

УДК 78.071.1(494)(092):783.21]:721.68

DOI 10.34064/khnum2-2910

Козик Дар'я Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: kozykdaria@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7851-5176>

Меса Франка Мартена для подвійного хору *a cappella* в дискурсі порівняльної інтерпретології

У статті викладено перший досвід музикознавчого аналізу маловідомого твору видатного швейцарського композитора XX століття. Відсутність праць вітчизняних науковців, присвячених вивченню його хорової творчості, актуалізує необхідність її дослідження як цілісного феномена для подальшої популяризації в Україні. Метою статті є обґрунтування специфіки виконавських інтерпретацій обраного твору Ф. Мартена на прикладі відомих колективів RIAS-Kammerchor (диригент – Д. Роїс) та The National Youth Choir of Great Britain (диригент – С. Лейтон). Здійснено компаративний аналіз Меси виконавських версій. У висновках визначено їх специфіку. Так, інтерпретація The National Youth Choir of Great Britain позначена легкістю звуковидобування, «романтизованою» подачею, що не властиво стилю композитора. Версію RIAS-Kammerchor характеризують насичена фактура, філігранна обробка деталей, відповідна задуму композитора темпова драматургія, масштабні кульмінації та проникливе, осмислене ставлення до канонічного тексту.

Ключові слова: хорова творчість, виконавська інтерпретація, порівняльна інтерпретологія, стиль, композиторське мислення, меса, Ф. Мартен.

Постановка проблеми. Франк Мартен (Frank Martin, 1890–1974) став одним з перших швейцарських композиторів, які отримали широке визнання за межами своєї батьківщини. Його інструментальні та

вокально-хорові твори, представлені на багатьох європейських сценах, поступово привертають увагу й українських виконавців. Так, наприкінці 2017 року Академічним камерним хором Харківської обласної філармонії під керівництвом Андрія Сиротенка з успіхом було виконано Месу для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена¹. Проте у вітчизняному музикознавстві творчість швейцарського композитора на сьогодні не стала об'єктом ґрунтовних досліджень, що актуалізує необхідність її вивчення як цілісного феномена в різноманітних дискурсах (соціокультурному, жанрово-стильовому, виконавському) для подальшої популяризації поміж виконавців та слухачів.

Ф. Мартен розпочав творчий шлях у часи модерністських пошуків 1910-х – 1920-х років. Знайомство в Парижі з Емілем Жаком-Далькросом привело молодого музиканта до вивчення його ритмічної теорії і залучення її принципів до власного методу письма. Ф. Мартен на початку творчого шляху всотує і переробляє численні техніки, що демонстрували різні погляди на ставлення до традиції. Так, композитор спирався на принципи старовинної поліфонії, що позначилося на стилістиці його композицій з їх модальними мелодіями та безпосередніми асоціаціями з духовною музикою XV–XVI століть. Наприкінці 1920-х років вивчення індійської та болгарської народної музики привело до суттєвого збагачення ритмічного й гармонічного письма Ф. Мартена, а вже на початку 1930-х років він починає вибірково використовувати у своїй творчості принципи додекафонії. Загалом 1920-ті роки – час закріплення основних стильових засад музики композитора, тож необхідним є ретельне вивчення творчого доробку Ф. Мартена саме цього періоду, зокрема цілісний аналіз монументальних хорових композицій. Виконання вже у XXI столітті європейськими хоровими колективами його музики свідчить про її суголосність із сучасними проблемами, а специфіка окремих виконавських інтерпретацій потребує питомої наукової оцінки. Отже, *актуальність теми* статті зумовлена вибором матеріалу та першим

¹ Авторка статті була серед слухачів прем'єрного виконання твору в Харкові. Зрештою, партитура Меси слугувала матеріалом для ґрунтовного вивчення твору в класі хорового диригування.

досвідом музикознавчого аналізу невідомого в Україні хорового добруку Ф. Мартена, зокрема, Меси для подвійного хору *a cappella*. Порівняння кращих виконавських інтерпретацій твору слугуватиме введенню його не лише в науковий, але й в концертний обіг.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Закордонні вчені неодноразово обирали його творчість об'єктом вивчення. Так, Чарльз В. Кінг (King, 1990) та Зіглінд Брюн (Bruhn, 2011) в англійських дослідженнях постають біографами Ф. Мартена, які подають оглядову характеристику найвідоміших творів композитора. У монографії Ч. Кінга подано не лише інформацію з життя Ф. Мартена, але й статті, що відображають реакцію музичної критики на творчість композитора, та значну кількість його творів. Висновки Ч. Кінга про особливості художнього світогляду і стилю швейцарського композитора ґрунтуються на аналізі змісту статей, лекцій, листів, програмних нотаток та інтерв'ю Ф. Мартена.

Розумінню сутності творчості композитора та особливостей соціокультурної ситуації появи його композицій сприяють спогади удови Марії Мартен, видані у перекладі англійською мовою Ерікою К. Пентуд (Martin, 2009). Програмні тези щодо місця музики в житті суспільства, творчості окремих митців, власних світоглядних принципів, а також листи, лекції та нариси самого композитора складені Марією Мартен вже після його смерті у збірку (Martin, 1984). Опосередковано художній світогляд Ф. Мартена втілюється і в його музикознавчих працях: зокрема, у монографії про Еміля Жака-Далькроза (Martin, 1965), чий погляд на музику були суголосними художнім принципам митця.

Дослідниками музичної мови Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена є З. Малджієва (Maldjjeva, 2004) та Дж. К. Кілгор, який розглядає Месу у контексті положень булли Папи Римського 1903 р. *Motu Proprio* (Kilgore, 2008). Р. Глазман здійснив аналіз партитури Меси з позиції хорового диригента (Glasmann, 1987). Проте наявність низки сучасних інтерпретацій різними хоровими колективами Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена потребує окремої уваги як предмет порівняльної інтерпретології, відсутній у працях як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників.

Мета статті – обґрунтувати специфіку виконавських інтерпретацій обраного твору Ф. Мартена з урахуванням його художнього змісту і стилю мислення композитора.

Матеріалом дослідження слугують партитура Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена та її виконання колективами RIAS-Kammerchor під керівництвом Д. Ройса (Daniel Reuss) у 2004 році та The National Youth Choir of Great Britain під орудою С. Лейтона (Stephen Layton) на основі відеозапису 2017 року (The National Youth Choir of Great Britain).

Методологія дослідження спирається на цілісний аналіз музики та принципи порівняльної інтерпретології. Дієвість цілісного аналізу неодноразово продемонстровано в українському музикознавстві, зокрема у колективних статтях О. Батовської, Н. Гребенюк, Г. Савельєвої (Batovska, Grebeniuk & Savelieva 2020); Л. Шаповалової, М. Чернявської, Н. Говорухіної, Ю. Ніколаєвської (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina & Nikolaievska, 2021); О. Верещагіної-Білявської, Т. Грінченко, О. Плакидюк, О. Черкашиної, І. Мазур (Vereshchagina-Bilyavska, Hrinchenko, Plakydiuk, Cherkashyna & Mazur, 2020); Л. Серганюк, Л. Шаповалової, Ю. Ніколаєвської, О. Копелюка (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska & Kopeliuk, 2021). Використання цілісного аналізу сприяє усвідомленню змісту музичного твору у певному соціокультурному контексті й розумінню його жанрово-стильових особливостей. Компаративний аналіз як метод інтерпретології сприяє виявленню специфіки різних виконань одного твору та їх відповідності авторській концепції. Аналіз виконавських версій Меси Ф. Мартена здійснено на розвиток ідей компаративного методу, застосованого в дослідженнях К. Тимофєєвої (Тимофєєва, 2009), Т. Понтари (Pontara, 2015) та Г. Савельєвої (Савельєва, 2021).

Виклад основного матеріалу. Ф. Мартен працював над Месою для подвійного хору *a cappella* у 1922 році, завершивши роботу над чотирма частинами, а над фіналом *Agnus Dei* – у 1926 році. Інтерес до жанру католицької духовної музики у композитора-кальвініста за віросповіданням (сина кальвіністського пастора) був спровокований значною мірою його перебуванням протягом 1921–1922 років у Римі та вивченням григоріанського хоралу. Жанрово-стильовими моделя-

ми для композитора слугували mesi епохи Відродження з п'ятьма частинами, відповідно до п'ятих розділів mesi *Ordinarium*. В їх інтерпретації сучасним автором використовуються поліфонічні та метроритмічні техніки, типові для Ж. Дебре, Дж. П. да Палестрини та інших композиторів XV–XVI століть. Особливо яскраво вплив музики епохи Відродження демонструє принцип двохорності, на якому вибудовано весь твір. Відчуття антифону особливо посилено у розділах *Benedictus* та *Agnus Dei*, де два хори чітко відмежовуються і зіставляються один з одним. Цей прийом викликає безпосередні асоціації з венеціанським стилем доби Пізнього Відродження, представленого у партитурах Джованні Габріелі.

Поряд із цими, свідомо «вплетеними» в сучасну композицію історичними елементами, у Месі присутні ритмічні і гармонічні деталі, що відображають інтерес композитора до народної та «незахідної» музики. На думку Дж. Кілгора, стиль Меси Мартена найкраще можна позначити терміном «архаїчний модернізм», який базується на ідеї поєднання методів композиції докласичної доби новоевропейської культури із сучасними композиторськими техніками (Kilgore, 2008).

У результаті цілісного аналізу Меси виявлені ознаки стилю Ф. Мартена раннього періоду, з-поміж яких маркуємо найхарактерніші. По-перше, у музичній мові Меси віднаходимо стильові ознаки музики Середньовіччя і Відродження, зокрема, ремінісценції Венеціанської поліхоральної традиції композиторів Базиліки святого Марка, які проявляються: в антифонному діалозі двох хорів; у наявності модальних та речитаційних сегментів середньовічної музики в контурах окремих мелодичних ліній та змінної метрики, яка цілковито підкорюється архітектоніці тексту, створюючи відчуття безкінечного потоку, притаманного середньовічній монодії; у застосуванні імітаційної техніки, коли використання всієї теми, а також її частин створює імітаційну структуру. По-друге, композитор звертається до великого діапазону регістрів (часто до трьох октав) та витонченої альтерації акордів, що свідчить про засвоєння гармонічних прийомів пізнього романтизму, притаманних музиці Р. Вагнера, Й. Брамса, Г. Малера. По-третє, часте використання перемінних ладів, додаткових тонів до акордів терцієвої структури, бі/політональності вказує на

впливи французького імпресіонізму, а «ковзання» як принцип «руху тональності», або непомітний процес модулювання (Glasmann, 1987), свідчать про опанування композиторськими техніками першої чверті ХХ століття.

Звертаючись безпосередньо до компаративного аналізу виконавських інтерпретацій Меси для подвійного хору *a capella* Ф. Мартена, зазначимо, що у випадку виконання хорової музики її інтерпретатором першочергово постає хормейстер, який витлумачує композиторський текст і прагне відтворити задум автора виражальними засобами хору. Специфіка виконавської інтерпретації музики полягає в її процесуальності. Це означає, що, вибудовуючи виконавську форму, інтерпретатор репрезентує слухачу музичний текст у власному тлумаченні, в єдності форми і змісту.

У хоровому виконавстві спостерігаємо варіантну множинність інтерпретацій, яка зводиться до єдиного знаменника завдяки мистецькому обдаруванню диригента хору, адже саме його прочитання хорового твору має знайти відгук та розуміння у свідомості кожного артиста хору. Для цього диригент повинен переконати хоровий колектив, що його виконавська версія найбільш досконала з погляду розкриття задуму композитора. Цьому передує тривалий процес не тільки вивчення партитури твору з хоровим колективом, а й підготовча робота хормейстера, необхідність якої безсумнівна і на якій наголошують майже всі видатні диригенти. Одним із напрямів самостійної та дорепетиційної роботи хорового диригента є ознайомлення зі звучанням твору у виконанні різних хорових колективів та здійснення компаративного аналізу їх виконавських трактувань.

Порівнюючи виконавські версії, треба першочергово звернути увагу на темпові співвідношення, на розуміння драматургії Меси (у цілому та окремих частин твору), на способи звуковедення, динаміку, наповненість хорового звучання в кульмінаціях та особливу, зосереджену, «сувору» молитовність, закладену Ф. Мартеном у цій композиції, побудованій на основі жанрової моделі літургійної музики.

Для компаративного аналізу було обрано виконання двох колективів, що презентують різні національні виконавські школи – німецьку (RIAS-Kammerchor під орудою Даніела Ройса) та англійську (The

National Youth Choir of Great Britain під керівництвом Стівена Лейтона). Ці хорові колективи відрізняються за віковими, кількісними та якісними (аматорський чи професійний) показниками. Виконавські трактування наочно демонструють, якою широкою палітрою різноманітних смислів і «звучань» вирізняється цей твір.

Голландський диригент **Даніел Ройс**² (Daniel Reuss, 1961 р. н.), що керує RIAS-Kammerchor, – випускник Роттердамської консерваторії (клас Баренда Шуурмана). Отримавши у 1990 році посаду директора Амстердамської капели (Cappella Amsterdam), диригент зміг перетворити її на високопрофесійний колектив, який на сьогодні є одним із найбільш затребуваних у Нідерландах. З 2003 по 2006 роки Д. Ройс був головним диригентом берлінського колективу RIAS-Kammerchor, з яким здійснив низку успішних записів монументальних творів. У лютому 2007 року Д. Ройс дебютував в Англійській національній опері в ролі оперного диригента на постановці «Агрипини» Г. Ф. Генделя. З 2008 по 2013 роки він також був художнім керівником та головним диригентом Камерного хору Естонської філармонії (Eesti Filharmonia Kammerkoor).

У 2010 році Д. Ройс був номінований на нагороду «Греммі» у категорії «найкраща хорова вистава» за диск з «Golgotha» Ф. Мартена. Запис під його орудою здійснили два хорові колективи: хор Амстердамської капели та Камерний хор Естонської філармонії за участю симфонічного оркестру Естонської філармонії.

Стівен Лейтон³ (Stephen Layton, 1966 р. н.) – відомий англійський диригент, володар двох нагород Gramophone (і ще десяти номінацій), п'яти номінацій «Греммі», французької премії Diapason d'Or de l'Année, німецької премії Echo Klassik, премії «Запис року “Limelight”» в Австралії. Хоча в дитинстві він був хористом у Вінчестерському соборі, Королівський коледж в Кембриджі С. Лейтон закінчив у класі органу Стівена Клеобері. Вже у час навчання був засновником змішаного хору Polyphony, що нині є одним з найкращих хорів у світі. Він був призначений музичним керівником Holst Singers в 1993 році,

² Поданий матеріал взято з офіційної сторінки диригента danielreuss.com

³ Поданий матеріал взято з офіційної сторінки диригента stephenlayton.com

замінивши на цій посаді засновницю колективу Хіларі Даван Веттон (Hilary Davan Wetton). З 1999 по 2004 роки був головним диригентом Netherlands Kammerkoor (Нідерландський камерний хор). З 2000 по 2012 роки – запрошений головний диригент DR Vokalensemblet (Датський національний вокальний ансамбль). У 2006 році став Директором музики в Трініті-коледжі (Кембридж).

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

RIAS-Kammerchor, яким керував **Д. Ройс**, – один з десяти найкращих хорів у світі (за версією британського журналу Gramophone). Заснований 1948 року при німецькомовній радіостанції Західного Берліна «Мовлення в американському секторі» (Rundfunk im amerikanischen Sektor, або RIAS), хор спочатку був відомий як Хор радіо RIAS (Rundfunkchor des RIAS). Його засновники мали на меті, зокрема, популяризацію сучасної музики, тому, крім виконання класичного репертуару, хор презентував багато творів сучасних композиторів.

Незважаючи на те, що колектив був заснований як хор регіональної радіостанції, він швидко завоював собі національну та міжнародну репутацію.

У 1954 році Гюнтер Арндт (Günther Arndt) зайняв посаду головного диригента. За вісімнадцять років керівництва 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 роках, установив курс на автентичну практику виконавства та сформував гнучке, але потужне звучання голосів, створивши еталонний варіант, якого у хорі дотримуються й сьогодні. Маркусу Кріді (Marcus Creed), що керував хором колективом у 1987–2001 роках, вдалося здійснити інтернаціоналізацію репертуару колективу, поєднуючи музику попередніх століть із сучасною.

Данієл Ройс, під орудою якого хор працював у 2003–2006 роках і здійснив запис Меси Ф. Мартена, зосередився на класичному модернізмі та зміцнив творчі зв'язки з іншими колективами у країні та за кордоном. У цей час репертуар хору було розширено за рахунок музичних творів доби Відродження та бароко. З 2007 по 2015 роки колектив очолював Ганс-Крістоф Радеманн (Hans-Christoph Rademann), який ще більше розширив репертуар, зробивши особливий акцент на автентичній музиці Центральної Німеччини XVII–XIX століть. З 2017 року головним диригентом та художнім керівником RIAS-Kammerchor є Джастін Дойл (Justin Doyle), який успішно розвиває традиції своїх попередників.

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

The National Youth Choir of Great Britain (Національний хор молоді Великої Британії) є провідним колективом, що визнаний одним з найбільших молодіжних хорів у світі. З 2018 р. члени Національного хору молоді щороку проходять конкурс на право участі у Річній програмі навчальних та виконавських проєктів, яка слугує своєрідним стартом для молодих обдарованих співаків.

Заснована 1983 року Майком Бревером та Карлом Браунінг спільнота національних хорів The National Youth Choirs of Great Britain перетворилася на одну з найбільших молодіжних музичних організацій світу, що завжди отримує високу оцінку своєї діяльності. The National Youth Choir of Great Britain створений як хор із 100 найкращих молодих співаків у країні й сьогодні забезпечує глибокий та неповторний музичний досвід для понад 750 молодих людей віком 8–26 років, які працюють разом із відомими диригентами: Джоном Раттером (John Rutter), сером Девідом Уїллоксом (Sir David Willcocks), Гаррі Крістоферсом (Harry Christophers), Еріком Вітакером (Eric Whitacre).

Навчальна структура The National Youth Choirs of Great Britain складається з чотирьох молодших хорів для дівчат від 11 років та хлопчиків від 8 років, двох навчальних хорів для співаків 13–18 років, Національного молодіжного хору для співаків 16–22 років та всесвітньовідомого 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 молодих музикантів. Курси, що проводить ця хорова спільнота, мають на меті розвивати виконавські навички, формувати гнучкий і творчий підхід до музичного виконання.

Від самого початку звучання хорів у Месі відчутні відмінності у тлумаченні темпу композиції. Так, у частині *Kyrie* висхідний темп, який обирає **Д. Ройс**, диригент RIAS-Kammerchor, повільніший із двох представлених варіантів ($\text{♩} \approx 42$). Цьому темпу підпорядковується подальший музичний тематизм, що створює молитовний стан, який, імовірно, прагнув втілити композитор. Щодо *Christe eleison* *значимо*, що RIAS-Kammerchor витримує один темп протягом усього розділу ($\text{♩} \approx 75$), що створює відчуття монументальності, вічності, глибокого роздуму, незважаючи на «пристрасність» кульмінації (тт. 80–93). У розділі з авторською ремаркою *subitement beaucoup plus lent* («раптово набагато більш протяжно») мелодія вибудовується розлого, спокійно, майже так само повільно, як у першому розділі ($\text{♩} \approx 45$ –49). Цей темп налаштовує слухачів на витончений стиль вислову, дозволяючи почути кожен нюанс гнучкої виразної мелодії сопрано. Отже,

диригент RIAS-Kammerchor свідомо обирає образ зосередженої молитовності вже з першої частини.

С. Лейтон, диригент The National Youth Choir of Great Britain, вже у першій частині обирає більш рухливий темп для комфорту своїх співаків, бо для непрофесійних молодих голосів повільні темпи з насиченою фактурою є досить складними для виконання ($\text{♩} \approx 62$). С. Лейтон досить вільно трактує темп, то сповільнюючи, то прискорюючи, використовуючи фразування та нюанси як орієнтир, оздоблюючи музичну тканину своїми виразними *rubato*, а його співаки натхненно відтворюють його особистісне прочитання музики Ф. Мартена. Таким чином, фраза стає гнучкою, живою, але втрачається середньовічна монументальність, яку задумав композитор. Саме у виконанні цього хору репліки-вигуки, репліки-благання «Christe!.. eleison» звучать як звертання, чітко виокремлюючись із музичної тканини. У кульмінаційних моментах хор звучить дуже насичено, а наприкінці розділів диригент не «ховає» тембри юнацьких голосів на *diminuendo*, а дотримується динаміки досить глибокого, насиченого *piano*.

Gloria, незважаючи на свої контрастні за характером і темпом розділи, у виконанні RIAS-Kammerchor набуває гармонічно вибудованої архітекtonіки. І якщо на початку частини, відповідно до ремарки композитора *calme sans traîner* («спокійно, не затягуючи»), Д. Ройс обирає спокійний темп, майже *Andante* ($\text{♩} \approx 60$), створюючи більш розмірений, величний характер, то в наступному розділі «Et in terra pax hominibus» («А на землі мир людям доброї волі») ним обирається достатньо рухливий, але одночасно непоспішний темп ($\text{♩} \approx 85$). У такому темпі гармонійно і мудро, без зайвого кваплення, звучать слова «І на землі запанує мир». Наступні розділи – *rapide-lié* («швидко, зв'язано») на слова «Quoniam tu solus sanctus» («Бо Ти один Святий») та *un peu plus rapide* («трохи швидше») на слова «Cum sancto spiritu...» («Зі Святим Духом») – витримані в одному темпі ($\text{♩} \approx 110$), 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 спря-

мовування до наповненого тембрами та обертонами об'ємного звучання у розлогих акордах, що прославляють велич Бога.

Виконання The National Youth Choir of Great Britain частини Gloria підпорядковується іншому принципу. Розділ *calme sans traîner* («спокійно, не затягуючи») виконується в рухливому темпі ($\text{♩} \approx 86$), завдяки чому він набуває більш піднесеного, але дещо поспішного характеру, що гармонує з тембровою свіжістю молодих голосів. Усі наступні розділи мають таку ж спрямованість піднесеного, енергійного образу: наприклад, розділ *rapide-lié* («швидко, зв'язно») ($\text{♩} \approx 110$) та розділ *un peu plus rapide* («трохи швидше») ($\text{♩} \approx 110$). На контрасті з цим *crescendo* на словах «Gloria in excelsis Deo» приводить до акуратних, майже тендітних, «скошених» вершин. Це відчуття і характер звуковедення пролонгуються на всю частину. Тож велич Бога у виконанні The National Youth Choir of Great Britain набуває характеру *dolce*.

Темп для **Credo** композитор визначає *Avec décision, assez rapide* («рішуче, досить швидко»). Д. Ройс обирає досить рухливий темп ($\text{♩} \approx 110$) і дотримується його, не роблячи жодних темпових відхилень. Розділ *Lent* («повільно») на словах «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est» («*І воплотився з Духа Святого і Марії Діви*») у динаміці *pp* звучить піднесено, світло, сакральне, а обраний темп тільки підсилює це відчуття – світ наче завмирає, спостерігаючи святе диво ($\text{♩} \approx 42$). Наступний розділ *Vite* («швидко»), навпаки, має юбіляційний, енергійний, радісний характер. Обидва диригенти обирають найкомфортніший темп ($\text{♩} \approx 145$), який дозволяє проспівати усі віртуозні пасажі досить рухливо, але не занадто швидко.

С. Лейтон використовує гнучкий темп, рухаючи його, як і в попередніх частинах, відповідно до особливостей побудови фраз, тим самим увиразнюючи музичний тематизм. Вже у першому розділі *Avec décision, assez rapide* («рішуче, досить швидко») С. Лейтон обирає темп $\text{♩} \approx 105$, який згодом у розділі «Descendit de coelis» («*Зійшов із небес*») трансформується у більш вільний, спокійний ($\text{♩} \approx 90$). Такий темповий вибір дозволяє продемонструвати красу тембрів голосів, вишуканість вокальних ліній та, що найважливіше, підкреслити глибокий зміст слів.

На відміну від інтерпретації Д. Ройса, розділ *Lent* («повільно») має більш рухливий, емоційно насичений, зворушливий характер, по-

збавлений глибокого духовного роздуму ($\downarrow \approx 54$). Однак у розділі *Plus rapide* («швидше») темп набуває більшої свободи: з кожною фразою «crucifixus» («розп'ятий»), що «переходила» від одних груп обох хорів до інших, диригент потрохи сповільнював рух, акцентував атаку фрази, підкреслюючи у такий спосіб муки Христа, про які йдеться у цьому розділі ($\downarrow \approx 100-80$). Це створило контраст між цим та наступним розділом *Vite* ($\downarrow \approx 150$).

С. Лейтон на власний розсуд додає штрих *marcato*, усупереч авторській ремарці “dolce”, як, наприклад, у розділі «Deum de Deo, lumen de lumine» («Бога від Бога, Світло від Світла»; тт. 22–28). Фрази нашаровуються одна на одну, не підкреслюючи свого початку, йдучи одним спрямованим потоком до кульмінаційного акорду у динаміці *ff* на слова «Verum de Deo vero» («Бога істинного від Бога істинного»). Характерно, що у розділі *Vite* динамічний рельєф імітацій (тт. 68–86) не дуже різноманітний: голоси вступають і залишаються на тому ж динамічному рівні, без *diminuendo*, на яке вказував композитор. Проте фактура звучить досить наповнено, щільно, що, напевно, і складало інтенцію диригента.

Через позначення *Aves mouvement mais très calme* («З рухом, але дуже спокійно») у **Sanctus** Д. Ройс обирає достатньо спокійний темп, що, однак, не уповільнює виразний рух мелодії ($\downarrow \approx 52$). Її кульмінаційні зони забарвлені делікатним звучанням (*dolce*), з насиченою усередині фактурою й виразною мелодичною лінією сопрано. Теми, що імітуються, звучать, «переливаючись» тембрами в різних партіях, не наче розчиняючись одна в одній настільки, і неможливо розчутити, де кінець і початок теми. Вражає вокальний та тембральний ансамбль співацьких голосів колективу RIAS-Kammerchor.

Незручний метр 5/8, який провокує на сповільнення та гальмування кожної першої долі, у версії RIAS-Kammerchor має бездоганне метроритмічне виконання. Кожен голос прослуховується в акорді, що є свідомством професійно вивіренних різновидів ансамблю (динамічного, ритмічного, тембрового).

Виконанню Sanctus The National Youth Choir of Great Britain його диригент С. Лейтон додає більшої гнучкості, більше мінливості імітаційним фразам, але полишає достатньо спокійний характер, якого

вимагав композитор ($\text{♩} \approx 65\text{--}75$). Дуже «свіжо» і блискуче звучать репліки всього хору на слова «Sanctus, Sanctus» (тт. 31–34), створюючи дивовижно світлий образ. Контрастом слугує наступний розділ *Plus vite* («швидше»), де диригент обирає досить марковану манеру звуковедення й дещо стриманіший темп ($\text{♩} \approx 80$). Метр 5/8 провокує молодих співаків на сповільнення у кожному такті, особливо це помітно на за-тактах. Таким чином, кожна сильна доля нового такту зміщується на долю секунди, через що загальний темп теж уповільнюється. Можна помітити, що тембр сопрано домінує у хорovій фактурі, однак кожен раз імітації звучать по-різному, то на *f*, то на *p*. Колектив демонструє володіння тембральними фарбами й повністю заповнює звучанням усю хорovu фактуру, особливо в кульмінаціях.

Спокійний, вдумливий, непохитний, але постійно наповнений внутрішнім діалогом *Agnus Dei* – саме так можна визначити образ музики і темп, який обирає Д. Ройс у цій частині ($\text{♩} \approx 48$), яка найменш «наповнена» ремарками композитора й позначена непохитністю, незмінюваністю акордової фактури із силабічно розспіваним текстом «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis» («Агнецъ Божий, Ти, що береш на Себе гріхи світу») у хорі II. Нанизуючи кожен акорд на фрази, RIAS-Kammerchor демонструє не тільки темброву однорідність співацьких голосів, але й витонченість, філігранність роботи над архітектонікою і виразністю мелодії, вивіреним ритмічним ансамблем. Навіть достатньо висока теситура у сопрано (a^2 , g^2) звучить делікатно, не виділяючись на тлі всього акорду на *ppp* (тт. 44–45).

У виконанні заключної частини Меси Ф. Мартена відчутна глибока, прихована емоційність, філігранне оздоблення динамічних деталей тембрами RIAS-Kammerchor відповідно до ремарок композитора. Так, С. Лейтон обирає більш рухливий темп, який, однак, не суперечить зосередженості цієї музики ($\text{♩} \approx 60$). Тембри молодих голосів яскраво забарвлюють хорove звучання. Це стосується і гармонії: у першій фразі замість тону *c*, зафіксованого у тексті, звучить *cis*, перетворюючи середньовічно-забарвлений фрігійський лад на натуральний мінор (*h-moll*) (т. 3).

На відміну від безкінечних, розлогих фраз RIAS-Kammerchor, що використовують ланцюгове дихання, С. Лейтон вимагає розмежову-

вати кожну фразу, через що втрачається відчуття непохитного, «нескінченного» акордового *ostinato*: композитор не вказував жодного «люфта» (') і не застосував жодної паузи у партії Хора II. Висока теситура вимагає достатньої опори, особливо в розділах з дуже тихою динамікою, тому замість *ppp* співаки The National Youth Choir of Great Britain вимушені співати у більш насиченій динаміці – *mp*, *mf*.

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

Висновки. У результаті компаративного аналізу двох виконавських версій Меси Ф. Мартена, здійснених RIAS-Kammerchor та The National Youth Choir of Great Britain, встановлено специфіку тлумачення ними змісту твору. Так, німецький камерний хор повністю насичує фактуру Меси Ф. Мартена звучанням професійних голосів, обробка деталей у його звучанні є філігранною. Колектив має вивірений тембральний ансамбль, манера його звуковидобування наближена до легкої, округлої, не обтяженої зайвим вібрато або надмірною гучністю. Інтерпретації Меси Ф. Мартена цим хором властиві, відповідно до задуму композитора, темпова драматургія, масштабні кульмінації та 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 «романтизація» духовного змісту, деяка захопленість і піднесеність, що не властиві жанру меси.

На нашу думку, виконавська версія RIAS-Kammerchor під керівництвом Д. Ройса максимально відповідає задуму композитора. Диригентська інтерпретація базується, з одного боку, на принципі “*al fresco*”, а з другого – вражає психологічною деталізацією і тонким відтворенням духовної образності. Саме такий творчий синтез і становить основу еталонної виконавської інтерпретації RIAS-Kammerchor Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена.

ЛІТЕРАТУРА

- Савельєва, Г. В. (2021) «Lux aurumque» Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 143–157. DOI: 10.34064/khnum1-5809
- Тимофєєва, К. В. (2009). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Batovska, O., Grebeniuk, N. & Savelieva, H. (2020). Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 205–216. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865>
- Bruhn, S. (2011). Frank Martin's Musical Reflections on Death, Dimension & Diversity: Studies in 20th-Century Music [ed. Mark DeVoto], no. 11. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Glasmann, R. Jr. (1987). A Choral Conductor's Analysis for Performance of Messe Pour Double Choeur a Cappella by Frank Martin: dissertation. University of Wisconsin.
- Kilgore, J. (2008). 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.
- King, C. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. Bio-Bibliographies in Music, ed. Donald L. Hixon. Westport, CT. No. 26.
- Maldjjeva, Z. (2004). 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.
- Martin, F. (1965). L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique. Neuchatel.
- Martin, M. (1984). Frank Martin A propos de...commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Publies par Maria Martin. Neuchatel.
- Martin, M. (2009). Treasured Memories: My Life with Frank Martin [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers.
- Perroux, A. (2001). Frank Martin ou L'insatiable quête. Geneva: Editions Papillon.
- Pontara, T. (2015). Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical

- Model for Musical Hermeneutics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46 (1), 3–41.
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Y. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research* . Vol. 11. Issue 2. Sp. issue 20, 136–140.
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V. & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
- Vereshchagina-Bilyavska, O. Y., Hrinchenko, T. D., Plakydiuk, O. Yu., Cherkashyna, O. V., Mazur, I. V. (2020). Alfred Schnittke's Requiem: to the question of the embodiment of signs of ancient models of spiritual genres in modern music. *Astra Salvensis is a double-blind peer-reviewed journal edited by "Transylvanian Association for Romanian Literature and Culture of Romanian People*. ASTRA, Năsăud Department, Salva Circle, 631–641.

REFERENCES

- Batovska, O., Grebeniuk, N. & Savelieva, H. (2020). Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 205–216. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865> [in English].
- Bruhn, S. (2011). Frank Martin's Musical Reflections on Death, Dimension & Diversity: Studies in 20th-Century Music, [ed. Mark DeVoto], no. 11. Hillsdale, NY: Pendragon Press [in English].
- Glasmann, R. Jr. (1987). A Choral Conductor's Analysis for Performance of Messe Pour Double Choeur a Cappella by Frank Martin: dissertation. University of Wisconsin [in English].
- Kilgore, J. (2008). 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 [in English].
- King, C. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. Bio-Bibliographies in Music, ed. Donald L. Hixon. Westport, CT. no. 26 [in English].
- Maldjieva, Z. (2004). 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 [in English].
- Martin, F. (1965). *L’Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique*. Neuchatel [in French].
- Martin, M. (1984). *Frank Martin A propos de...commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres*. Publies par Maria Martin. Neuchatel [in French].
- Martin, M. (2009). *Treasured Memories: My Life with Frank Martin* [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers [in English].
- Perroux, A. Frank (2001) *Martin ou L’insatiable quête*. Geneva: Editions Papillon [in French].
- Pontara, T. (2015). Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46 (1), 3–41 [in English].
- Savelyeva, G. V. (2021). «Lux aurumque» Erika Uitakera v aspekti porivnialnoho analizu vykonavskoi interpretatsii. [Eric Whitaker’s «Lux aurumque» as a comparative performance interpretation]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 58, 143–157. DOI: 10.34064/khnum1-5809 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Y. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol. 11. Issue 2. Sp. issue 20, 136–140 [in English].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V. & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist’s mission. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Timofeyeva, K. V. (2009). *Porivnialnyi analiz yak metod interpretolohii (na prykladi fortepiannoho vykonavstva)*. [Comparative analysis as a method of interpretation science (on the example of piano performance)]. (Extended abstract of Candidate, PhD Thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 18 [in Ukrainian].
- Vereshchagina-Bilyavska, O. Y., Hrinchenko, T. D., Plakydiuk, O. Yu., Cherkashyna, O. V. & Mazur, I. V. (2020). Alfred Schnittke’s Requiem: to the question of the embodiment of signs of ancient models of spiritual genres in modern music. *Astra Salvensis is a double-blind peer-reviewed journal*

edited by “Transylvanian Association for Romanian Literature and Culture of Romanian People. ASTRA, Năsăud Department, Salva Circle, 631–641 [in English].

Daria Kozyk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: kozykdaria@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7851-5176>

Frank Martin’s mass for double choir *a cappella* in the discourse of comparative interpretation

Statement of the problem. *The legacy of Frank Martin (1890–1974) has never been studied in Ukrainian musicology before, although his music is performed on many European stages. The absence in Ukrainian musicology of works devoted to the study of the style and peculiarities of the performance interpretation of the Swiss composer’s music actualises the need to study it as a holistic phenomenon in various discourses (socio-cultural, stylistic, performing) and to further popularise it among Ukrainian performers and listeners. This article develops a method of comparative interpretation.*

Recent research and publications. *Foreign musicologists, including Z. Maldjjeva, J. Kilgore, R. Glasmann, have repeatedly chosen F. Martin’s works as an object of study. However, a number of contemporary interpretations of F. Martin’s Mass for Double Choir *a cappella* by different choirs call for comparative analysis, which is absent in the works of both foreign researchers and Ukrainian musicologists.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the paper is to present an argument for the specifics of performance interpretations of the selected work by F. Martin based on rendering its artistic content using performing versions of the RIAS-Kammerchor (conducted by D. Royce) and The National Youth Choir of Great Britain (conducted by S. Layton) as a case study.*

The research methodology includes musicological analysis of the artistic content of music and the principles of comparative interpretation. Comparative

analysis helps to identify peculiarities of different performances of the same work and their compliance with the author's concept.

Results and conclusions. In the Mass, one can find typical features of F. Martin's early style, which boldly and organically combined the stylistic principles of music from different eras from the Middle Ages to the twentieth century.

Based on a comparative analysis of two performance interpretations of F. Martin's Mass by the RIAS-Kammerchor and The National Youth Choir of Great Britain, we have specified the main features of their interpretation of the author's artistic text. Thus, the German chamber choir fully saturates the texture of F. Martin's Mass with the sound of professional voices, and the arrangement of details in its tone is filigree. The choir has a well-balanced timbre ensemble, the manner of its sound production is close to light, rounded, not burdened by excessive vibrato or excessive volume. The performance interpretation of F. Martin's Mass by this choir is characterised by tempo dramaturgy appropriate to the composer's intentions, large-scale climaxes and a penetrating, meaningful attitude to the canonical text.

The performance of The National Youth Choir of Great Britain is marked by the ease of sound production that is characteristic of most European youth choirs. Their performance interpretation is characterised by a "romanticisation" of the spiritual content, a certain enthusiasm and sublimity that are not typical of the Mass genre.

In our opinion, the performance version by the RIAS-Kammerchor under the baton of D. Royce corresponds to the composer's intention to the maximum extent possible. The conductor's interpretation is based on the principle of "al fresco", on the one hand, and on the other hand, it impresses with its psychological detailing and subtle reproduction of spiritual imagery. It is this creative synthesis that forms the basis of the RIAS-Kammerchor's reference performance of F. Martin's Mass for double choir a cappella.

Keywords: choral oeuvre, performance interpretation, comparative interpretology, style, composer's thinking, mass, F. Martin.

Стаття надійшла до редакції 9 листопада 2022 року