

УДК 78.071.1(494)(092):782

DOI 10.34064/khnum2-3207

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: 0000-0001-7851-5176

**Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості
Франка Мартена**

Запропоновано перший досвід цілісного аналізу одного з наймайстерніших опусів видатного швейцарського композитора ХХ століття, в якому синтезовано попередній досвід митця. Відсутність праць європейських і вітчизняних науковців, присвячених опері «Буря» в аспекті її стильової атрибуції, актуалізує необхідність її всебічного вивчення практиками оперного мистецтва. Мета статті – визначити феномен пізнього стилю творчості Ф. Мартена через цілісний аналіз інтерпретації п'єси В. Шекспіра в опері «Буря» та особливостей вокально-сценічного втілення її образів. Як засвідчують результати аналізу, всі персонажі та їх групи мають чітко окреслені музичні характеристики, що допомагають ідентифікувати їх навіть поза сценічним втіленням. В опері поєднуються різні композиційні техніки (додекафонія, серіальність, політональні нашарування) та стильові компоненти, що визначають її полістилістичне обличчя (алюзії, цитати з творів різних епох, стилізації старовинних і сучасних танців), однак твір не сприймається як еkleктичний: адже всю музичну тканину опери організує та об'єднує принцип «ковзання тональності» (*gliding tonallity*), провідний в авторській системі композиції. У висновках зазначено, що жанрово-стилістичний комплекс опери «Буря» репрезентує феномен пізньої творчості Ф. Мартена – як закономірний результат, вінець усієї еволюції його композиторського мислення.

Ключові слова: опера; В. Шекспір; Ф. Мартен; пізній стиль; додекафонія; вокально-хорові твори; *gliding tonallity*; полістилістика.

Постановка проблеми.

Творчість швейцарського композитора Франка Мартена (Frank Martin, 1890–1974) ще за його життя отримала широке

визнання за межами країни, проте в Україні є маловідомою і майже не дослідженою вітчизняними музикознавцями. Впродовж усього творчого шляху Ф. Мартен перебував серед тих митців, які прагнули синтезувати різноманітні новації доби модернізму при опорі на традиційні засади музичних жанрів і композиторських технік. Результатом його пошуків став стилістичний «контрапункт»: сполучення ідей ритмічної теорії Е. Жака-Далькроза, технік старовинної поліфонії і додекафонії. Визначним твором пізнього періоду творчості композитора є опера «Буря» за однойменною п'єсою В. Шекспіра, яка ще не поставала об'єктом серйозного вивчення. Отже, *актуальність теми* статті зумовлена вибором матеріалу дослідження, оскільки існує нагальна потреба наукового осмислення авторської концепції опери, техніки письма композитора, як і проблем, з якими стикаються виконавці твору, задля подальшої популяризації його в мистецькій спільноті.

Останні дослідження і публікації. Закордонне музикознавство вже має певний досвід вивчення творчості Ф. Мартена. У першу чергу варто назвати біографічні дослідження Ч. В. Кінга (King, 1990), З. Брюн (Bruhn, 2011), А. Корбелларі (Corbellari, 2021), завдяки яким можна скласти уявлення про творчу постать митця та особливості його музичного мислення. Спогади вдови композитора М. Мартен (Martin, 1984; 2009) розкривають деякі особливості творчого процесу Ф. Мартена. Дослідження Р. Гласмана (Glasmann, 1987) пояснює сутність мартенівського принципу *gliding tonality*.

Авторка цієї статті є першою в Україні дослідницею стилевих особливостей вокально-хорових творів Ф. Мартена (Kozyk, 2021; Козик, 2022 а; 2022 b) в аспекті порівняльної інтерпретології – аналіз Меси для подвійного хору та ораторії-опери «Чарівне зілля» дозволив розкрити особливості музики раннього та зрілого періодів творчості швейцарського композитора. Проте відсутність досліджень хоча б окремих творів пізнього періоду потребує заповнення цієї прогалини. Опера «Буря» є перспективним матеріалом для цілісного аналізу, адже у ХХІ столітті було здійснено її повний аудіозапис, що засвідчує інтерес до неї і виконавців, і широкої публіки.

Мета цього дослідження – розкрити феномен пізнього стилю творчості Ф. Мартена через цілісний аналіз інтерпретації п'єси В. Шекспіра в опері «Буря» та особливостей вокально-сценічного втілення її образів.

Методологія дослідження. Застосовані принципи цілісного аналізу художнього змісту музики при вивченні партитури (Martin, 2017) та порівняльного аналізу при визначенні особливостей вокально-сценічної інтерпретації Ф. Мартеном образів п'єси В. Шекспіра. Досвід цілісного аналізу, накопичений у вітчизняних дослідженнях, зокрема статті О. Батовської, Н. Гребенюк і Г. Савельєвої (Batovska, Grebeniuk & Savelieva 2020), дозволив розглянути оперу «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Ф. Мартена та дослідити специфіку вокально-сценічного втілення образів класика театральної драматургії композитором ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Досліджуючи творчість Ф. Мартена, ми прийшли до необхідності створення її періодизації, яка б розкривала специфіку еволюції стилю митця. У творчості швейцарського композитора було виділено три періоди: ранній (1900-ті – початок 1930 років), зрілий (1933–1946) і пізній (1946–1974), кожний з яких вирізняється специфічними стильовими проявами. Оперу «Буря» відносимо до пізнього періоду, коли Ф. Мартен цілковито зосередився на композиторській творчості, полишивши викладацьку та організаційно-концертну діяльність. Розкриємо мотивацію звернення композитора до цього твору.

До роботи над оперою Ф. Мартен приступив у 1952 році, не маючи попереднього замовлення на постановку. Відправним пунктом при зверненні до «Бурі» В. Шекспіра став інтерес швейцарського митця до одного з головних образів п'єси – Аріеля, адже раніше Ф. Мартеном вже було створено хорівий цикл «П'ять пісень Аріеля» для мішаного хору *a capella*. Розпочавши роботу над оперою зі створення увертюри, Ф. Мартен використав в її партитурі тематичний матеріал із другого номеру цього циклу, який уособлював образ Аріеля. Під час роботи над першими сценами опери композитор усвідомив, що музична реалізація змісту драми

В. Шекспіра, насиченість п'єси психологічно різноманітними образами потребує композиції значно більших масштабів, ніж він уявляв. Тому й робота над оперою зайняла декілька років.

Оперу було закінчено у грудні 1954-го, а її повну оркестровку – у липні 1955 року. 17 червня 1956 року під орудою диригента Ернеста Ансерме відбулася її прем'єра у Віденській державній опері¹. Після Відня оперу було поставлено у Франкфурті і Цюріху. Переглянувши вистави, композитор дійшов висновку, що музично-сценічне рішення образу Аріеля його мало задовольняє. Він прагнув підкреслити особистий зв'язок між духом повітря й Просперо. Їхня «величезна любов і ніжність не знаходили справжнього вираження у цій формі. Тобто Аріель не знайшов свого достатнього втілення, щоб відповідати на дуже людські почуття Просперо» (Martin, 1984: 106). Тому у 1964 році Ф. Мартен створив нову версію опери, в якій Аріель сам промовляє свій текст, у той час як хор за лаштунками часто огортає його слова луною, а також виконує деякі пісні.

Нова версія опери висунула й нові вимоги до танцівника (танцівниці), який виконує партію Аріеля. Він повинен володіти не лише віртуозними хореографічними навичками, але й гарною вокальною технікою і загальною музикальністю, щоб декламувати ритмізований текст і накладати його на музику. Оркестр, що супроводжував партію Аріеля, лишався за лаштунками. «Таким чином, чарівний світ відразу ж відокремлювався від світу матеріального, в якому метушаться, хвилюються, кохаються, сміються і пиячать жалюгідні люди та чудовисько Калібан, ще жалюгідніший» (там само).

П'єса англійського драматурга має п'ять актів, які швейцарський композитор скоротив до трьох з епілогом. З першої дії п'єси композитор зберігає обидві сцени (бури на морі та сцену на острові перед входом у печеру Просперо), проте значно скорочує сам текст, дбаючи про зрозумілість змісту і послідовність оповіді. Ф. Мартен

¹ «Буря» Ф. Мартена стала першою оперою сучасного композитора, постановку якої було здійснено у реконструйованій після руйнівних бомбардувань будівлі Віденської опери.

зазначає, що він «змусив співати акторів те, що вони говорять у творі Шекспіра» (Martin, 1984: 106).

У другій сцені першої дії композитор майже повністю зберігає текст розповіді Просперо, дещо скорочуючи її побічні деталі. Невеличка пантоміма і танець що з'являються у діалозі Просперо з Аріелем, підкреслюють природу останнього як Духа повітря. Текст діалогу з Калібаном скорочено. Надалі усі сцени трагікомедії В. Шекспіра композитор зберігає, скорочуючи монологи й діалоги дійових осіб. Проте десять сцен Ф. Мартен компонує не у п'ять дій, а у три. Зокрема, друга дія опери об'єднує сцени з другою і третьою дій п'єси, а третя – з четвертою і п'ятою дій. Епілог композитором збережено. У п'ятій сцені другої дії скорочено епізод бенкету, який не відіграє значної ролі у розгортанні сюжету.

Після смерті композитора твір не користувався увагою оперних режисерів: на думку А. Перру (Perroux, 2011), в рамках авангардного мислення він здавався дещо старомодним, а з огляду на традиційне – не відповідним йому в силу певної мелодичної скупості.

Аналіз вокального складу опери засвідчує повну перевагу чоловічих голосів, на які розраховано десять партій (три баса – Алонсо, Себастьян, Калібан, два баса-баритона – Просперо і Гонзало, один баритон – Стефано, один високий баритон – Боцман, чотири тенора – Антоніо, Фердинанд, Адріан, Трінкуло), і лише одна партія доручена жіночому голосу (сопрано – Міранда). У такому переважанні чоловічих голосів можна констатувати вплив оперного стилю Р. Вагнера, адже опери «Нюрнберзькі мейстерзінгери», «Тангейзер», «Лоенгрін», «Трістан та Ізольда» також можна назвати «чоловічими». Партію однієї з головних дійових осіб опери, Духа повітря Аріеля, виконує танцівник, який іноді на тлі оркестрового супроводу декламує ритмізований текст.

Оркестрове тембральне забарвлення опери також є винахідливим. У першу чергу, це проявляється у наявності двох оркестрів: головного, що розташований в оркестровій ямі, та малого оркестру за сценою, який супроводжує появу на сцені Аріеля. Склад головного оперного оркестру, крім традиційних інструментів (три флейти, два гобоя, англійський ріжок, два кларнети, басовий кларнет, два фагота,

чотири валторни, три труби, три тромбони, туба, літаври, челеста, арфа, фортепіано, перкусія, струнна група), доповнено теноровим саксофоном і так званою «машиною вітру» («громова машина», еоліфон чи геліофон), яка використовується для імітації звуку вітру. Малий оркестр за сценою, що супроводжує танці і декламацію Аріеля, складають флейта, дві валторни, труба, челеста, арфа, клавесин, струнний квінтет, перкусія. Остання додає звукообразу ефемерності, невагомості, невловимості. Загалом, якісний склад оркестру налаштовує на пошук асоціацій з оркестром вагнерівського типу, якому доручено в оперній драматургії провідну роль.

Від самого початку опери слухацьке сприйняття налаштовується на музичний звукопис: *Увертюра*, що звучить понад вісім хвилин, змальовує картину бурхливого моря. Форма Увертюри – тричастинна з контрастною серединою і динамічною репрізою. В експозиції струнні та дерев'яні духові інструменти імітують шелест хвиль, утворюючи відчуття неспокойного погойдування шляхом коловоротного руху, в якому часто зустрічаються збільшені квінти та тризвуки, а в партії перших скрипок впродовж перших чотирьох тактів обіграється на перших долях зменшена квінта. Від початку увертюри (до ц. 4) у повільному русі (*Adagio molto tranquillo*) постійно присутні акорди терцієвої структури з додатковими тонами, бітональні та політональні нашарування, що викликають асоціації зі стилістикою французького імпресіонізму початку ХХ століття. Тональний центр постійно зміщується, що є ознакою мартенівського письма в техніці «ковзання тональності» (*gliding tonallity*, за визначенням Р. Глазмана (Glasmann, 1987: 61)), яка сформувалася ще у 1920 роках і була закріплена у Месі для подвійного хору.

З початком серединного розділу *Con moto* (ц. 4) в партії дерев'яних духових інструментів з'являється гострий пунктирний мотив, який стає лейтмотивом Аріеля. Він, наче невловимий подих морської стихії, надалі буде пронизувати всю оркестрову партитуру. Композитор для зображення мінливості природної стихії використовує оригінальний прийом одночасного використання різних метрів: у ц. 7 при загальному розмірі 4/8 струнна група виконує свої репліки у розмірі 12/16 при повному збігу тактових

рисок; у ц. 8 віолончелі, контрабаси і фортепіано грають вже у розмірі 6/16, а інші оркестрові групи – 2/8. Надалі вкажемо на суміщення розмірів 4/8 і 12/16 (у ц. 9 – 3/8 і 9/16). До спільного знаменника метр усіх партій прийде в репрізі увертюри (перед ц. 13, яка є динамічною та скороченою, з поступовим затуханням звучності до *ppp*).

Загалом, колоритна картина бурхливого моря, змальована в Увертюрі, слугує прологом до першого акту, оскільки події першої сцени розгортаються на тлі грози із громом і блискавкою, що сприймається як відгомін розбуялого шторму. Хроматичні лінії *glissando*, що зросли на основі мелодичного руху увертюри, ніби дематеріалізують звук, роблять гармонічне середовище надзвичайно «слизьким», ще більше посилюючи відчуття «ковзання тональності».

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

Елементи традиційної оперної кантילени з'являються лише у другій сцені першої дії з появою єдиного жіночого образу опери – Міранди, яка благає свого батька Просперо змилюватися над жертвами можливої кораблетрощі. Її звернення стає першим пристрасним монологом в опері, побудованим на хроматичних інтонаціях. Кульмінацію монологу Міранди на словах «*Wär' ich ein Gott der Macht gewesen*» («Якби я мала владу Бога», ц. 53) підкреслено висхідним ходом по терціях до децими через зменшену октаву, дубльованим першими скрипками (*dis-fis-ais-d-e-fis*).

Монолог Просперо, в якому він розкриває перед донькою правду про її походження та власне минуле, досягає вагнерівських масштабів. Проте, використання емоційно забарвлених хроматизмів не призводить до знищення відчуття тональності, як у німецького

романтика, а залишається в певних тональних межах (*gliding tonallity*). Іноді ж у монолозі виникають алюзії на старовинну музику, які посиляться у наступній дії при зіткненні з персонажами з минулого життя. Водночас саме цей монолог Просперо слугує зав'язкою головної драматургічної лінії опери – можливості помсти за зруйноване життя та усамітнення на острові.

Третя сцена першої дії відокремлена від попередньої за допомогою оркестрових тембрів: в малому оркестрі за сценою присутні клавесин і перкусія, що стають тембральною характеристикою Аріеля як повітряного духа й сукупного образу Природи, яка відкривається Просперо у вигляді то юнака, то водяної німфи. Невагомість і невловимість Повітряного духу втілена не лише через хореографію, але й шляхом використання коротких мотивів-ембріонів у партії клавесину та ритмічного мерехтіння перкусії. Колективному голосу Природи відповідає звучання реплік Аріеля у партії змішаного хору, які «матеріалізуються» у пунктирному ритмі на тлі нерівномірної ритмічної пульсації партій клавесину й перкусії.

При першій появі Аріеля розподіл мелодичного матеріалу між голосами і партією хору (ц. 85) допомагає відтворити широту акустичного простору – морського пленеру: партії сопрано і басу проводять одну мелодичну лінію на відстані двох октав одна від одної (вигуки *Heil!* та *Meister!*), а альти й тенори, всередині цього двооктавного простору, чії репліки спираються на пунктирний ритм та містять велику кількість зменшених інтервалів, в унісон майже скандують інший текст з партії Аріеля. Від ц. 86 партії хору перерозподіляються і на словах «*Schalte nur durch dein gewaltig Wort mit Ariel*» («Перегукуйтеся лише своїм могутнім словом з Аріелем») приходять до міцного унісону. У ц. 89 на словах «*Keine Seele, dir nicht ein Fieber gleich den Tollen funte!*» («Ні душі, ні гарячки, як у божевільного!») образ порожнечі втілено гучним хором *tutti* на чистій квінті.

Надалі на тлі октави альтів і басів тенор соло проголошує «*Die Höll' ist ledig, und alle Teufel hier!*» («Пекло порожнє, а всі біси тут!»). Згодом у партії хору з'являються елементи поліфонічної

імітації, зокрема, на словах «*Mehr Arbeit noch? Meine Freiheit!*» («Більше роботи? Моя свобода!»).

У партіях хору, як і дійових осіб, панує силабічний принцип співу, при якому один звук мелодії відповідає одному складу поетичного слова. Подібне ми вже спостерігали в ораторії-опері Ф. Мартена «Чарівне зілля». Така побудова мелодики надає загальному характеру звучання суворості і серйозності. Засоби силабічного стилю в поєднанні із гнучкою, часто нерівномірною, ритмікою, скандування слів у партіях солістів і хору, – усе це створює ефект живого мовлення, якого і прагнув досягти швейцарський композитор.

У масштабній сцені танців Аріеля важко визначити їхнє жанрове походження, адже опора на будь-яку жанровість позбавила б цей образ рис ефемерності, прив'язала б його в уяві слухача до світу людей (що не відповідає задуму композитора). Тому й хор у сцені танців презентований не єдиною тембральною масою, а час від часу вторгається унісонними (октавними) репліками поєднаних партій (альти й тенори, сопрано й тенори) або ж поліфонічними перегукуваннями окремих його партій.

«Нематеріальність» образу Аріеля як духу Природи особливо відчутна у протиставленні образу дикого раба Калібана, який з'являється на сцені після його танцю (ц. 109). Перші репліки Калібана подані у вигляді вільного гліссандо з невизначеною звуковисотністю. Надалі в його партії можна спостерігати додекафонні ряди в системі *gliding tonality*. Фрагментарне залучення техніки А. Шенберга в умовах несерійного мислення стає однією із стильових ознак музики Ф. Мартена пізнього періоду.

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

Аналіз стилістики, використаної у втіленні образів Просперо, Міранди, Фердинанда, Аріеля, Калібана впродовж трьох сцен першої

дії, дає підстави для висновку про їх певне стильове розмежування, що формує різні образні сфери. Так, характеристика Просперо базується на виразній мелодизованій декламації у широкому діапазоні в опорі на хроматичні звороти *gliding tonallity*, з незначними алюзіями на старовинну музику. Музична характеристика Аріеля, окрім її виділення через звучання хору та малого оркестру за сценою, як вже згадувалось, часто побудована на інтенсивному розвитку коротких мотивів, що втілюють рухливість і невловимість духу Природи. В партії хору, якому доручена характеристика Аріеля, лише зрідка використані *tutti*, переважно вона спирається на перегуки хорових груп – таким чином композитор досягає ефекту примарної ефемерності й повітряної легкості цього образу. Калібана, як йшлося вище, охарактеризовано 12-тоновими рядами в системі мислення *gliding tonallity*. Образи Фердинанда і Міранди, що складають ліричний план драматургії, втілюються на основі витонченої кантилени, але без її чіткого тонального забарвлення, ритмічно ясної та емоційно щирої. У діалогах цих персонажів часто застосовуються видозмінені мотиви з реплік один одного, що символізує їх душевну єдність.

Активна сценічна дія у першому акті відсутня, проте оркестрова партія компенсує цю зовнішню статику музичним звукописом (буря на морі, рух водної стихії після шторму, дихання духу Природи).

На початку першої картини *другого акту*, що відбувається в іншій частині зачарованого острова Просперо, подано музичну характеристику старого Радника Гонзало, який втішає короля Неаполя Алонсо, батька Фердинанда (Алонсо вважає Фердинанда загиблим). Його розгорнутий монолог, у побудові якого фрагментарно використано 12-тонові ряди, супроводжується соло саксофона, чия мелодична лінія також у своїй основі спирається на принцип додекафонії. Усю сцену з королем Алонсо та придворними супроводжує соло саксофона, завдяки чому цей інструмент сприймається як одна зі складових їх музичної характеристики. Відчуття «живої омузиченої» мови у партії Гонзало досягається через нерівномірну ритміку та поєднання у межах *gliding tonallity* хроматизованого руху та мелодичних стрибків.

Сцену змови Себастьяна з Антоніо (щ. 35–40) вирішено композитором у жанровій стилістиці танго, підкреслений застосуванням саксофона соло. Проте цей епізод не створює полістилістичного ефекту, адже він дуже органічно сприймається в системі мартенівського *gliding tonality* і фрагментарного використання композитором серійної техніки. Варто згадати, що у другій половині ХХ століття в межах академічної музики стилістичні ознаки танго нерідко слугуватимуть музичною характеристикою образів зла, бруталності, банальності, зовнішньої привабливості без внутрішнього наповнення.

Загалом, уся сцена зі знатними італійцями розгортається у стилістично хаотичному середовищі, де домінують посилення на джазову стилістику (характерні синкопи), присутні цитати з мелодій курантів Біг-Бена та «Весільного Маршу Ф. Мендельсона. Таке стилістичне рішення образів змовників обумовлене концептуально: Ф. Мартен прагне втілити ідею вторгнення «прозаїчної» сучасності на зачарований острів Просперо, який ніби залишається поза часом.

Друга картина другої дії є цілковито комічною, адже вона зображує наляканого Калібана і не менш нажаханих та сп'янілих Трінкуло і Стефано. Повільне соло саксофона без оркестрової підтримки на початку картини (ц. 55) повністю вибудовано на 12-тоновій серії, яку надалі буде повторено і в партії Калібана (ц. 56). Пісенька Трінкуло «*Heir ist weder Busch noch Strauch*» («Тут ні кущика, ні чагарнику») є грубуватою, з переходами на розмову (ц. 59–61). Такою ж навмисне примітивною є й характеристика Стефано (ц. 64–66). Далі йде досить велика розмовна сцена Калібана, Трінкуло і Стефано (ц. 67), де композитор вимагає від виконавців у якийсь момент перейти на фальцет і знову повернутися до природного тембру. У порівнянні з навмисною простотою партій Трінкуло і Стефано, яким ніби важко виконувати пісню з причини їхньої занадто прозаїчної натури, музична характеристика Калібана з її серійною основою видається навіть витонченою.

Контраст до комічної другої створює лірична третя картина, в якій мелодія альтя соло стає інструментальною характеристикою любовних почуттів Фердинанда. Тема альтя у своєму початковому

розгортанні утворює майже повний додекафонний ряд (11 звуків з 12-ти, бракує лише звуку *h*), проте в її подальшому розвитку композитор не дотримується принципів серійного мислення (ц. 80–85). Надалі соло альти поєднується з ліричним вокальним монологом закоханого принца. Появі ж на сцені Міранди передують дует флейт (ц. 86), який супроводжує і весь її монолог. Велика любовна сцена Фердинанда і Міранди (цц. 90–114) – це розгорнутий дует, в якому присутні розлогі монологи. Ліризм любовного дуету яскраво контрастує не тільки попередній, але й наступній комічним сценам з Калібаном, Трінкуло і Стефано.

У четвертій сцені другої дії знову повертаються розмовні полілоги цих комічних героїв, які поступово переходять у брутальний спів Калібана з незграбними підспівуваннями Стефано і Трінкуло. Власне музика повертається в партитуру з появою Аріеля: в оркестрі за сценою тамбурин вистукує жвавий танцювальний пунктирний ритм, на який накладається «гостренька» мелодія флейти пікколо (ц. 129). У фрагменті, де Калібан розповідає, що острів Просперо сповнений різноманітними звуками, в оркестрі розгортається яскрава симфонічна картина (ц. 135–136), після чого знову звучить танець Аріеля, супроводжуваний барабаном, а він сам «матеріалізується» через «хорал» – хорові репліки в акордовій фактурі. У четвертій картині особливо яскраво проявляється протилежність потворного земного ества Калібана чарівному світу Аріеля.

У п'ятій картині другої дії знатні італійці продовжують пошуки Фердинанда, отже, і в партії оркестру, і в партіях Алонсо, Себастьяна і придворних знову звучать джазові синкопи, з'являються алузії на стилістику старовинної музики.

У заключній сцені п'ятої картини другої дії Аріель набуває вигляду грізної Гарпії: він закликає італійців-змовників до покаяння за їхні підступні дії. На обидва оркестри покладено зображальну функцію: тріольні квартові стрибки у струнних, хроматизовані пасажі в партіях клавесину та арфи (цц. 147–148) передують монологу Аріеля, образ якого уособлює жіночий хор (сопрано та альти). На словах «*Meine Mitgesandten sind gleich unverwunbanbar*» («Мої друзі-посланці так само невразливі»), ц. 154, з'являються

чоловічі голоси хору, на тлі яких увиразнюються партії солістів – альта, мецо-сопрано і сопрано (щ. 156–157). Танець Аріеля, що наслідує рухи змії (щ. 158–159), отримує міцну хорову й оркестрову підтримку, адже момент покарання Алонсо, Себастьяна й Антоніо безумством стає кульмінацією опери.

Відмітимо струнку архітектоніку другої дії, п'ять сцен якої мають симетричну будову: у центрі розташована третя картина з любовною сценою Фердинанда і Міранди (ліричний центр опери), а навколо неї у два концентричні кола згруповані комічні сцени з Калібаном, Трінкуло і Стефано (друга і четверта картини) та знатними італійцями (перша і п'ята картини). Ці кола відмежовуються одне від одного й завдяки звуковому матеріалу, адже кожна група дійових осіб (закохані Фердинанд і Міранда; Калібан і п'янички Трінкуло і Стефано; знатні італійці) має власну музичну характеристику, стилістично відмінну від інших. Образ Аріеля, який з'являється першій, четвертій і п'ятій картинах, також вирізняється поміж цих трьох груп дійових осіб, як тембрально (хор та оркестр за сценою), так і стилістично (опора на танцювальні ритми). Об'єднуючим усі групи образів музичним чинником є майже постійне панування *gliding tonallity* як характерного для Ф. Мартена принципу композиційного мислення.

Отже, у другій дії опери «Буря» сягають кульмінації і лірична лінія (третя картина), і основна драматична колізія (п'ята картина, де викрито зраду й підступність). Образ Просперо у цій дії ніби відступає на другий план, адже чарівник ненадовго з'являється лише у третій картині. Проте він ніби незримо присутній в усіх картинах, адже саме з волі Просперо на його Зачарованому острові відбуваються усі події.

Дві картини третьої дії демонструють послідовну розв'язку усіх драматургічних ліній – *ліричної* лінії кохання Фердинанда і Міранди, *комічної* з невдалим замахом на вбивство Просперо (перша картина) і *драматичної* лінії конфлікту Просперо та італійців з корабля (друга картина). І, нарешті, в обох картинах головує Просперо, адже він і стає протагоністом, який розв'язує усі драматургічні вузли сценічної дії.

У той момент, коли Просперо дає згоду на шлюб Фердинанда з Мірандою, на сцені з'являється Аріель, чий музично-сценічний

образ найбільше нагадує той, що був створений композитором на початку опери: як легкий подих вітру сприймається поступовий вступ хорових партій *divisi* від сопрано до басів. Танці богинь Іриди, Церери та Юнони, до яких згодом приєднуються Аріель, німфи та жінці, подані у вигляді оркестрової сюїти: урочисту павану (ц. 15) змінює жвава сициліана (ц. 21). У такий спосіб Ф. Мартен підсилює контраст цієї сцени з наступним епізодом – покаранням зловмисників Калібана, Стефано і Трінкуло. Як і в попередній дії, їх коротка брутальна пісенька (ц. 32) швидко переходить у розмовний полілог, після чого розгортається комічна сцена їх цькування привидами у вигляді собак (цц. 33–37).

На початку другої картини третьої дії розгортається музичний діалог Просперо, одягнутого у вбрання чарівника, та Аріеля, стилізований під старовинний менует (цц. 41–42). Танцювальний рух певною мірою контрастує тому напруженому моменту, коли Просперо відкриває свою таємницю й бажання відмовитися від чаклунства.

Кульмінаційний монолог Просперо, після якого настає розв'язка драматургічної лінії зі знатними італійцями, побудовано як розгорнуту динамічну сцену, що складається з декількох розділів, кожний з яких отримує самобутнє музичне оформлення. Перший розділ (цц. 43–44) монологу «*Mein Ariel!*» («Мій Аріелю!») можна сприймати як вступ до оповіді, на кшталт речитативу перед арією. Він розгортається на тлі звучання фортепіано і скрипок у високому регістрі, що викликає опосередковані асоціації з музичною характеристикою Лоенгріна – лицаря Грааля з однойменної опери Р. Вагнера: мерехтіння флажолетів скрипок, поступове наростання звучності, ущільнення оркестрової фактури.

Рішучість намірів Просперо передано висхідною квартовою поспівкою та пунктирним ритмом вже у першому мотиві. Безпосередньо оповідь після тритактової оркестрової інтермедії розпочинається словами «*Ihr, Elfen von der Hügeln, Bachen, Hainen*» («Ви, ельфи пагорбів, струмків, гаїв», цц. 45–46). У ній також переважають висхідні активні інтонації, а стрімкі хвилеподібні пасажі оркестру відтворюють «дихання» природи, після чого відбувається перехід до активного маршоподібного руху (ц. 47). Тріольні ритми партії

оркестру, що нагадують військові сурми, часом перегукуються із швидкими пасажами, ніби втілюючи емоційну напругу розповіді Просперо (цц. 48–49). Поступово військовий марш стихає (цц. 50–56), а його рух уповільнюється. Присутні й ознаки траурного маршу на словах Просперо про те, що він закопає свій чарівний посох і втопить свою чаклунську книгу (ц. 53–56): це пронизливі довгі звуки тромбонів і низхідний рух фортепіанних басів.

Наступна сцена – дійство у магічному колі, під час якого Просперо звертається по чергово до знатних італійців. Їй передує оркестрова інтермедія з появою Аріеля, що супроводжується малим оркестром (цц. 57–59). У ній також наявні стильові ознаки маршу, але не військового, а урочистого, про що свідчать валторнові ходи, які надалі супроводжують і розповідь Просперо «*Ein feierliches Lied*» («Урочиста пісня») (цц. 60–61). Інтонаційно вокальна тема побудована на темі оркестрової інтермедії. Поступово, з почерговим зверненням до Гонзало, Алонсо, Себастьяна висловлювання Просперо драматизуються, і в оркестрове звучання повертається військовий поступ, який можна назвати «маршем холодної помсти», адже саме на його тлі протагоніст звинувачує Алонсо і Себастьяна у заколоті та дякує за хоробрість Гонзало. Цей монолог Просперо створює своєрідну музичну арку з його монологом у другій сцені першої дії: в них обох зустрічаємо елементи оперної кантилени, хоча й в умовах музичного мислення за принципом *gliding tonallity*. У третій дії монолог Просперо досягає вагнерівської монументальності.

Монолог Просперо в Епілозі має зовсім інший характер: він позначений гірким відчуттям пронизливої самотності й відчаю. Це песимістичне відчуття створює саме музика, оскільки у фінальному монолозі Просперо усі дослідники п'єси В. Шекспіра вбачають втілення оптимістичного ренесансного світогляду. Можливо, так бачив завершення й сам автор драми, проте від її створення до появи опери протяглася історична дистанція в понад 350 років, що дозволило сучасному митцеві по-іншому інтерпретувати цю сцену. У шекспірівському тексті сучасний читач може побачити ідею краху ілюзій особистості ренесансної доби, яка визнає свою неспроможність покращити людське ество і, певною мірою, має

страх перед поверненням у світ людей зі свого зачарованого острова. Ф. Мартен надає шекспірівському епілогу рис трансцендентності, глобального філософського узагальнення проблем особистості і суспільства, протидії добра злу.

Оркестровий вступ до Епілогу (7 тактів) містить атрибутику траурного маршу, а застосований композитором низький регістр робить загальний колорит звучання похмурішим. Надалі окремі фрази Просперо, які завжди закінчуються низхідними інтонаціями, імітаційно повторюватиме англійський ріжок. Невелике пожвавлення розповіді (цц. 125–126) швидко заспокоюється, і вона набуває жанрового «обличчя» колискової (ц. 128).

Висновки.

У підсумку цілісного аналізу драматургії опери Ф. Мартена «Буря» ми дійшли висновку, що цей видатний твір пізнього періоду творчості композитора став одним з найвинахідливіших його опусів. Музична стилістика опери синтезує весь попередній досвід композитора, й покликана увиразнити як окремі образи героїв, так і їх групи. Усі вони мають чітко окреслені музичні характеристики, які допомагають ідентифікувати їх навіть поза сценічним втіленням.

Так, групу знатних італійців (Алонсо, Себастьян, Гонзало, Антоніо, Адріан) охарактеризовано за допомогою різноманітних стилістичних посилань, які викликають асоціації з музичним хаосом (джазові синкопи, ритми танго, куранти Біг-Бена, «Весільний марш» Ф. Мендельсона), що уособлює строкатий розмаїтий світ поза межами чарівного острова. Образи комедійних персонажів (Трінкуло і Стефано) втілені через опору на розмовні діалоги та профанні пісеньки; характеристики закоханих Фердинанда й Міранди відсилають до традиційної сфери оперної любовної лірики. Винахідливо композитор вирішує два образи-антагоністи – ефірного духу Аріеля і земного демона Калібана. Для характеристики останнього композитор обирає додекафонний ряд і тембр саксофона, а дух Природи персоніфікований через стихію танцю, хорові репліки та звучання прихованого за сценою малого оркестру, що в сукупності має передати легкість, рухливість, невловимість, мінливість,

багатоликість, повсюдність, невидимість – якості, притаманні повітряному створінню. Найширший спектр виражальних засобів композитор використовує в музичній характеристиці Просперо, де є і позависотна речитація, і виразна мелодекламація, і розгорнуті аріозо. Сильова динаміка цього образу обумовлена його багатовимірністю, адже Просперо постає перед слухачем то як люблячий батько, то як чарівник, якому скоряються духи природи, то як особистість, що переживає глибоку духовну трагедію.

В опері відчутні впливи вагнеріанства (рівнозначність вокальних і оркестрових партій; колористично-зображальна функція оркестру та винахідливість композитора у мікшуванні оркестрових тембрів; відсутність замкнених номерів, чіткої межі між речитативом та власне співом, прямих посилянь на конкретні історичні чи національні реалії; певна статичність сцен). Драматургія опери демонструє органічність втілення сюжету п'єси Шекспіра в музичній дії, що засвідчує зрілість і глибину режисерського мислення Ф. Мартена.

Незважаючи на те, що музику опери «Буря» створено шляхом поєднання різних композиційних прийомів і технік (від розширеної й змінної тональності до політональних нашарувань і додекафонії), а використання алюзій, цитат, стилізацій старовинних і сучасних танців зумовлює її полістилістичність, вона не сприймається як еkleктична – адже музичну тканину опери об'єднує спільна основа – індивідуальний авторський метод композиції. Як і в попередні періоди своєї творчості, пізній Ф. Мартен залишається вірним принципу: не доводити пошуки у сфері тональності до краю, переходячи у атональний простір, і застосовує метод *gliding tonality*.

Отже, жанрово-стилістичний комплекс опери «Буря» репрезентує феномен пізньої творчості Ф. Мартена – як закономірний результат, вінець усієї еволюції його композиторського мислення.

Перспектива дослідження теми. Для повноти висвітлення вокально-хорової спадщини Ф. Мартена не вистачає характеристики пізнього періоду його творчості (1963–1974). До фундаментальних композицій, що є завершальними у творчості Мартена, належить Реквієм (1971–1972). На висвітленні концепції цього маловивченого вітчизняними музикознавцями опусу, який став підсумком духовних

пошуків митця, мають ґрунтуватися подальші дослідницькі атрибуції композиторського стилю та виконавські репрезентації творів видатного представника європейської музичної культури ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Козик, Д. (2022 а). Інтерпретаційні засади сценічного втілення ораторії Франка Мартена «Чарівне зілля» в театрі St. Gallen. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості, 126–136, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012>
- Козик, Д. (2022 б). Меса Франка Мартена для подвійного хору *a cappella* в дискурсі порівняльної інтерпретології. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 184–203, DOI 10.34064/khnum2-2910
- 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 and Diversity: Studies in 20th-Century Music, Band 11)*. M. DeVoto (ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Corbellari, A. (2021). *Frank Martin: Un lyrisme intranquille*. Lausanne: Savoir Suisse.
- Glasmann, R. V., Jr. (1987). *A choral conductor's analysis for performance of Messe pour double choeur a cappella by Frank Martin*. (D.M.A. diss.). University of Wisconsin. Madison.
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. (Bio-Bibliographies in Music, edited by Donald L. Hixon, no. 26). Westport, CT: Greenwood Press.
- Kozyk, D. (2021). The legend of Tristan and Isolde: From the Mythology of Opera Genre to the Philosophy of Pop Culture. *European Journal of Arts*, 1, 67–70, <http://dx.doi.org/10.29013/eja-21-1-67-70>
- Martin, F. (1984). *A propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Publiés par Maria Martin*. Neuchâtel: A la Baconnière.
- Martin, F. (2017). *Der Sturm: ein Zauber-Lustspiel von William Shakespeare*. (Deutsche Übersetzung von A. W. v. Schlegel). (Partitur, 3 Bände). München: Musikproduktion Höflich.
- Martin, M. (2009). *Treasured Memories: My Life with Frank Martin*. (Translated by

Erica C. Poventud). Bussum, Netherlands: Gooibergpers.

Perroux, A. (2011). A new world of sound: Frank Martin's *Der Sturm*, booklet notes to Hyperion CDA67821/3, URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13599>

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 and Diversity: Studies in 20th-Century Music, Band 11)*. M. DeVoto (ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press [in English].
- Corbellari, A. (2021). *Frank Martin: Un lyrisme intranquille [Frank Martin: A restless lyricism]*. Lausanne: Savoir Suisse [in French].
- Glasman, R. V., Jr. (1987). *A choral conductor's analysis for performance of Messe pour double chœur a cappella by Frank Martin*. (D.M.A. diss.). University of Wisconsin. Madison [in English].
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. (Bio-Bibliographies in Music, edited by Donald L. Hixon, no. 26). Westport, CT: Greenwood Press [in English].
- Kozyk, D. (2021). The legend of Tristan and Isolde: From the Mythology of Opera Genre to the Philosophy of Pop Culture. *European Journal of Arts*, 1, 67–70, <http://dx.doi.org/10.29013/eja-21-1-67-70> [in English].
- Kozyk, D. (2022 a). Interpretive Principles of Stage Implementation of Frank Martin's Oratorio "The Magic Potion" in the Theatre St. Gallen. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 135: Interpretative aspects of music creativity, 126–136, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012> [in Ukrainian].
- Kozyk, D. (2022 b). Frank Martin's Mass for double choir a cappella in the discourse of comparative interpretation. *Aspects of Historical Musicology*, XXIX, 184–203, DOI 10.34064/khnum2-2910 [in Ukrainian].
- Martin, F. (1984). *A propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Publiés par Maria Martin [About... Frank Martin's comments on his works. Published by Maria Martin]*. Neuchatel: A la Baconnière [in French].
- Martin, F. (2017). *Der Sturm: ein Zauber-Lustspiel von William Shakespeare*

- [*The Tempest: a magical comedy by William Shakespeare*]. (German translation by A. W. v. Schlegel). (Score, 3 volumes). Munich: Musikproduktion Höflich [in German].
- Martin, M. (2009). *Treasured Memories: My Life with Frank Martin*. (Translated by Erica C. Poventud). Bussum, Netherlands: Gooibergpers [in English].
- Perroux, A. (2011). A new world of sound: Frank Martin's *Der Sturm*, booklet notes to Hyperion CDA67821/3, URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13599> [in English].

Daria Kozyk

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

Opera “The Tempest” as a phenomenon of the late style of Frank Martin’s works

Statement of the problem. Recent research and publications.

The absence of works by European and Ukrainian scholars devoted to the study of style peculiarities of the opera «The Tempest» written by F. Martin, an outstanding Swiss composer of the 20th century, actualizes the need for its comprehensive research. Foreign musicology already has some experience in analyzing F. Martin’s works. In the studies of Ch. W. King (1990), S. Bruhn (2011), A. Corbellari (2021) we can find a biography of the composer and generalizations about his musical thinking. The memoirs of M. Martin (2009), the composer’s widow, explain some specific features of his creative process. R. Glasmann’s research (1987) reveals the essence of the Martins’ principle of “gliding tonality”. The author of this paper was the first in the national musicology to research F. Martin’s vocal and choral pieces in terms of their stylistic features and comparative interpretation (Kozyk, 2022 a, b).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to define the phenomenon of F. Martin’s late style through a holistic analysis of interpretation of W. Shakespeare’s play in the opera “The Tempest” and the peculiarities of vocal and scenic embodiment of its characters. In the concept of the study, the analysis of the opera is offered as the

embodiment of the best qualities of F. Martin's late style. In Ukrainian musicology, this is the first experience of a holistic analysis of F. Martin's opera. As research methods the principles of holistic analysis of the artistic content of the work (when studying its score) and comparative analysis (when determining the features of F. Martin's vocal-scenic interpretation of W. Shakespeare's characters) were used.

Results and conclusion.

"The Tempest" is one of F. Martin's most inventive opuses, which synthesizes all the composer's previous experience. All groups of characters have a clearly defined musical characteristic that helps to identify them even beyond their scenic embodiment. Thus, a group of noble Italians is characterized by various stylistic references that evoke associations with a certain historical era; comic characters are embodied through reliance on conversational dialogues and awkward songs; for lyrical characters, the composer chooses the sphere of lyric utterances. To characterize Caliban, the composer chooses a dodecaphonic series and the saxophone timbre, while for his opposite Ariel he introduces a dance with choral lines and a separate hidden orchestra, thus creating a sense of elusiveness and weightlessness of the air spirit. The composer uses the widest range of expressive means in the musical characterization of Prospero: there is off-pitch recitation, expressive melodic declaration, and extended ariosos. Such a multifaceted style of the opera is due to the multidimensionality of Shakespeare's play. F. Martin managed to achieve the unity of stage and musical action, the equivalence of orchestral and vocal parts. Despite the fact that the style of "The Tempest" combines various techniques (dodecaphony, serial structures, polystylistics with quotations from different eras), the music is not perceived eclectically. All groups of the music characteristics are united by the composer's individual method of writing ("gliding tonality"), which contributes to richness of F. Martin's lyrical expression. Thus, the genre and stylistic complex of F. Martin's opera represents the phenomenon of the late style as an expected regularity – the crown of the evolution of the composer's thinking.

Keywords: *W. Shakespeare; F. Martin; opera; late style; dodecaphony; vocal and choral works; gliding tonality; polystylistics.*

Стаття надійшла до редакції 12 липня 2023 року