивчення. І під цим впливом григоріанського співу він почав створювати “Месу для подвійного хору a carPELLa”. Саме тоді Мартен відчув потребу звернутися до духовної музики» [цит. за: 78, ст. 19].

Ф. Мартен створив свою Месу в 1922 році, за винятком частини *Agnus Dei*, яку він додав в 1926 році, і ця його робота ясно демонструє композиційні ідеї, з якими він тоді працював. Твір побудований за зразками літургійних мес епохи Відродження з п'ятьма частинами, відповідно п'ятьом розділам меси *ordinarium*. У ньому використовуються поліфонічні та метроритмічні техніки, типові для Жоскена Дебре і його сучасників XV століття. Наприклад, парна імітація в *Gloria* на словах «*et in terra pax hominibus*»: слова і мелодія в партіях одного хору (альти і тенори) відразу ж вторять партіям іншого (тенора і баси); наступні антифону імітації призводять до кульмінаційного гармонійного *tutti* на словах «*glorificamus te*». Великі наслідувальні, майже фугатоподібні побудови, такі як на самому початку *Kyrie*, нагадують своєю текстурою і пластикою ведення звуку з характерних зразків хорової музики композиторів кінця XVI століття, таких як Палестрина або Вікторія. Особливо яскраво демонструє вплив музики епохи Відродження принцип двохорності, на якому будується весь твір, особливо в таких розділах, як *Benedictus* і *Agnus Dei*, де два хори чітко

відрізняються один від одного і зіставляються один з одним. Це – музична арка, яка повертає до Венеціанського стилю XVII століття, проілюстрованого в роботах Джованні Габріелі.

Поряд із цими, свідомо вплетеними історичними елементами, відчутні ритмічні і гармонічні деталі, які 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 квінтових, порожніх, безтерцових 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.

«Меса для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена, написана в 1920-х роках, «сиділа в шухляді» композитора майже сорок років, поки, після довгих умовлянь його студентів, він не випустив її для публікації та концертного виступу в 1963 році.

Відомий віолончеліст П'єр Фюрньє говорив, що геній Ф. Мартена був «витриманий тихою медитацією та жаром віри» [63]. Релігійна чутливість митця була, по своїй суті, наче середньовічною: у віці, коли багато хто вважав, що авторство – це невід'ємний предмет мистецтва, Ф. Мартен прагнув до анонімності. Причина полягає в сильній християнській вірі композитора, яка направляла його життя, як особисте, так і художнє.

Народившись в родині швейцарського кальвініста (його батько був священиком), його творчість завжди була надзвичайно тісно переплетена з християнськими темами.

Ф. Мартен висловив свої думки щодо відношення між священними текстами і музикою у своїй статті «*Le compositeur moderne et les textes sacrés*» (1946). У ній Ф. Мартен стверджує, що, коли композитор збирається написати духовний твір, (переклад наш – Д.К.) «... 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: 66, с. 25].

На думку Дж. Кілгора, стиль «Меси» Мартена можна найкраще визначити терміном «архаїчний модернізм», який базується на ідеї поєднання архаїчних методів і тенденцій з сучасними композиторськими техніками [68, с. 33].

Як прокоментував Франц Вальтер концертне виконання «Меси» в Женеві в 1974 році, «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: 68, с. 34].

Традиційна роль Меси *ordinarium* була у використанні її під час служби. Еволюціонуючи з плином часу у велику і більш складну музичну форму, зазнаючи процесу секуляризації, меса поступово перетворилася на концертний жанр, який не був придатний для службового використання. В якості прикладу можна назвати одну з вершин меси як жанру – «Високу месу» Й. С. Баха.

Але написати твір, який виражає саму суть його віри, щоб згодом було здійснено його публічне оприлюднення, – це було занадто великим кроком для неймовірно відданого вірі Ф. Мартена. У 1960-х роках він писав: «Я не хотів, щоб це виконувалося ... Я вважаю, що ... це як питання між Богом і мною. Я відчував тоді, що вираз релігійних почуттів повинен залишатися таємним» [цит. за: 66, с. 60]. Вражає відданість такого сильного почуття. У вік активної секуляризації мало хто з композиторів міг би сказати, що володіє такими сильними переконаннями щодо своїх творів і відносин між художником і Богом.

Твір починається з *Kyrie* – це проста молитва «Господи, помилуй», з розспіваними мелодичними лініями та імітаційними побудовами в стилі композиторів епохи Відродження, таких як Жоскен і Палестрина.

Її початком є самотня, тиха нота альтів – ля першої октави. З неї згодом наче розгортається хорова фактура, – імітаційними перегуками з довгими, гнучкими фразами у різних голосах. На музику, безсумнівно, впливає *cantus planus* з його довгими, відстороненими мелізматичними лініями. Ф. Мартен був вихований у кальвіністській сім'ї, тому він не знаходився під безпосереднім впливом католицької традиції з її григоріанськими хоралами і строгими співами. Його висловлювання – це особисте бачення тексту і стан, який він створює, поєднуючи власну музику зі словом Божим.

Уся частина *Kyrie* умовно розподіляється на три складові тексту молитви: *Kyrie eleison, Christe eleison* та *Kyrie eleison*; їх розмір не рівномірно однаковий, наймасштабнішою є перша складова, найменшою – остання. Перша складова *Kyrie* налічує дві зони, що будуються на двох темах-лейтінтонаціях. Перша тема – плавна, з широким діапазоном, розспівна, горизонтально мелодизована, що 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 лейтінтонації, 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 та емоційної. Композитор тут дає ремарку: *Très mouvementé comme un cri* (в перекладі «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. Малдієва в своєму дослідженні [71, с. 18], ці імітаційно взаємодіючі мотиви свідчать про те, що композитор використав контрапунктичну техніку, як у месі епохи Відродження,

наприклад у Жоскена Дебре. Наспівний характер теми та використання еолійського ладу також сильно позначають середньовічні впливи.

Основна тема має 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, святенність, божественність, трансцендентність. Вона має символічну форму перевернутої арки, а її кроком є лише великі та малі секунди й терції. Ці інтервали, з додаванням квінт та тритонів у інших голосах при паралельному звучанні, переважають у всій композиції.

Хоча початкова тема лінійна й горизонтальна за побудовою, як тема у контрапункті, не можна ігнорувати суттєву присутність терцевості, зазначає З. Малджиєва [71, с. 19]. Зменшений тризвук, викладений у 3 і 4 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 месях 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 цієї частини є досить складною і відрізняється від традиційної тричастинної форми для першої частини меси: *Kyrie – Christe – Kyrie*. Для створення виконавської інтерпретації надважливо розуміння структури твору загалом та, зокрема, його окремих частин. Порівняння традиційної тричастинної форми АВА¹ та кількох можливих трактувань структури першої частини меси (за З. Малджиєвою [71, с. 21]) дозволить віднайти найбільш адекватний композиторському задуму варіант:

- 1: АВА та Coda – А (тт. 1-36), В (тт. 37-57), А (тт. 58-87), Coda (тт. 88-100);
- 2: ABCDB – А (тт. 1-26), В (тт. 27-36), С (тт. 37-57), D (тт. 58-87), В (тт. 88-100);
- 3: ABCD – А (тт. 1-26), В (тт. 27-57), С (тт. 58-87), D (тт. 88-100);
- 4: ABC та Coda – А (тт. 1-36), В (тт. 37-57), С (тт. 58-87), Coda (тт. 88-100)
5. Аа (1-36 тт.), В (37-92 тт.), а¹, повернення теми (93-100 тт.) (за Б. Вайнтайном [цит. за: 66, с. 36]).

На нашу думку, найбільш точно розкриває структуру номеру 4-ий варіант, що довів свою доцільність у практиці виконання Камерного хору Харківської обласної філармонії (художній керівник та головний диригент Андрій Сиротенко).

Перший розділ (А, тт. 1-36) складається з основного матеріалу (тт. 1-27) та деякого висновку (тт. 28-36). Саме у цьому розділі вперше звучать дві лейтінтонації, які будуть розроблятися упродовж усієї частини, а згодом «проростуть» у інших частинах (напр., *Gloria*, перший розділ). Висновок (тт. 28-36) повільно підводить до акорду *E-dur*, що є ніби-то хибною домінантою у тональності *a moll* або *A dur* наступного розділу (як правило, це повинен бути розділ *Christe eleison*, контрастний завдяки використанню вже іншого, нового тексту). Але за ним слідує другий розділ *Kyrie* (В, тт. 37-57, *Avec mouvement* – в пер. Рухливо) побудований за принципом безперервного розвитку, який не передбачає поділу, що було б більш типовим для жанру [71, с. 21]. Тема, що

розвивається, має у собі складові частини обох початкових лейтінтонацій: другої – стислої, ритмічно пружної, і першої – плавної та розспівної.

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

Тональна палітра цього розділу складається з коротких «спалахів» тональностей *e moll*, *G dur*, *h moll*, *C dur*, які згодом завершуються фінальним акордом *h moll* у такті 57. Хорова фактура тут розкривається у діапазоні більше ніж три октави, від сі великої октави до сі другої, що, у поєднанні з пружним нервово-насиченим ритмом та динамікою *ff*, створює яскраву потужну кульмінацію у цьому такті, на зламі двох розділів.

Нарешті, після того як пройшло вже майже 2/3 усієї частини *Kyrie*, композитор уводить розділ *Christe eleison* (тт. 58-87), який знаходиться досить близько до кінця усієї частини. Він більш лінійний, мелізматичний, і не передбачає вертикально організуючих мотивів попередніх розділів *Kyrie* (напр., як у т. 28). Тональний нахил цього розділу явно спрямовує до тональності *h moll*. Основна тема проводиться в октавному унісоні в партіях Альтів та Басів Хору I протягом чотирьох тактів (58-61) і містить у своїй структурі інтервал чистої кварта. На думку З. Малджиєвої, чиста кварта може вважатися лейтінтервалом твору, бо часто застовується композитором у Месі [71, с. 25]. Використання хорових барв дуже цікаве: тема співається низькими голосами Хору I, тоді як Хор II озвучує супровід із силабічною промовою складів у «зосереджених» акордах. Нижній регістр і насичені низькі голоси створюють похмурий, затемнений характер, не характерний для традиційно ніжної *Christe* (як, наприклад, в Месі *h moll* І. С. Баха). Теми, що кожного разу містять по чотири такти, розподіляють цей розділ на чіткі речення – тт. 58-61 та 62-65 у *h moll*, 66-69 та 70-72 у *e moll*, коротка зв'язка 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 ущільнюється, стає більш поліфонічно розвиненою і насиченою.

Висновок усієї першої частини (тт. 88-100) – четверте *Kyrie*, майже ідентичне другому (тт. 28-36). Це, безумовно, підкреслює найвизначніші спільні ознаки, наприклад:

- лінійна тема, з широким діапазоном та виразною вишуканою архітектонікою мелодії;
- супровід знову знаходиться у Хорі II, розспівування тексту також силабічне, але у більш великих тривалостях;
- в структурі четвертого *Kyrie* знаходиться друга лейтінтонація, вертикально орієнтований елемент якої проникає у висновок з попередніх розділів *Kyrie*;
- фактура 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 в тому, що, хоча перший починається і закінчується у *E dur*, другий починається у *B dur* і згодом прокладає шлях до *E dur*, створюючи аротність між двома розділами.

Таким чином, перша частина Меси Франка 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 певну свободу формі і вибудував її згідно власного стилю мовлення.

Gloria. Друга частина меси також досить незвична й вражає своїм благоговінням. Композитор використовує «багатомовність», поєднуючи канонічний латинський текст з інтонаціями французького імпресіонізму і ознаками сучасного дисонансу. Як і *Kyrie*, *Gloria* широко використовує можливість антифонності і поліфонічної імітації в партіях подвійного хору.

За традицією, прославляючий текст другої частини меси викладається в гучній динаміці, урочисто, зі святково-просвітленим характером. Однак концепція Франка Мартена у вступі відтворює спокійний, майже безтурботний характер з тихою динамікою (від *p* до *ppp*), де *crescendo* за рахунок поступового розгортання хорової фактури виникають м'яко та делікатно. Композитор вибудовує розділи цієї частини відповідно до логіки розвитку молитовного тексту.

Вступи на «*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*».

Форма *Gloria* – контрастно-складена, схематично виглядає наступним чином:

ABCDEFGG – 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).

Вступ *Gloria* можна позначити у 1-15 тактах, вважає Б. Вантайн. Після цього форма, на його думку, поділяється на тричастинну: 1 частина –16-57 такти, 2 частина –58-84 такти, і 3 частина –80-122 такти. У підсумку, дослідник визначає структуру частини як форму наскрізного розвитку [цит. за: 66, ст. 36]. Це твердження має підстави, але, на нашу думку, визначення форми як контрастно-складеної більше відповідає логіці розбудови музичного матеріалу Ф. Мартеном.

Перші п'ятнадцять тактів першого розділу (A) з текстом «*Gloria in excelsis Deo*» поділені 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 зтиснутого, насиченого акорду нетерцової 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-таки, 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 лежить пунктирний ритм (*Kyrie*, тт. 17, 21, 28). Але якщо у частині *Kyrie* вона звучить як нервовий, пристрасний плач та благання, то тут набуває інших фарб, отримуючи фанфарного, світлого забарвлення.

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

Наступний розділ В (тт. 16-38), побудований на тексті «*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*», трактується поліфонічно. Контрапунктична тема складається з двох елементів: «*et in terra pax hominibus*» з двома мелодичними лініями, що рухаються у протилежному напрямі або, навпаки, назустріч друг другу. Цей елемент повторюється в усіх імітаціях, суворо повторюючи ритмічний та звуковисотний каркас, однак транспонуючи тему (на терцію вгору – у тенорів та басів Хору I, потім на секунду вниз – у сопрано та альтів Хору I, та на кварту вгору – у сопрано та альтів Хору I). Другий елемент теми – «*bonae voluntatis*» – кожен раз має вільну структуру. За третім проведенням, у тт. 21-24 до двоголосної теми додаються підголоски – басы та тенори Хору II.

У четвертому проведенні теми «*et in terra pax hominibus*» (тт. 25-28) до двох голосів додається ще два (тенори Хору I та альти Хору II), 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!*») та новим музичним матеріалом. На думку З. Малджиевої [71, с. 31], традиційно прославляючі інтонації виступають в якості перехідної ланки, що веде до розділу «*Gratias*» у тактах 39-44. І хоча знаки альтерації свідчать про нахил до тональності *Des-dur*, знаки при ключі все ще відсутні. Очевидна так звана «ковзаюча тональність» (за Р. Гласманом [66, с. 61]), тобто Ф. Мартен застосовує принцип «ковзання».

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

Знаки альтерації у частині *Gloria* з'являються вільно, неначе 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 I з гармонічною підтримкою Хору II приходять на зміну більш насичені *парні унісони* Хору I (партій сопрано-тенор, альт-бас у тт. 71-77), які згодом створюють насичені акорди (тт. 78-84). За проведенням теми в октавному унісоні басів I і II Хорів з'являються імітаційні проведення з не суворо повтореною темою, зміненою щодо ритміки та звуковисотності (тт. 85-98).

Частина *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*» 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 партії сопрано Хору I, що яскраво звучать на тлі гармонічних підголосків обох хорів, згодом переходять у вигляді коротких імітаційних побудов до партій сопрано та альтів Хору II.

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

Credo починається з рівного вертикального багатоголосся з силабічним розспівом тексту, що протиставляється контрапунктичному розвитку попередньої частини і символізує єдність віруючих. На думку Б. Вантайна, *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: 66, ст. 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;
- сопрано Хору I та тенори Хору II у т. 107.

Тобто, ця хорова інтонація впроваджується в усі розділи частини *Credo*, поєднуючи їх і, по суті, отримує функцію лейтінтонації, стаючи символом об'єднання вірян.

З усіх частин Меси Ф. Мартена *Credo* найбільш неоднозначна у розумінні її структури; взаємозв'язок тональних центрів також найменш очевидний.

Оскільки в *Credo* використовується найбільш широкий, різноманітний за темами 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 аналіз цієї частини дає право стверджувати, що вона має наступну структуру:

A ($a^1 a^2 a^3$) B ($b^1 b^2 b^3$) Coda, де a^1 – 1-22 тт., a^2 – 22-44 тт., a^3 – 45-67 тт., b^1 – 68-99 тт., b^2 – 100-122 тт., b^3 – 123-134 тт., Coda – 135-137 тт.

«Хорова інтонація» (за Б. Вайнтайном), що звучить у Хорі I у перших тактах, має нахил до дорійського *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, які створюють відчуття еолійського *d-moll*. Навіть у цих кількох тактах помітна типова для стилю Франка Мартена «ковзаюча

тональність» («*gliding tonality*» за Б. Вайнтайном) або саме «принцип ковзання» – часті зміни модальності / тональності та нестабільність тонального центру. Ще одна дуже відмінна риса композиційного стилю Ф. Мартена відображена у Месі – надзвичайна увага до наголосу певних слів (сміслових 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 виступає в якості гармонічної підтримки (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*» – контрастний до попереднього музичного матеріалу. Зі вступу короткої інтонації на одній ноті («*Deum de Deo*», тт. 22-23) фактура розростається до хоральної, що призводить до майже природного повернення хорової інтонації a^1 в тт. 29-30.

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

Розділ *Lento* (a^3) знову повертає до хоральної насиченої фактури. Хорове *tutti* у динаміці *pp* звучить дуже делікатно, сакральне та світло – відповідно словам «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est*». У цьому розділі, найтихішому з усієї частини *Credo*, композитор створює стан очікування Божого дива – народження Христа. Фраза «*Crucifixus*» несподівано виникає на *f* у тенорів Хору I соло (тт. 51-53), неначе удар кинджалом. Ця асоціація виникає через напрям мелодії – велика секунда угору, з додатковим *marcato* на вершині. Драматичного насичення додає ремарка композитора *Plus rapide* (в пер. «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 фрази «*Crucifixus*» виникає у басів та тенорів Хору II, а згодом у обох хорах, і тільки у тт. 58-67 отримує своє продовження – «*etiam pro nobis: sub Pontion Pilato...*». Поступово, з кульмінаційної вершини (т. 56) теситура опускається, – ніби сили, що покидають Христа. Закінчується розділ А октавою з пустою квінтою у тональності *e moll*, яка звучить безнадійно та слугує мінорною домінантою для подальшої тональності. Через це логічним було б очікувати *a moll*, але композитор створює незвичну барву, обираючи *A dur*.

Подальший розділ В з ремаркою композитора *Vite* (в пер. «швидко») створює контраст майже в усіх аспектах музичної тканини. Змінюється темп, фактура (тепер це структура, насичена імітаціями початкової теми «*et resurrexit*» у різних голосах), з'являються знаки при ключі (три дієзи, що вказує на тональність *A dur*).

Важливо зазначити, що це перший розділ, в якому композитор застосовує знаки при ключі. На нашу думку, поява знаків *D dur* при ключі символізує воскресіння – як переродження, як нове життя, що осяяне Божою святістю та благословенням.

Нагадаємо, що тема, яка є основою b^1 – це ремінісценція початкової «хорової інтонації» з тт. 1-2. Вона має форму арки, а її мелодична лінія побудована на пентатоніці. Вершини цієї теми «*et resurrexit*» виникають на складі «*re*», що відповідає меті композитора – привести наголос на смислові центри у тексті. Також слід зазначити, що тут використовується невматичний спосіб розспіву.

Тема звучить спочатку у *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 чутно повернення теми – «хорової інтонації» з першого розділу. 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). В мелодичній лінії знову відчутний вплив «хорової інтонації». При ключі з'являється фа-дієз та, відповідно, тональність *e moll*, що зберігається упродовж 13 тактів (тт. 100-112). Згодом цю тональність змінює *D dur* (тт. 116-122).

Також 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*» змінюється Хором I у тт. 123-124 на словах «*Confiteor unum baptisma*».

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 exspecto resurrectionem mortuorum*», а також додає штрих *marcato*, що підкреслює значення слів і створює величний, монументальний характер, який підготовлює слухачів до осяйної мажорної Коди.

Урочистість мелодичної лінії в октавному унісоні альтів та басів Хору I, що мелізматично розспівується на слово «*Amen*», підкреслюється синкопою обох хорів. Частина *Credo* закінчується у *Fis dur* насиченими, широкими акордами.

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, яку на початку обирає композитор, також цьому сприяє – *D dur*.

Б. Вантайн стверджує, що *Sanctus* поділяється на два великих розділи: перший розділ може бути сприйнятим як рондоподібна форма АВАВА: А (1-9

тт.), В (9-16 тт.), А (17-20 тт.), В (21-30 тт.), А (31-34 тт.). Другий розділ сформований за принципом АВА¹В¹: А (35-42 тт.), В (43-75 тт.), А¹ (76-106 тт.), В¹ (106-113 тт.) [цит. за: 66, ст. 42].

На нашу думку, форму цієї частину доцільно розглядати і як тричастинну АВС: А (1-34 тт.), В (35-75 тт.) та С (76-113 тт.).

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 І неначе ведуть діалог – мелодична поспівка басів у *D dur*, тоді як коротка мелодична лінія тенорів у *fis moll*. Таким чином, створюється тональна невизначеність, амбівалентність.

На нашу думку, необхідно позначити три елементи-інтонації розділу «*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*»:

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

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

Більша частина першого розділу будується на основі постійної гармонічної педалі басової партії – фа-дієз малої октави. Саме на її основі звучить ре-мажорний секстакорд у тт. 5-8, 17-20. До-бекар, що виникає у партії сопрано Хору І, створює міксолідійський нахил.

Але вже у т. 27 у басової партії вперше виникають ноти ре малої октави та сі великої октави, які, по чергово виникаючи, слугують домінантою та

субдомінантою для наступної тональності, що згодом призводить до модуляції у *G dur* у 31-34 тт.

Контрастний до попереднього, розділ *Plus vite* (в пер. «Швидше») не має знаків при ключі, що віщує тональну невизначеність, непостійність та вільний розвиток гармонічного аспекту музичної тканини. Саме цей розділ найширше використовує принцип антифонності у частині *Sanctus*.

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*», в той час, як Хор I відповідає йому мелізматично розспіваним «*Gloria tua*».

Побудова «*Hosanna*» з насиченими багатоголосними антифонними перегуками закінчує розділ.

Розділ «*Benedictus*» (76-106 тт.) схожий за побудовою до «*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*». Функції хорових партій тут також 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 кварта, формується між басами, тенорами та альтами Хору I. Таке поєднання досить різких інтервалів, однак, створює незвичну звукову палітру та дещо «таємничо» забарвлює музичну тканину.

«*Hosanna*», що виникає у другий раз (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.

Частина *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, але твір був відкладений «до шухляди» на чотири роки, до того моменту, коли композитор повернувся до нього в 1926 році, 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 або церковні дзвони, або важку ходу Христа на Голгофу. Це єдина частина Меси, де Хор II отримує сталу функцію акомпанементу.

А перший хор співає ці ж слова («*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi; miserere nobis*») невматично. Мелодія першого хору має ознаки *cantus planus*, на що вказує плавність ведення мелодійної лінії, її орнаментальність, вільне, «безтактове» розуміння фрази, 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.

Стосовно останньої частини Меси Б. Вантайн зазначає, що кожне з п'яти проведень варіаційної теми у першому хорі завжди має внутрішню кульмінацію, яка посилюється у русі до п'ятого, останнього проведення. Тож дослідник визначає форму частини як варіаційну з кодою. Структура: А (1-10 тт.), друге проведення, А¹ (10-15 тт.), третє проведення, А² (16-24 тт.), четверте А³ (24-38), п'яте проведення, А⁴ та кода (37-51 тт.) [цит. за: 66, ст. 70-73].

Розбудова «Меси» щодо тонального плану є надзвичайно цікавою. Адже композитор не використовує ключові знаки до розділу «*et resurrexit*» **Credo**. Через це, зазначає Р. Гласман [66, с. 87], частина **Kyrie** набуває рис тональної неоднозначності. Ф. Мартен згодом більше підкреслює відчуття тонального центру *D* (*dur* та *moll*) упродовж всієї **Gloria**. Р. Гласман стверджує, що саме завдяки використанню «розширених хорових педалей у частинах встановлюється тональний центр» [66, с. 60]. У **Credo** композитор використовує домінантно-тонічне з'єднання (напр., *A dur* до *d moll*). Відчуття перемінної

тональності найбільш очевидне в багатьох тонально-модальних змінах **Credo** [66, с. 100].

У підсумку аналізу Меси Ф. Мартена підкреслимо, що мелодійний контур окремих мелодичних ліній пронизаний модальними та речитативними елементами середньовічної музики. Метри, підкоряючись архітектоніці тексту, створюють відчуття безкінечного музичного потоку.

Застосування композитором імітаційної техніки, антифонності відображає принципи музики Ренесансу. Свідомим впливом німецьких композиторів пізнього романтизму, таких як Р. Вагнер, Г. Малер та Й. Брамс, є гармонічна мова та акордові послідовності в гомофонних розділах, а також великий діапазон використаних регістрів.

Терцева структура акордів з додатковими тонами, часто бітональність, політональність, перемінні лади нагадують французький імпресіонізм початку ХХ століття. Одним із принципів мислення Ф. Мартена є принцип «ковзання тональності» («*gliding tonality*» за Р. Гласманом) або непомітний процес модулювання.

Деякі з зазначених вище ознак переважають в окремих частинах, інші ж присутні у всьому творі. Ця різноманітність музичних стилів, що вплинули на творчий пошук Ф. Мартена, пронизує такі елементи структури, як форма, гармонія та фактура.

2.2 Інтерпретація «Меси» Ф. Мартена Академічним камерним хором ХОФ: у діалозі з А. Сиротенко

У пошуку виконавської версії, що максимально відповідає задуму композитора, розкриває змістову сутність твору, велике значення має дорепетиційна робота хормейстера й керованого ним хорового колективу. Якщо хормейстер, на думку В. Живова [16], повинен ознайомитися з епохою створення твору, з історією його написання, установити стильові риси хорового доробку композитора, здійснити порівняльний аналіз літературного

тексту музичного твору та поетичного першоджерела, визначити згідно жанрового, структурно-функціонального та інтонаційно-драматургічного різновидів аналізу жанрову сутність композиції, її структуру, особливості фактури, мелодики, гармонії тощо. Наступний рівень – вокально-хоровий аналіз, у результаті якого має бути визначення інтонаційних, ансамблевих, ритмічних, дикційних труднощів і засоби їх подолання. І далі – вивчення виконавських засобів виразності: темпових змін, динамічних відтінків, штрихів, тембрового забарвлення, артикуляції, фразування. Ця підготовча робота створює підґрунтя для початку репетиційного процесу. Дослідник наголошує на необхідності компаративного аналізу різних виконавських традицій, але В. Живов не ставить завдання вивчення нарисів, статей, у яких визначні хормейстери надають матеріали стосовно досвіду інтерпретацій хорових творів. Прикладом робіт подібного рангу є стаття народного артиста СРСР, художнього керівника хору Всесоюзного радіо К. Б. Птіци (1911-1983) «“Три русские песни”. Очерки опыта хормейстерской работы» [39]. Також В. Живов не виокремлює ще один напрям – спілкування з хоровими диригентами, які здійснили виконавське трактування хорового твору, у даному випадку, Меси Ф. Мартена. У Харкові перше виконання твору швейцарського митця, за спогадами А. Сиротенка, було років зо три тому назад (26 грудня 2017 року – Д. К.). Згодом, Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії, керований лауреатом всеукраїнського конкурсу Андрієм Сиротенко, виконував окремі частини масштабного акапельного твору, а 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 В].

Спілкування з А. І. Сиротенко, який створив власну виконавську інтерпретацію Меси Ф. Мартена, є неоціненним для хормейстера, який обрав для виконання і дослідження цей *opus* швейцарського митця.

Перше питання, яке виникає перед хоровим диригентом: чому обирається той чи інший твір? 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 був диск стокгольмського камерного хору під керівництвом Еріка Еріксона (*Eric Ericson Kammarkör*), який В'ячеслав Бойко⁴ подарував А. Сиротенку років десять тому. Вражений співом і різностильовою музикою, переважно а cappella, яку виконував цей хор, А. Сиротенко саме тоді вперше почув 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, – вразило чудове виконання стокгольмського камерного хору під керівництвом Еріка Еріксона. У репертуарі камерного хору значна кількість мес, але це, як правило, масштабні вокально-симфонічні форми з солістами, оркестром, але саме такий камерний акапельний жанр був і для хормейстера, і для хорового колективу більш цікавим, більш самобутнім.

Саме перше враження, яке склалося у А. І. Сиротенка після прослуховування цих записів, сприяло рішенню взяти цей твір до репертуару камерного хору філармонії. 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 виконавської версії;

⁴ 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.

- актуальність виконання твору.

Дорепетиційна робота, на необхідності якої наголошують визначні виконавці та хорознавці С. Казачков, І. Мусін, В. Живов, була проведена А. Сиротенко, бо він зазначив, що «Меса» Ф. Мартена являє собою акапельний двохорний твір, що більш характерно для православної традиції, а не для католицької (в творчості, наприклад, українського композитора Дмитра Бортнянського). Робота над цим твором спонукала хорового диригента до пошукової діяльності, бо виникла зацікавленість жанром меси *a cappella* європейських композиторів. Він знайшов не так багато зразків, однак, «Меса» Ф. Мартена виявилася для А. І. Сиротенка більш цікавою, оскільки у композитора є проекція на традиції епохи Відродження, які переглянуті з урахуванням вимог ХХ століття. Саме цей твір, на думку хормейстера і є спробою Ф. Мартена відродити месу в акапельній формі.

Аналізуючи Месу Ф. Мартена щодо виконавських завдань, А. І. Сиротенко виявив, що твір дуже грамотно і зручно написаний у вокальному відношенні. І це дуже швидко підтвердилося, коли почався репетиційний процес у камерному хорі, бо при всій її фактурній складності, в роботі вона виявилася не настільки складною, як здавалося. Вокальну зручність твору А. Сиротенко вбачає у 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.

Але і сам А. І. 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 зокрема (особливо для других альтів), теситура у Месі Ф. Мартена здавалася ніби «завищеною». Тобто, Месу зручно співати, але

підкреслює художній керівник філармонійного хору, за деякими винятками – це, полегшений звук альтів, наближений до сопрано. І в цьому сенсі, визнає А. І. 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 Б]. І тут виникає питання щодо простоти у змінненні манери співу.

Надалі А. І. Сиротенко пояснив, що вважає Месу Ф. Мартена зручною порівняно з іншими композиціями сьогодення. Так, камерний хор виконував сучасні акапельні твори, наприклад, українського композитора В. Рунчака. Вони, зазначає хормейстер, дуже цікаво виглядають у нотах, у партитурі, але коли почали співати, то стало дуже важко, бо не враховується вокальна складова, спостерігається відірваність від традицій хорової органіки. В інструментальному виконанні ця партитура може звучати більш цікаво, чим у хоровому. А у месі Ф. Мартена, на думку А. І. Сиротенко, якраз 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. І. Сиротенко зауважує, 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, як наголошує А. І. 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 розбудови композиції й розвитку хорової фактури.

Щодо планування репетиційного процесу, то А. І. Сиротенко розповів, що все було досить традиційним, тому що при розборі цієї 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, за споминами учасників колективу, вони, як професіонали, ретельно готувалися вдома, вчили свої партії, співували їх, щоб під час репетицій А. І. Сиротенко міг більше уваги приділяти художньому втіленню музики Ф. Мартена.

Щодо двохорності. А. І. Сиротенко згадував, що питання балансу між двома хорами виникали, але їх потрібно, на його думку, вирішувати якраз сумарно. Але, щоб вирішувати ці проблеми сумарно, потрібно, на нашу думку, щоб артисти хору елементарно знали нотний текст. І тут знову виникає питання дорепетиційної роботи артистів хору.

А. І. 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 Б].

Таке відношення до авторського тексту, до ремарок композитора викликає повагу. Бо саме розшифрування нотного тексту і є першим кроком до віднайдення виконавської інтерпретації. Н. Корихалова наголошує, що інтерпретація «залежить від таланту і майстерності артиста, яскравості його індивідуальності, ідейної та людської зрілості, культури і т. д.» [24, с. 164]. 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 спів-творчістю диригента й артистів хору. А. І. Сиротенко, за відгуками артистів камерного хору, працює саме так, тому виконавські інтерпретації філармонійного хору Харкова вирізняються глибиною, творчим пошуком, розкриттям суті хорового твору.

Що стосується динаміки, 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: бо, по-перше, це ХХ століття; по-друге – обмеження виконавським складом тільки хором змушує використовувати всі його можливості.

На питання про методи досягнення ритмічного ансамблю А. І. Сиротенко відповів просто і конкретно: «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» [див. Додаток Б]. 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 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. І. 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 А чи О), другорядний матеріал – на інші склади, наприклад, У або *mormorando*. Цей метод сприяє створенню природного балансу звуку. Згодом, при введенні тексту, в слуховій пам'яті зберігається саме цей динамічний звуковий баланс. А. І. 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. І. Сиротенко наголошує, що зараз би він інакше

працював над Месою Ф. Мартена, приділяючи більше уваги змістовій складовій тексту. Ключовим для нього є – *ЯК* вимовити текст. Не просто чітко й ясно, а з точки зору розкриття сенсу художнього образу, що міститься в словах, і який музика підкреслює. На нашу думку, осмисленість промови тексту особливо багато важить у творах, де упродовж, наприклад, однієї частини композитор використовує два звернення – «*Kyrie eleison*» і «*Christe eleison*», як це є у першій частині Меси Ф. Мартена. Досягнення виразного поєднання осмислених слів-звернень із проникливими темо-інтонаціями, які надають різного забарвлення канонічному тексту, 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. І. Сиротенко сказав так: «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» [див. Додаток Б].

2.3 Виконавське трактування «Меси для подвійного хору» Ф. Мартена в аспекті порівняльної інтерпретології

В. Москаленко так формулює визначення музичного твору як об'єкту виконавської інтерпретації: «Музичний твір – авторська інтонаційна концепція, що розкривається в суспільній художній практиці, цілісність якої визначається діалектичною єдністю рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності інтерпретацій» [35, с. 54]. Для створення виконавської інтерпретації хорових композицій надважливо розуміння єдності, на яку вказує дослідник, «рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності інтерпретацій», бо окрім композиторського тексту, де закладена множинність змістів, які треба піддати розшифруванню, є ще людський фактор. Адже специфіка хорового

виконавства, зокрема, у колективній творчості, де кожен артист хору має власну, неповторну творчу особистість. А «варіантна множинність інтерпретацій» залежить ще від рівня митецького обдарування диригента хору, бо саме його прочитання хорового твору має знайти відгук у кожного артиста хору. Ба більше, він повинен переконати хоровий колектив, що його виконавська версія найбільш досконала щодо розкриття задуму композитора. І саме тоді виникає відчуття творчої єдності диригента і хору, яке є запорукою створення «варіантної множинності» виконавської інтерпретації. Але цьому передуює тривалий процес не тільки вивчення з хоровим колективом твору, а й підготовча робота хормейстера, необхідність якої зазначали видатні виконавці, зокрема, Мусін [36]. Одним із напрямів самостійної роботи хорового диригента є ознайомлення зі звучанням твору у виконанні різних хорових колективів, порівняння їх виконавських трактувань.

К. Тимофєєва стверджує, що порівняльний аналіз слід розглядати «як *структуру* і як *процес*: з одного боку, він структурує аналітичне мислення виконавця; з іншого — постає як процес осмислення і моделювання цілого» [46, с. 7].

Автор праці, де досліджується порівняльний аналіз як метод інтерпретології, пропонує наступну методологію компаративного аналізу, засновану на взаємодії декількох методик аналізу: порівняльно-генетичного; жанрово-інтерпретаційного; порівняльно-типологічного аналізу виконавської драматургії музичного твору в різних інтерпретаціях [46, с. 14]. Спираючись на методологію К. Тимофєєвої, видається необхідним провести порівняльний аналіз двох виконань «Меси для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена, щоб віднайти максимально близьку до задуму композитора версію виконавської інтерпретації. Порівнюючи виконавські версії треба першочергово звернути увагу на темпові співвідношення, на розуміння драматургії Меси в цілому та окремих частин твору, на характер звуковедення, динаміку, наповненість хорового звучання в кульмінаціях та особливу, зосереджену, «сувору» молитовність, закладену Ф. Мартеном у цій католицькій композиції.

Для здійснення компаративного аналізу було обрано два виконання різних колективів – представників різних національних виконавських шкіл. Хорові колективи відрізняються за віковими, кількісними та якісними (аматорський чи професійний) показниками. Виконавські трактування наочно демонструють, якою широкою палітрою різноманітних смислів і «звучань» володіє даний твір. Матеріалами слугують: аудіозапис виконання *RIAS-Kammerchor* під орудою Даніела Ройса (*Daniel Reuss*), який було здійснено у 2004 році [65] та відеозапис виконання *The National Youth Choir of Great Britain* під керівництвом Стівена Лейтона (*Stephen Layton*), зроблений у 2017 році [64].

Диригенти

Даніел Ройс (*Daniel Reuss*) (1961 р. н.) – видатний голандський диригент.

Навчався у Баренда Шуурмана в Роттердамській консерваторії. У 1990 році він став директором Амстердамської Капели (*Cappella Amsterdam*), яка за роки його керування перетворилася на професійний колектив, що на сьогодні є одним із найбільш затребуваних у Нідерландах.

З 2003 по 2006 рр. Даніел Ройс був головним диригентом берлінського колективу *RIAS Kammerchor*, з яким записав низку успішних дисків⁵. У лютому 2007 року Д. Ройс дебютував в Англійській національній опері як оперний диригент – «Агрипина» 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*» Франка 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*

⁵ Диск із творами Мартена та Мессіана одержав такі премії як «*Diapason d'or de l'année 2004*» та «*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*». Критики також позитивно оцінили записи «*Les Noces*» Стравінського, «*Le vin Herbé*» Мартена та «*Solomon*» Генделя.

Filharmonia Kammerkoor спільно працювали над записами «*Stabat Mater*» та «*Sept Répons de Ténèbres*» Франсіса 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*) [61].

Стівен Лейтон (*Stephen Layton*) (1966 р. н.) – видатний 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.

С. Лейтон постійно у пошуках нових цікавих творів найбільш відомих композиторів нашої епохи. 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 [84].

С. Лейтон виріс у Дербі, де його батько працював церковним органістом. Поки навчався в Кембриджі, С. Лейтон заснував хор *Polyphony*, що зараз є загальновизнаним як один 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 *DR Vokalensemble* (Датський національний вокальний ансамбль).

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 Ešenvalds*).

Колективи

RIAS-Kammerchor — один з десяти найкращих хорів у світі за версією британського журналу *Gramophone* [60].

Заснований у 1948 році 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, зокрема, просування сучасної музики, і 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*) [80].

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 у 1972-1986 рр., 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 застосувати інтернаціоналізацію репертуару колективу, поєднуючи музику попередніх століть з сучасною. А Даніел Ройс, під орудою якого хор працював у 2003-2006 рр., зосередився на

класичному модернізмі та зміцнив творчі зв'язки з іншими колективами в країні та за кордоном. У цей час репертуар хору було розширено за рахунок музичної творчості епох Відродження та Бароко. З 2007 по 2015 рр. колектив очолив Ганс-Крістоф Радеманн (*Hans-Christoph Rademann*), який ще більше розширив репертуар, зробивши особливий акцент на автентичну музику Центральної Німеччини з XVII по XIX ст.

З 2017 року головним диригентом та художнім керівником *RIAS-Kammerchor* є Джастін Дойл (*Justin Doyle*), який успішно розвиває традиції своїх попередників [81].

Заснований понад 70 років тому, *RIAS-Kammerchor* й сьогодні встановлює стандарти майже у всіх сферах музичної культури. Він відомий своїми автентичними (історично інформованими) виконаннями творів епохи Відродження та Бароко. Трагування 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, нетрадиційних концертних майданчиках Берліну. Концерти *RIAS-Kammerchor* давно перестали бути інсайдерською подією – вони користуються культовим статусом й залучають все більше й більше слухачів.

The National Youth Choir of Great Britain

«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, Національний Посол Співу Великобританії [59].

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 року члени Національного хору молоді щороку

проходять конкурс на предмет участі в унікальній Річній програмі навчальних та виконавських проєктів.

Заснована 1983 року Майком Бревером та Карлом Браунінг, 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, зараз *The National Youth Choirs of Great Britain* забезпечує глибокий та неповторний музичний досвід для понад 750 молодих людей у віці 8-26 років, які працюють разом із відомими диригентами. Це, зокрема: Джон Раттер (*John Rutter*), сер Девід Уїллокс (*Sir David Willcocks*), Гаррі Крістоферс (*Harry Christophers*) і *The Sixteen*, Ерік Вітакер (*Eric Whitacre*). Навчальна структура 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 на найвищому рівні, охопити широкий репертуар та розвинути гнучкий та творчий підхід до музичного виконання.

Порівняльний аналіз виконань «Меси» Ф. Мартена

Kyrie

Початковий темп, який обирає Данієл Ройс, диригент *RIAS-Kammerchor*, більш повільний із двох представлених варіантів ($\text{♩} \approx 42$). Цьому темпу підпорядковується і вся подальша музична тканина. Це створює протяжний, молитовний, медитативний, занурений у себе характер, що віддзеркалює те світобачення, який вклав композитор у музичну тканину. Щодо *Christe eleison*,

то хор під керівництвом диригента витримує один темп на протязі усього розділу ($\text{♩} \approx 75$), що налаштовує на почуття монументальності, вічності, глибокого роздуму, незважаючи на пристрасність висловлювання у кульмінації (80-93 тт.). У розділі з авторською ремаркою *subitement beaucoup plus lent* (в пер. «раптово набагато більш протяжно») мелодія вибудовується розлого, спокійно, майже так же повільно, як у першому розділі ($\text{♩} \approx 45-49$). Цей темп налаштовує слухачів на витончений характер вислову, й дозволяє почути кожен нюанс гнучкої і виразної мелодії Сопрано.

Диригент *RIAS-Kammerchor* свідомо обирає образ досить зосередженої, орієнтованої на занурення у себе, середньовічної молитовності, і вибудовує його вже з першої частини.

З іншого боку, 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 даються важко ($\text{♩} \approx 62$).

На словах *Christe eleison* (58-79 тт.) він ще більше зсуває темп ($\text{♩} \approx 84$), який у кульмінаційному моменті (80-93 тт.) розвивається до рухливого, пристрасного ($\text{♩} \approx 100$).

Розділ *subitement beaucoup plus lent* відчувається логічним витоком попереднього темпу, палкого, рішучого та енергійного ($\text{♩} \approx 55$).

С. Лейтон досить вільно трактує темп, то сповільнюючи, то прискорюючи, використовуючи фразу та нюанси як орієнтир, оздоблюючи музичну тканину своїми виразними *rubato*, і 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 склад, в кульмінаційних моментах хор звучить дуже

насичено. Наприкінці розділів, диригент не «ховає» молоді голоси на *diminuendo*, а притримується динаміки досить глибокого, насиченого *piano*.

Gloria

Ця частина, незважаючи на свої контрастні за характером та темпом розділи, у виконанні *RIAS-Kammerchor* набуває гармонічно вибудованої архітекτονіки.

І якщо на початку частини, відповідно до ремарки композитора *calme sans traîner* (в пер. «спокійно не затягуючи»), Д. Ройс обирає спокійний темп, майже *Andante* ($\text{♩} \approx 60$), що створює більш розмірений, величний характер, то у наступному розділі «*Et in terra pax hominibus*», що логічно впливає з попереднього, ним обирається достатньо рухливий, але одночасно не поспішний темп ($\text{♩} \approx 85$). У такому темпі гармонійно і мудро, без зайвого кваплення, звучать слова «*I на землі запанує мир*». Наступні розділи, а саме розділ *rapide-lié* (в пер. «швидко, зв'язно») на слова «*Quoniam tu solus sanctus...*» та *un peu plus rapide* (в пер. «трохи швидше») на слова «*Cum sancto spiritu...*» – витримані в одному темпі ($\text{♩} \approx 110$), 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 розлогіх акордах, що прославляють величність Бога.

Виконання *The National Youth Choir of Great Britain* частини *Gloria* підпорядковується іншому принципу.

Розділ *calme sans traîner* (в пер. «спокійно не затягуючи») виконується у рухливому темпі ($\text{♩} \approx 86$), завдяки чому він 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* (в пер. «швидко, зв'язно») ($\text{♩} \approx 110$) та розділ *un peu plus rapide* (в пер. «трохи швидше») ($\text{♩} \approx 110$).

Але, на контрасті з цим, *crescendo* на словах «*Gloria in excelsis Deo*», призводить до дуже акуратних, майже тендітних, «скошених» вершин. Це світовідчуття й цей характер звуковедення транспонуються на всю частину. Тож величність Бога у виконанні *The National Youth Choir of Great Britain* набуває характеру *dolce*.

Credo

Avec décision, assez rapide (в пер. «рішуче, досить швидко») – такий темп визначає композитор для цієї частини зі словами «*Credo in unum Deo*». Диригент *RIAS-Kammerchor* Д. Ройс обирає досить рухливий темп ($\text{♩} \approx 110$) і дотримується його, не роблячи якихось темпових відхилень. Розділ *Lent* (в пер. «повільно») на слова «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est*» у динаміці *pp* звучить дуже піднесено, світло і сакрально, а обраний темп тільки посилює це відчуття – світ наче завмирає, спостерігаючи святе диво ($\text{♩} \approx 42$).

Наступний розділ, навпаки, має юбіляційний, енергійний, радісний характер – *Vite* (в пер. «швидко»), й обидва диригенти обирають найкомфортніший темп ($\text{♩} \approx 145$), який 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 розбудови фраз. Таким чином він прагне надати ще більшої виразності музичній тканині.

Вже у першому розділі *Avec décision, assez rapide* (в пер. «рішуче досить швидко») Стівен Лейтон обирає темп $\text{♩} \approx 105$, який згодом у розділі «*Descendit de coelis*» трансформується у більш вільний, спокійний, щоб продемонструвати красу тембрів й вишуканість вокальних ліній та, що найважливіше, підкреслити глибокий зміст цих слів – «зійшов із небес» ($\text{♩} \approx 90$).

На відміну від інтерпретації Д. Ройса, розділ *Lent* (в пер. «повільно») має більш рухливий, емоційно насичений, зворушений характер, позбавлений деякої глибокої духовної статичності й роздуму ($\text{♩} \approx 54$).

Однак, у розділі *Plus rapide* (в пер. «швидше») темп набуває більшої свободи – з кожною фразою «*crucifixus*», 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 ($\text{♩} \approx 100-80$).

Це створило контраст між цим та наступним розділом *Vite* (в пер. «швидко»), $\text{♩} \approx 150$.

С. Лейтон обирає звуковедення *legato*, і на власний роздум трактує ремарку композитора *dolce* над кожною нотою під *marcato*. Кантиленність підкреслюється ще більш свідомим нівелюванням штриху *marcato*, як, наприклад, в розділі «*Deum de Deo, lumen de lumine*» (22-28 тт.) – фрази нашаровуються одна на одну, не підкреслюючи свого початку, йдучи одним спрямованим потоком до кульмінаційного широкого акорду у динаміці *f* на слова «*Verum de Deo vero*».

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

Sanctus

Aves mouvement mais très calme (в пер. «З рухом, але дуже спокійно») – диригент *RIAS-Kammerchor* Д. Ройс обирає достатньо спокійний темп, що, однак, не сповільнює виразний рух мелодії ($\text{♩} \approx 52$). Їх кульмінаційні зони забарвлені делікатним, ніжним звучанням з відтінком *dolce*, з насиченою у середині фактурою, й виразною мелодійною 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* (в пер. «Швидше») позначений зміною темпу ($\text{♩} \approx 84$) 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 свідомством професійно вивірених різновидів ансамблю: динамічного, ритмічного та тембрового.

Виконанню *The National Youth Choir of Great Britain* частини *Sanctus* С. Лейтон додає більшої гнучкості, більше мінливості імітаційним фразам, але полишає достатньо спокійний характер, якого вимагав композитор ($\text{♩} \approx 65-75$).

Дуже «свіжо», «блискуче» звучать репліки усього хору на слова «*Sanctus, Sanctus*» (31-34 тт.), створюючи дивовижно світлий образ. Контрастом слугує наступний розділ, *Plus vite* (в пер. «Швидше»), де диригент обирає досить маркатовану, сміливу манеру звуковедення й дещо стриманіший темп ($\text{♩} \approx 80$). Метр 5/8 провокує молодих співаків на сповільнення у кожному такті, особливо це помітно на затаках. Таким чином, 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.

Agnus Dei

Спокійний, вдумливий, непохитний, але наповнений постійним внутрішнім діалогом – саме так можна відобразити характер темпу, який обирає Д. Ройс у цій частині ($\text{♩} \approx 48$).

Частина *Agnus Dei* – найменш «наповнена» ремарками композитора, й позначена непохитністю, незмінюваністю акордової фактури з силабічно розспіваним текстом «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*» 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 (ля, соль другої октави) звучить делікатно, не виділяючись на тлі всього акорду, на *ppp* (44-45 тт.).

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

Стівен Лейтон обирає більш рухливий темп, який, однак, не суперечить зосередженості цієї музики ($\text{♩} \approx 60$). Тембри молодого колективу яскраво забарвлюють музичну тканину, надаючи їй нового звучання.

Це стосується навіть гармонії: у першій ж 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 кожную фразу, через що, однак, втрачається відчуття непохитного, «незкінченного» 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 (44-45 тт.), 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 Стівена Лейстона набуває відкритої, щирої емоційності. Що, однак, контрастує зі стильовими засадами Меси і становить протилежність задуму композитора.

Висновки до Розділу 2

У підсумку аналізу Меси виявлені деякі ознаки стилю Ф. Мартена:

- ремінісценції Венеціанської поліхоральної традиції композиторів Базиліки св. Марка, а саме в антифонному діалозі між двома хорами;
- мелодійний контур окремих мелодичних ліній пронизаний модальними та речитативними елементами середньовічної музики. Метри, що постійно змінюються, підкоряючись архітектоніці тексту, створюють відчуття безкінечного потоку та відсутності сильної долі, що теж є притаманним музиці середньовіччя;
- застосування імітаційної техніки, коли використання всієї теми, а також її частин створює чіткі імітаційні контури. Це відображає принципи музики Ренесансу, які, зокрема, можна віднайти у творах Жоскена Дебре;
- гармонічна мова та акордові послідовності в гомофонних розділах, а також великий діапазон використаних регістрів (часто близько трьох октав) свідчать про вплив німецьких композиторів пізнього романтизму, таких як Р. Вагнер, Г. Малер та Й. Брамс;
- терцева структура акордів з додатковими тонами, часто бітональність, політональність, перемінні лади нагадують французький імпресіонізм початку XX століття;
- принцип «ковзання» як принцип «руху тональності» (за Р. Гласманом), або непомітний процес модулювання.

Деякі з зазначених вище ознак переважають в окремих частинах, інші ж присутні у всьому творі. Ця різноманітність музичних стилів, що вплинули на творчий пошук Ф. Мартена, пронизує такі елементи структури, як форма, гармонія та фактура.

Специфіка хорового виконавства полягає, зокрема, у колективній творчості, де кожен артист хору має власну творчу особистість. А «варіантна множинність інтерпретацій» залежить ще від рівня митецького обдарування

диригента хору, бо саме його виконавська версія має бути сприйнята колективом як така, що розкриває задум композитора. Питання пошуку виконавської моделі, методики роботи над втіленням Меси Ф. Мартена розкрито під час спілкування з художнім керівником академічного камерного хору ХОФ А. Сиротенко.

У результаті компаративного аналізу двох виконавських інтерпретацій Меси Ф. Мартена, здійснених *RIAS-Kammerchor* та *The National Youth Choir of Great Britain*, встановлено:

- німецький камерний хор повністю насичує фактуру Меси Ф. Мартена звучанням професійних голосів, 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 канонічного 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.

На нашу думку, виконавська версія *RIAS-Kammerchor* під керуванням Даніела Ройса максимально відповідає замислу композитора. Диригент мислить «широким мазком», при цьому поєднуючи з цим принципом велику увагу до деталей. Саме такий підхід і становить основу еталонної виконавської інтерпретації *RIAS-Kammerchor* «Меси для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена.

ВИСНОВКИ

Творчість визначного швейцарського композитора Франка Мартена (1890-1974) є прикладом синтезу і трансформації множинних технік і концепцій початку ХХ століття. У ранніх композиціях Ф. Мартена є характерним використання лінійного, свідомо архаїчного стилю, який нагадує духовну вокальну музику XV і XVI століть, оперуючу модальними мелодіями. Згодом збагачення гармонічної і ритмічної палітри митця відбулося за рахунок консервативної модальної гармонії, ритмічних експериментів з елементами античності і Далекого Сходу. Дослідники вбачають у подальшій творчості митця взаємопроникнення різних напрямів музичного мистецтва – пізнього німецького романтизму та французького імпресіонізму, 12-тонової системи А. Шенберга і ритмічної концепції Е. Жак-Далькроза, перш ніж нарешті Ф. Мартен віднайшов свій власний, неповторний авторський стиль у зрілі роки. Вражає жанрове розмаїття творчості митця – меса, кантата, ораторії і опери, камерні твори і симфонії, балети і концерти, завдяки яким Ф. Мартен здобув світове визнання.

Спирання на наукові розвідки Дж. Таппер [85] та В. Мелющук [32] дозволило розглянути творчість Ф. Мартена щодо її періодизації. У даному дослідженні найбільш ємною вважається періодизація спадщини митця, запропонована Дж. Таппер, де відбувається її розподіл на *ранній (до 30-х років ХХ ст.), середній (1933-1940 рр.) і пізній (50-ті – 70-ті рр.) періоди*, виявляються типові для кожного періоду характеристики, що вказують на еволюцію його стилю.

Ранній період творчості Ф. Мартена – найбільш насичений пошуками власного стилю, позначений вперше відчутною для нього потребою звернутися до духовної музики. У роботі підкреслюється, що Ф. Мартен створив «Месу для подвійного хору *a cappella*» 1922 року, після перебування у Римі і ознайомлення з григоріанським співом. «Меса», що складалася з чотирьох частин, і була, по суті *missa brevis*, закінчувалася *Hosanna* й створювалась

митцем як особистісне спілкування з Богом, не для публічного виконання. Глибоко віруюча людина, композитор дав дозвіл на її публікацію та виконання лише 1963 року, після довгих роздумів і вмовлянь. Але у 1926 році концепція Меси змінилася, бо Ф. Мартен дописав ще одну частину *Agnus Dei*, створивши таким чином п'ятичастинну композицію, що відповідала канонічній моделі меси *ordinarium*, а остання частина *Agnus Dei* стала кодою всієї масштабної композиції. «Меса для подвійного хору *a cappella*» композитора ніби «перекидає» арку від раннього періоду творчості Ф. Мартена до пізнього й акумулює творчі пошуки митця.

У роботі піддається аналізу саме друга авторська редакція Меси, що призначалася для широкого загалу, виконавські інтерпретації якої стали підґрунтям до пошуків виконавської версії, адекватної композиторському задуму.

На підставі аналізу композиторського тексту «Меси для подвійного хору» Ф. Мартена зроблені наступні узагальнення:

Неординарність підходу композитора до жанру меси проявилася в ставленні до канонічного тексту, до його семантики, що володіє ємною символікою. Вона позначилася на постійних структурних трансформаціях – повторах слів, фраз, рядків, розділів, їх перестановці, на адаптації до різноманітних музичних форм. При цьому головне значення набувала притаманна автору стилістика: застосування поліфонічних та метроритмічних технік, типових для Жоскена Дебре і його сучасників XV століття; створення великих, майже фугатоподібних побудов, що нагадують характерні зразки хорової музики кінця XVI століття, наприклад, Палестрини. Особливо яскраво демонструє вплив музики епохи Відродження принцип двохорності, що повертає до Венеціанського стилю XVII століття, зокрема, Джованні Габріелі.

Поряд із цією свідомо вплетеною історичною стилізацією відчутні ритмічні і гармонічні деталі, що характерні сучасності: терцева структура акордів з додатковими тонами, часто бітональність, політональність, перемінні лади тощо.

Стиль «Меси» Ф. Мартена можна визначити терміном «архаїчний модернізм» [68, с. 33], що синтезує архаїчні методи з сучасними композиторськими техніками.

Інтонаційна драматургія твору заснована, з одного боку, на *cantus planus*, з іншого – незкінченність мелодичного потоку обумовлена метрами, що постійно змінюються, підкорюючись архітектоніці тексту, фактурою й хоровою оркестровкою. Кожній частині Меси властивий інтонаційний «код», розвиток якого сприяє розбудові «Меси» як художнього цілого і свідчить про застосування Ф. Мартеном методу симфонізму.

Новизна трактування жанрового канону швейцарським митцем обумовлена ще й специфікою його релігійного світогляду та свідомо напрацьованою композиторською технікою. В магістерській роботі висвітлені **принципи мислення** Ф. Мартена, втілені у «Месі для подвійного хору» в аспекті стильової самотності:

- принцип побудови хорової інтонації на основі засад *cantus planus*;
- принцип взаємодії архаїки, модальності та хроматики;
- принцип підпорядкування метроритму канонічному тексту;
- принцип антифонного співу як основи темброво-фактурного подвійного виконавського складу твору;
- принцип строфічності;
- принцип циклічності, що характеризує тип літургічної драматургії твору;
- принцип тонального «ковзання» як принцип «руху тональності» («*gliding tonality*» за Р. Гласманом).

Кожна частина п'ятичастинного циклу Меси побудована Ф. Мартеном згідно його відчуття канонічного тексту, що не завжди відповідає традиціям і сприяє множинним трактуванням формотворення, зокрема, у I ч. – замість *Kyrie – Christe – Kyrie*, тобто АВА¹, композитор створює структуру, яка може отримати різноманітні тлумачення:

ABA та *Coda* – *A* (тт. 1-36), *B* (тт. 37-57), *A* (тт. 58-87), *Coda* (тт. 88-100);
ABCDB – *A* (тт. 1-26), *B* (тт. 27-36), *C* (тт. 37-57), *D* (тт. 58-87), *B* (тт. 88-100);

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

Темпова драматургія вибудована Ф. Мартеном таким чином, щоб музика кожної частини відображувала різні молитовні стани, але темпові позначки на початку частин не є остаточними, бо партитура рясніє авторськими ремарками щодо агогіки й характеру (див. Додаток А).

Стосовно тонального плану Меси визначено, що композитор не використовує ключові знаки до розділу «*et resurrexit*» ***Credo***. І якщо ***Kyrie*** тонально неоднозначна, то в ***Gloria*** Ф. Мартен підкреслює відчуття *D* (*dur* та *moll*), а в ***Credo*** використовується домінантно-тонічне з'єднання (*A dur* до *d moll*), що свідчить про застосування політональності, ладової перемінності та принципу «*gliding tonality*» (за Р. Гласманом).

Ф. Мартен як геніальний майстер хорової оркестровки, з одного боку, співставляє звучання двохорного масиву й однохорного складу, з другого – протиставляє насичені барви чоловічих голосів із двох хорів – жіночим. Іноді Хор II виконує функцію супроводу, а іноді частина хорів забезпечує гармонічну підтримку мелодичній лінії, що подвоєна в октаву двома і більше голосами. Ф. Мартен створює надзвичайно широкий діапазон хорового звучання, основу якого складають оксамитові басы у низькій теситурі, альти й тенори заповнюють насиченим звучанням акорди, а сопрано немов би «злітають» у височінь завдяки верхнім регістрам високого жіночого голосу. Саме завдяки такому використанню хорового масива кульмінаційні вершини набувають масштабності звучання.

Для створення виконавської інтерпретації «Меси» Ф. Мартена великого значення набувають аудіозаписи, порівняльний аналіз виконавських версій, думки хорових диригентів, під орудою яких композиція швейцарського митця отримала позитивні відгуки. Співкування з А. Сиротенко – керівником академічного камерного хору ім. В. Палкіна Харківської обласної філармонії –

сприяло розумінню **як** працювати над «Месою» Ф. Мартена, над звуковидобуванням, метроритмом, словом, яким чином досягти кульмінаційну вершину всього циклу – *Agnus Dei*.

Для здійснення компартивного аналізу, за методикою К. Тимофєєвої, було обрано трактування твору у виконанні хорових колективів *RIAS-Kammerchor* та *The National Youth Choir of Great Britain* – представників різних національних виконавських шкіл. У результаті дослідження були виявлені особливості виконавських версій «Меси» Ф. Мартена *RIAS-Kammerchor* (Німеччина) під орудою Д. Ройса та *The National Youth Choir of Great Britain* (Велика Британія) під керівництвом С. Лейтона. Обидва хорові колективи мають значний досвід у виконанні сучасних музичних творів, а їх керівники – відомі диригенти, володарі престижних премій і нагород.

Виконавській версії *The National Youth Choir of Great Britain* (диригент С. Лейтон) властиві яскраве звучання молодих голосів, виразне фразування, але недотримання авторських вказівок щодо темпу призвело до деякої «втрати» відчуття молитовного стану, а в кульмінаційних вершинах бракує масштабності звучання хорового масиву.

Виконавська інтерпретація *RIAS-Kammerchor* (диригент Д. Ройс) відповідає задуму Ф. Мартена з точки зору насичення фактури, створення масштабної композиції «крупним мазком» із філігранною обробкою деталей, із зосередженою релігійністю у повільних розділах і емоційно насиченою – у кульмінаційних, але не переобтяжених надмірною звучністю.

Різноманіття оригінальних інтерпретаційних рішень пов'язано з багатовимірною змістовою глибиною музичного твору швейцарського митця.

Отже, **феноменальність** «Меси для подвійного хору *a cappella*» Ф. Мартена як художнього явища полягає у синтезі архаїчних методів і сучасних композиторських технік, відродженні канонічної моделі меси *ordinarium* і відображенні у ній релігійного світогляду людини XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / под ред. М. Е. Тараканова. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
3. Асафьев Б. О. О хоровом искусстве. Ленинград : Музыка, 1980. 216 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
5. Белік Н. А. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування / Н. А. Белік. *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.
6. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
7. Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / [сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова. Москва, 1971. С. 26–64.
8. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки (Вопросы истории, теории, методики). Москва, 1988. 80 с.
9. Васина-Гроссман В. Хоровая музыка. Москва : Музыка, 1977. 235 с.
10. Вечер Д. В. Исполнительский анализ в системе научного знания. *Київське музикознавство* / Київ. держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2000. Вип. 3. С. 234–240.
11. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва : МГК, 2011. 440 с.
12. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, Сибир. отд-ние, 1982. 256 с.

13. Дмитриевский В. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс : учеб. пособ. Москва ; Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1948. 107 с.
14. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья. X-XIV века. Москва : Музыка, 1983. 454 с. (История полифонии ; вып. 1).
15. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования : некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М. : Музыка, 1988. 79 с.
16. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва : Музыка, 1987. 95 с.
17. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 272 с.
18. Заболотний. І. П. Основи хорознавства : навч. посіб. Суми : Мрія-1, 2006. 179 с.
19. Интерпретация. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. Келдыша. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 549–550.
20. Казачков С. Дирижер хора – артист и педагог. Казань : Казанск. гос. консерватория, 1998. 307 с.
21. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Ростов-на Дону, 2016. 281 с.
22. Келдыш Ю. В. Драматургия музыкальная. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 299–301.
23. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. К. Н. Иванова ; вступ. ст. К. Н. Иванова, Ю. Н. Рагса, Ю. Н. Холопова ; общ. ред. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1976. 348 с.
24. Корыхалова Н. А. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального искусства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.

25. Кузнецов Ю. М. К вопросу о дальнейшем развитии хороведения. *Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта*. Москва, 2004, Вып. 2. С. 28–38.
26. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение / Ю. М. Кузнецов. Москва : Спутник +, 2009. 362 с.
27. Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 124 с.
28. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
29. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
30. Медушевский В. О церковной и светской музыке. *Музыкальное искусство и религия* : [сборник] / РАМ им. Гнесиных ; Рост. конс. им. С. В. Рахманинова. Москва, 1994. С. 20–46.
31. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
32. Мелющук В. В. Франк Мартен. Опыт монографического исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2006. 27 с.
33. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / Центр «Искусство и наука». Москва : Издат. отдел ин-та психологии РАН, 2002. 496 с.
34. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Київ : Клякса, 2012. 272 с.
35. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации : исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
36. Мусин И. А. О воспитании дирижера: Очерки. Ленинград : Музыка, 1987. 247 с.
37. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

38. ПИЙ Х – информация на портале Энциклопедия Всемирная история. URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/pii_x (дата звернення: 20.01.2019).
39. Птица К. Б. «Три русские песни» для Большого симфонического оркестра и хора С. Рахманинова, соч. 41. Очерк (из опыта хормейстерской работы) // Искусство хорового пения. / Андреева Л.М., Бондарь М.А., Локтев В.С., Птица К.Б. Москва : Музгиз, 1963. С. 112-144.
40. Протопопов В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX в. Москва : Музыка, 1986. 319 с. (История полифонии ; вып. 5).
41. Скребков С. К вопросу о исполнительской трактовке музыкальных произведений. *Избранные статьи* / С. Скребков ; ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва, 1980. С. 17–23.
42. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
43. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2004. 231с.
44. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / [сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова. Москва, 1971. С. 292–309.
45. Сумарокова В. Г. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства. *Київське музикознавство* / Київ. держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–180.
46. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
47. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва : Изд-во Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2008. 432 с.
48. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 299 с.

49. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург, 2000. 260 с.
50. Холопова В. Н. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 86 с.
51. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
52. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство : теория и практика. Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. 319 с.
53. Черноскутова Н. А. Методологические аспекты в работе над стилем в дирижировании. *Теория и практика образования в современном мире* : материалы VII Междунар. науч. конф., июль 2015 г. Санкт-Петербург, 2015. С. 237–239.
54. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 29 с.
55. Шаповалова Л. В. Смысл как категория ценностной семантики музыки. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
56. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : пер. с фр. Москва : Музыка, 1974. 262 с.
57. Apel W. Gregorian chant. Indiana University : Indiana University Press, 1990. 276 p.
58. 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.
59. 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> (дата звернення: 20.02.2020).
60. 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> (дата звернення: 23.01.2020).
61. Daniel Reuss dirigent. URL: <http://www.danielreuss.nl/> (дата звернення: 24.01.2020).
 62. Excoffier Jo. “Frank Martin: Personnalités suisses” [Телевізійна програма]. *Архіви RTS*. URL: <http://www.rts.ch/archives/tv/culture/personnalites-suisses/3463091-frank-martin-1-.html> (дата звернення: 19.01.2018).
 63. FRANK MARTIN – COMPOSER. URL: <http://www.frankmartin.org> (дата звернення: 24.12.2017).
 64. Frank Martin - Mass for double choir [HD] | NYCGB : [Флеш-відео]. *YouTube*. 5 вер. 2017. URL: <https://youtu.be/dugmYkM5lMI> (дата звернення: 24.01.2018).
 65. Frank Martin - Mass for Double Choir [RIAS - Reuss] : [Флеш-відео]. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/arXmHAsAOSw> (дата звернення: 21.02.2018).
 66. 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.
 67. Hiley D. Western Plainchant: A Handbook. Oxford, 1993. P. 150–156, 211–213.
 68. 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.
 69. King C. Frank Martin: A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music* / ed. Donald L. Hixon. Westport, CT, 1990. no. 26. 311 p.
 70. Le compositeur suisse Frank Martin est interviewé l'année de ses 80 ans (1970) : [Флеш-відео]. *YouTube*. 27 верес. 2011. URL: <http://youtu.be/Ebw0NeGlQUE> (дата звернення: 24.01.2018).
 71. 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.
72. Martin F. L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique. Neuchatel, 1965. 595 p.
 73. Martin M. : interview (English) : [Флеш-відео]. *YouTube*. 13 жовт. 2011. URL: <http://youtu.be/Tlc97Iiriec> (дата звернення: 24.01.2018).
 74. Martin M. Treasured Memories: My Life with Frank Martin [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers, 2009. 248 p.
 75. Motu Proprio of Pope St. Pius X on Sacred Music. American Catholic Press. URL: <https://www.americancatholicpress.org/articlesMotuProprio.html> (дата звернення: 19.01.2019).
 76. Näf L. Frank Martin – Composers – Biography. *Musinfo: The Database of Swiss Music*. URL: https://musinfo.ch/en/personen/autoren/?pers_id=258&abc=M (дата звернення: 13.01.2018).
 77. Pak J. Invention through synthesis: former composers observed in Frank Martin's Huit Préludes pour le piano. Indiana University, 2014. 77 с.
 78. Perroux A. Frank Martin ou L’insatiable quête. Geneva : Editions Papillon, 2001. 155 p.
 79. 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.
 80. RIAS-Kammerchor (Chamber Choir) – Short history. Bach Cantatas Website. URL: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/RIAS.htm> (дата звернення: 25.01.2020).
 81. RIAS-Kammerchor Berlin – RKC. URL: <https://www.rias-kammerchor.de/> (дата звернення: 20.01.2020).
 82. Robison J. Choral Pivoting Solutions for Tessitura-Related Vocal Fatigue in Frank Martin's Messe pour double chœur a cappella : PhD dissertation. The University of Arizona, 2013. 89 p.

83. Steblin R. A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. University of Rochester Press, 2002. 40 p.
84. Stephen Layton – About. URL: <https://www.stephenlayton.com/about> (дата звернення: 24.01.2020).
85. Tapper J. Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin : PhD dissertation. Indiana University, 1964. 106 p.
86. 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 с.
87. *Tra Le Sollecitudini* Instruction on Sacred Music - Adoremus Bulletin. URL: <https://adoremus.org/1903/11/22/tra-le-sollecitudini/> (дата звернення: 19.01.2019).
88. Vantine B. Four Twentieth-Century Masses: an analytical comparison of style and compositional technique. D.M.A. dissertation. University of Illinois, 1982.

Додаток А

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»)

subitement 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 éclat (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 Б

Інтерв'ю з диригентом Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії, лауреатом всеукраїнського конкурсу Андрієм Сиротенко

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 Бойко⁶ подарував мені диск стокгольмського камерного хору під керівництвом Еріка Еріксона (*Eric Ericson Kammarkör*). Прослухавши цей диск, я був вражений і цим хором, і музикою ХХ 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 ХХ 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.

⁶ 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 В].

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 ХХ 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, ніж 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 якимось 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 введенні 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 полюбili усі: і диригент, і хоровий колектив.

Додаток В

26 грудня 2017 року – прем'єра «Меси» Ф. Мартена у Харкові.
Академічний хор ім. В. Палкіна. Органний зал, «Харківська обласна
філармонія»



 **ХАРКІВСЬКА
ФІЛАРМОНІЯ**
Kharkiv Philharmonic

вул. Римарська, 21
filarmonia.kh.ua

 **CRÉDIT
AGRICOLE**

Органний зал

Містерія Різдва

Органна і хорова музика на честь Різдва Христового

**Станіслав Калінін /орган/
Академічний хор імені В. Палкіна
Художній керівник – Андрій Сиротенко**

У програмі:
Ф. Мартен. Меса
О. Гречанінов.
Missa festiva (Святкова Літургія) для хору та органу
органні твори Й. С. Баха, О. Мессіана, Л. Вьєрн та ін.

25 грудня
середа

18:30