

УДК 782:78.071.1(494)Мартен]:792.08(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012>

**Козик Д. С.**

**Козик Дар'я Сергіївна** — аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (Харків, Україна).

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

[kozykdaria@gmail.com](mailto:kozykdaria@gmail.com)

© Козик Д. С., 2022

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ОРАТОРІЇ ФРАНКА МАРТЕНА «ЧАРІВНЕ ЗІЛЛЯ» В ТЕАТРИ ST. GALLEN**

Обґрунтовано концепцію масштабного синтетичного витвору Франка Мартена шляхом аналізу специфіки його жанрово-стильових та сценічно-виконавських засад. Виявлено стійкі ознаки індивідуального авторського стилю майстра та специфіку його втілення в ораторії-опері «Чарівне зілля». Методологічне підґрунтя дослідження базується на комплексному застосуванні структурно-функціонального, жанрово-стильового, семантичного та текстологічного методів для визначення індивідуальної стилістики твору та логіки сценічного втілення інтерпретаційних моделей. Спосіб світобачення композитора, що розкривається через іманентні властивості його творчої індивідуальності, охоплює й оригінальну систему музичного письма композитора, що дозволяє по-новому висвітлити історію Тристана та Ізольди завдяки використанню прийому жанрової мікстовості. Авторська концепція твору, заснована на жанровій синтетичності, дає змогу трактувати його і як ораторію, і як оперу. На основі аналізу партитури «Чарівного зілля» Ф. Мартена, наявних фотоматеріалів та відеозаписів постановок твору визначені виконавські завдання його сценічної реалізації. Розглянуто багатоскладову синтетичну природу ораторії-опери Ф. Мартена, досліджено одну із версій її сценічного втілення. Сучасну постановку швейцарського театру *St. Gallen* (режисерка-постановниця Поллі Грем) проаналізовано у світлі постмодерних музично-театральних тенденцій, а саме тяжіння до використання нових форматів музичної комунікації та підвищений інтерес до відкриття нових майданчиків, що розширюють уявлення про традиційний театр. Спираючись на відомий сюжет, П. Грем реалізувала інтерпретаційний потенціал твору Ф. Мартена як камерної опери, використовуючи як візуальний ряд (стримана гама одягу виконавців, лаконічні мізансцени, камерна концертна зала), так і мінімальний виконавський склад.

**Ключові слова:** творчість Франка Мартена, ораторія-опера «Чарівне зілля», постмодерн, синтетичний жанр, сучасне вокальне виконавство, інтерпретаційні засади, принцип ковзання.

**Вступ.** Серед видатних імен представників композиторської і вокальної практики європейської музичної культури ХХ століття привабливою для дослідження є постать видатного композитора Франка Мартена (*Frank Martin*) — одного з перших швейцарських композиторів, які отримали широке визнання. Ф. Мартен — автор двох опер, ораторій «*Golgotha*», «*In terra pax*», Реквієму, оркестрових і камерних

творів. Його творчість припала на період активних інновацій та експериментів у музичному мистецтві. Композиторський стиль Мартена пройшов через етапи модальної гармонії, експериментів з ритмами Далекого Сходу та дванадцятитоновістю, перш ніж митцю вдалося нарешті віднайти свій власний, *неповторний* авторський стиль (вже у зрілі роки).

Щоб уявити значимість музичної спадщини композитора, який у нашій країні є маловідомим, наведемо декілька висловлювань знаних музикантів, добре знайомих із його творчістю.

П'єр Фурньє (*Pierre Fournier*): «Франк Мартен завжди належав до еліти музичного світу завдяки виключно своєму творчому генію, вихованому мовчазною медитацією у своїй творчості та запалом своєї віри» (переклад наш — Д.К.) [Frank Martin]. Ернест Ансерме (*Ernest Ansermet*): «Франк Мартен мав сміливість вирішити проблему <...> музичної мови, можливу в наш час в усій її загальності та трансцендентності. Ось чому його звершення мають загальний наслідок» (переклад наш — Д.К.) [там само]. Пауль Бадура-Скода (*Paul Badura-Skoda*): «... Є багато чудових творів цього століття, якими захоплюються; деякі мають привілей бути улюбленими. Франк Мартен створив композиції, якими захоплюються і які люблять» (переклад наш — Д.К.) [там само].

У науковому осягненні вокально-хорової спадщини майстра дотепер залишається багато прогалин. Помітна і відсутність творів цього самотнього швейцарського автора в репертуарі вітчизняних музичних театрів та концертуючих виконавців-співаків. Повна відсутність в українському музикознавстві праць, присвячених вокально-хоровій спадщині Ф. Мартена, забезпечує **актуальність** пропонованої теми, аналітичне вивчення маловідомого твору Ф. Мартена, який безперечно заслуговує на введення у науковий обіг вітчизняного музикознавства. Як інтерпретологічний «контрапункт» у статті розглядається проблема специфіки виконавської реалізації складної партитури.

**Аналіз публікацій.** Основним англomовним джерелом, що містить короткий опис життєтворчості Ф. Мартена, є книга Чарльза В. Кінга (Charles V. King), написана до 100-річчя композитора, «*Frank Martin: A Bio-Bibliography*» («Франк Мартен: біографічна бібліографія») [King, 1990]. Видання містить біографію Мартена, каталогізацію творів композитора та дискографію із 229 позицій.

Особливу цінність має монографія німецької піаністки і знаної музикознавиці міжнародного рівня Зіглінд Брюн (Siglind Bruhn) «*Frank Martin's Musical Reflections on Death*» («Музичні роздуми Франка Мартена про смерть») [Bruhn, 2011]. Цікавий артефакт — книга дружини композитора Марії Мартен (Maria Martin) «*Treasured Memories: My Life with Frank Martin*» («Заповітні спогади: моє життя з Франком Мартеном»), переклад Еріки К. Пентуд з французької мови монографії «*Souvenirs de ma vie avec Frank Martin*» («Спогади про моє життя з Франком Мартеном») [Martin, 2009].

Франк Мартен висловив багато своїх думок стосовно музики і мистецтва в епістолярії та наукових працях. Збірники «*Un compositeur médite sur son art*» («Композитор розмірковує над своїм мистецтвом») та «*A propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*» («Про... Коментарі Франка Мартена щодо його творів») містять багато програмних нотаток, листів, лекцій та нарисів, написаних Мартеном і упорядкованих після його смерті вдовою Марією Мартен [Martin, 2009]. Дисертація російської музикознавиці В. Мелющук [Мелющук, 2006] є першим і єдиним дослід-

дженням життя та творчості класика швейцарської музики ХХ століття на пострадянському просторі.

**Мета статті** — обґрунтувати концепцію ораторії-опери Ф. Мартена «Чарівне зілля» в аспекті жанрово-стильових та виконавських завдань її реалізації.

Об'єктом дослідження є вокально-хорова творчість швейцарського композитора Ф. Мартена як видатного представника музичної культури Західної Європи ХХ століття; предметом — інтерпретаційно-стильові засади ораторії-опери «Чарівне зілля», втілені у постановці швейцарського театру *St. Gallen*. Матеріалом для формування наукової концепції дослідження слугує партитура «Чарівного зілля» Ф. Мартена, а також фото та відеозаписи постановок твору.

**Методологічне підґрунтя** дослідження базується на комплексному застосуванні *структурно-функціонального, жанрово-стильового, семантичного та текстологічного* методів для визначення індивідуальної стилістики твору та логіки сценічного втілення інтерпретаційних моделей.

**Результати дослідження.** Ораторія-опера «Чарівне зілля» (*Le vin herbé*) для дванадцяти голосів та восьми інструментів, написана у 1938–1941 роках, стала епохальною для творчої еволюції Франка Мартена. Літературним першоджерелом є роман «Трістан та Ізольда» Жозефа Бедье (1941). Сповнена справжньої краси та напруженого драматизму при лаконічних виразових засобах, ораторія-опера стала відображенням індивідуальної стилістики Ф. Мартена і належить до зрілого етапу стильової еволюції митця, як найзначніший твір воєнного періоду. Її поява віддзеркалила творчі пошуки європейського мистецтва першої половини ХХ століття.

Розуміння *твору як мікстового жанру* закладено вже у виборі виконавського складу. Твір написаний для 12 солістів — шість жіночих та шість чоловічих голосів. Хор є насправді вокальним ансамблем: кожна партія представлена *одним* голосом (тоді як хор вважається таким лише при наявності трьох хористів у кожній партії). За авторською концепцією, вокальний ансамбль виконує функцію хору через опозицію «колективне — особистісне», в той час як кожний персонаж репрезентує одночасно одну із хороших партій:

- сопрано 2 — Ізольда Біловолоса, жінка Марка, кохана Трістана;
- сопрано 3 — Брангена, служниця Ізольди;
- альт 4 — Ізольда Білорука, дочка Герцога Гоеля, жінка Трістана;
- альт 5 — Мати Ізольди;
- тенор 2 — Трістан, племінник Марка, коханий Ізольди Біловолосої, чоловік Ізольди Білорукої;

- тенор 3 — Каердін, брат Ізольди;
- бас 4 — Король Марк;
- бас 5 — Герцог Гоель.

Ф. Мартен замислював «Чарівне зілля» як світську ораторію, без можливості виконувати музику як велику оперу — втім, не виключав можливості сценічного втілення, де головні герої були б солістами, які не співають у хорі. Жанрова невизначеність дає змогу трактувати твір і як ораторію, і як оперу. Така синтетична природа дає свободу вибору версій для його сценічного втілення. Наприклад, «ролева плутанина» з двома Ізольдами, надскладними родинними зв'язками персонажів — відобразилась в інтерпретації виконавського складу. Ф. Мартен застосовує *стилістичний принцип ковзання*, притаманний різним рівням музичної мови ораторії-опери, що обумовлює функції перетікання, подвійності, невизначеності, «туманності».

Щодо трактовки **жанру**, підкреслимо, що і на цьому рівні реалізовано принцип ковзання: опера за сценічним втіленням є також камерною ораторією (за виконавським складом). Епіко-нарративна складова (*атрибут ораторіального жанру*) представлена хором, який повідомляє про перебіг подій. Лірико-драматична складова (*атрибут оперного жанру*) втілена у партіях персонажів.

Роль хору у «Чарівному зіллі» не обмежується розповідною функцією: він часто акомпанує солістам, підкреслюючи їх емоційний стан або втілюючи певну ідею. Для хору композитор переважно обирає акордовий склад (*хоральна фактура*). При цьому баланс голосів постійно змінюється: композитор підсилює різні темброві кольори шляхом перерозподілу виконавської фактури.

Вокальне письмо Франка Мартена — і партії солістів, і хорові партії — відзначається *вільним декламаційним стилем*, наближеним до речитативу. Вокальні партії, подібні до мовлення, є майже вільними від метричної пульсації. Це відбувається наступним чином: вуалювання сильної долі такту міжтактовими синкопами; нерегулярна довжина фраз; чергування дводольності та трьохдольності мотивів; неспівпадіння гармонічної та метричної пульсації (тоніка часто припадає на слабку долю такту).

Композитор намагався відтворити іманентні якості прози Бедьє. Навіть у епізодах із рівномірною пульсацією оркестрового супроводу вокальні партії зберігають свою незалежність. Визначимо провідні принципи індивідуальної стилістики твору:

- 1) побудова мелодичної арки тривалого розвитку, пролонгація коротких мотивів, що додає звучанню позачасового відтінку, певної міфологічності;
- 2) будова теми з малих інтервалів, із переважанням секунд та терцій;
- 3) основним типом мелодичного розвитку є обертальний рух на основі численних оспівувань окремих тонів, що обумовлює саморозвиток мелодії, у якій значна роль належить секвенціям. Тривале розгортання призводить до активізації мелодичного руху, збільшенню інтервалів у кульмінаційних зонах;
- 4) тенденція до хроматизації провідної мелодичної кривої. Найявнішими є численні незначні відхилення від неї у процесі розвитку, але при цьому зберігається загальний *арковий* обрис фразової структури;
- 5) стилістика твору в цілому презентує новий підхід до мелодичної організації, що полягає у поєднанні дванадцятитоновості з ладотональною централізацією. При цьому серія органічно вписується у загальний мелодичний малюнок;
- 6) прийом єдиної артикуляції для великих фразових будов, що надає звучанню цілісності сприйняття.

Для інструментального супроводу композитор обирає такий склад: дві скрипки, два альти, дві віолончелі, контрабас і фортепіано. Інструментальні партії у «Чарівному зіллі» часто подібні до театральних декорацій — сповнені співчуття, вони стають засобом звукопису, підсилюють емоційний фон дії.

*Принцип ковзання* розповсюджується і на трактування Ф. Мартеном тональності («*gliding tonality*», за Р. Гласманом [Glassman, 1987, p. 61]). Композитор організовує музичний тематизм навколо тонального центру, максимально наповнює фактуру хроматизмами, не ставлячи знаки альтерації при ключах. Іншими словами, він поєднує тональний принцип з технікою додекафонії, однак поняття тональності є дещо відмінним від традиційного розуміння. Зауважимо, що відчуття панування певного устою, до якого функціонально спрямовані всі інші ступені ладотональності, зберігається. Проте на відміну від музики класико-романтичної доби (де тональна

невизначеність притаманна переважно зв'язуючим партіям або розробці, що були залучені до процесів драматургічного розвитку), у «Чарівному зіллі» Ф. Мартена тональна організація містить функціонально невизначені «лакуни»: наявні декілька локальних центрів, що сприймаються як тимчасова тоніка і можуть звучати одночасно та конфліктувати один із одним.

Принцип плавного «руху тональності» у творі Ф. Мартена є розвитком традицій французької композиторської школи: від старовинних (модальних) ладів доби Середньовіччя, колористичності оркестрового письма Г. Берліоза і композиторів-імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равель) — до терпких «гармонічних грон» у творах представників французької Шістки (Д. Мійо, А. Онеггер, Ж. Орік, Ф. Пуленк). Яким чином реалізується принцип «ковзання» у ладотональній організації музичного твору?

Для Ф. Мартена притаманний уповільнений і непомітний процес модулювання. Наприклад, тематична будова звучить в основній тональності, потім робиться хроматичний «крок» у мелодії в одному або в двох голосах. Це може бути щось подібне до імітації, несуророго повтору, початку секвенції, додавання нової фігури фактурного орнаменту, органного пункту. При цьому зберігається відчуття основної тональності, всієї системи функціонального тяжіння до тоніки. Однак потім композитор зосереджується на «завойованих тонах» і поступово починає будувати функціональні зв'язки навколо них. Отже, стійкість тональної основи зникає, початковий тональний центр переміщається на іншу висоту. Це відбувається надто повільно і непомітно, Ф. Мартен не використовує функціонально різких акордів (подібних до ходу домінанта — тоніка). Виникає відчуття, подібне до переливу кольорового спектру, в якому неможливо визначити межу між кольорами.

Підсумовуючи спостереження, узагальнимо засадничі принципи музичної стилістики ораторії-опери Ф. Мартена, що обумовлюють її інтерпретаційні засади:

— принцип «тонального ковзання» («*gliding tonality*»), що можна виявити на всіх рівнях музичного тексту, проявляється у подвійності тональних центрів, їх взаємозаміні (подекуди невизначеності);

— жанрова структура твору вмщує ознаки кількох усталених у європейському мистецтві моделей: *опера* (за сценічним втіленням), *камерна ораторія* (за виконавським складом). Епічно-нарративна складова (атрибут ораторіального жанру) представлена хором, лірико-драматична (атрибут оперного жанру) втілена у партіях персонажів;

— виконавський склад: вокальний ансамбль репрезентує функцію хору (як колективного начала, будучи оповідачем та акомпаніатором), інструментальний ансамбль — функцію оркестру;

— кожен із персонажів по ходу дії може «розчинятися» у хоровій масі, а потім знову грати свою роль: кожен співак є одночасно і солістом, і хористом; постійна зміна балансу голосів у хорі сприяє відчуттю ковзання, нестійкості, висвітленню різних відтінків тембрової палітри;

— кожна роль містить в собі кілька рольових проявів (Ізольда Біловолоса є жінкою Марка і коханою Трістана, Трістан — племінником Марка, коханим Ізольди Біловолосої та чоловіком Ізольди Білорукої);

— вокальні партії вільно «ковзають» відносно інструментальної партитури, створюючи відчуття плину незалежних ліній, що досягається шляхом впровадження мовленнєвих інтонацій, згладжування сильних долей, нерегулярності фраз, чергуванню дво— та тридольності, розташування тоніки на слабких долях такту;

— у виборі інтервалів мотивно-тематичної організації твору Ф. Мартен надає перевагу інтервалам секунди та терції, що уможливорює хроматизацію мелодії, непомітність модуляційних процесів (за рахунок мотивних повторів, елементів секвенцій, *ostinato*);

— мелодична арка має довгий підйом і швидкий спад, що кореспондує з інтонацією романтичного пориву (як в оперному творі Р. Вагнера);

— провідним типом мелодичного розвитку є обертальний рух на основі оспівування окремих тонів, що обумовлює саморозвиток мелодій, а також ковзання мотивів від одної тональної опори до іншої;

— композитор поєднав тональні принципи з дванадцятитоновною технікою, що веде до тональної невизначеності, подвійності, вільного ковзання між тональними центрами.

Принцип ковзання відповідає специфіці світосприйняття європейця воєнної доби: все плине і ковзає повз тебе, а ти не можеш утримати коханих людей, залишаєшся стороннім спостерігачем, який не може ні на що вплинути. Отже, *герой не може змінити перебігу подій*: він наче розчиняється у тіні, гублячись у натовпі. На нашу думку, для Мартена такий спосіб висловлення був болісною декларацією власного емоційного стану: живучи у нейтральній державі, він міг лише спостерігати, як навкруги в усьому світі поширюються воєнні дії, і нічого не міг вдіяти.

Огляд означеної виконавської версії допомагає виявити ті особливі проблеми, які необхідно подолати задля успішної постановки «Чарівного зілля». По-перше, найбільша проблема пов'язана із жанровою невизначеністю твору, і це ймовірно вплинуло на його складну сценічну долю. У жанрову структуру твору входять ознаки інших моделей (світської кантати, драматичної ораторії, камерної опери, містерії). Врешті-решт, «Чарівне зілля» не належить повністю до жодного з цих жанрів, перебуваючи десь поруч. По-друге, цей твір, на відміну від інших драматичних опусів митця, відзначається унікальним відчуттям оповідальної дистанції (обумовленої стилем прози Бедє та аскетичними музично-виразовими засобами Ф. Мартена), що створює незвичайний і дуже тривожний ефект.

По-третє, написання «Чарівного зілля» мало свого конкретного адресата: твір передбачав виконання колективом Цюрихського «Мадригал-хору» Роберта Блюма. Станом на 1938 рік колектив мав у складі 12 напрочуд професійних співаків, які однаково яскраво могли виступати у складі вокального ансамблю та виконувати сольні партії. Цей хор був унікальним, і наблизитися до його творчого результату на практиці достатньо важко. Отже, постановка ораторії-опери у цьому аспекті потребувала значної адаптації. Свого часу Мартен погодився на те, аби для ораторіально-сценічної версії (незалежно від того, наскільки сильно вона була стилізована) порушувався провідний принцип оригіналу, щоб головні герої Ізольда, Трістан, Брангена і Марк були зображені солістами, які не належали б до хору. Це вплинуло на подальшу реорганізацію оперно-сценічних і концертних виконань.

Наслідком подолання іманентних проблем сценічного втілення «Чарівного зілля» стали дуже різні інтерпретації, які у багатьох випадках значно викривляли первісний задум композитора. Найчастіше режисери запрошували і солістів, і хор, відмовляючись від специфічних засад твору. Звідси порушувалась його камерність, гіпервитонченість. Саме таке надзавдання ставили перед собою творці сучасного швейцарського театру *St. Gallen* («*Der Zaubertrank*»), намагаючись максимально зберегти авторський задум.

У своїй постановці артисти та режисерка Поллі Грем мали на меті розкрити жанровий потенціал ораторії-опери як *камерної опери*. Як відомо, твори камерних жанрів не призначені для великої сцени і виконуються у невеликих приміщеннях, із залученням мінімального виконавського складу. Незважаючи на атрибути великих жанрів (опери, ораторії) у творі Ф. Мартена, аскетизм та лаконічність сценографії дозволяють слухачеві зосередитись на специфічно-музичних засобах і *нюансах втілення психологічного руху в сюжеті*. Швейцарська постановка *St. Gallen Opera* під керівництвом Поллі Грем виконана зі збереженням цих засад.

*St. Gallen Opera* — швейцарський театр, який щороку (інформація на 2019 рік) випускає понад 20 нових постановок, які відвідують близько 150 тисяч глядачів. З 1968 року це *єдиний* театр у східній частині Швейцарії, який підтримує у своїй діяльності три напрями: танець, музика і драма. Репертуар музичного театру варіюється від класики та оперних раритетів до оперет і мюзиклів, а також дитячих опер, у яких діти як актори і музиканти виступають на сцені разом з професіоналами [Opernchor]. У вересні 2010 року театр *St. Gallen* додатково відкрив театральний-культурний центр *Lokremise* з двома залами у незвичному місці (з точки зору театральної архітектури) — *локомотивному депо*. Щоб зберегти культурну, архітектурну і структурну цінність спорудження з фасадом в стилі модерн (що вважається промисловим пам'ятником національного значення), фахівці кантону Санкт-Галлен розробили проєкт «Танець і театр у локомотивному спогаді». Ця пропозиція і визначила появу концертно-театрального майданчика у покинутій будівлі локомотивного депо в Санкт-Галені, який у наші дні перетворено на міжгалузевий культурний центр. З моменту відкриття театральні зали *Lokremise* використовувалися для унікальних постановок, які *перерозподіляють кордони між глядацькою аудиторією і сценічним простором*, що дозволяє їм *зливатися в одне ціле*. Вибір саме цього концертного залу продемонструвало наміри режисерки Поллі Грем<sup>1</sup>.

Поллі Грем веде глядача від зовнішніх ефектів, концентруючи його увагу на психологічній дії. Ми бачимо майже мінімальний виконавський склад: оркестр зберігає кількість музикантів, запропоновану композитором; лише четверо вокалістів виступають виключно у функції солістів (Трістан, Ізольда, Брангена, Марк); інші співаки, як і було задумано автором, поєднують функції хористів і солістів. Більш того, власноруч змінюючи інтер'єр сцени (переносять стільці, розтягують полотно), час від часу займаючи місця у глядацькій залі, вони ніби перетворюються на *публіку*. «Мені подобається, що хор упродовж всього твору має наративну функцію; це означає, що історія належить усім нам, а не лише міфічним персонажам», — ділиться своїми думками П. Грем у інтерв'ю журналу «Терцет» [Terzett]. В усіх компонентах сценічної дії зберігається аскетичний візуальний ряд: костюми виконавців витримано у чорно-білій гамі, освітлення обмежується грою освітлення / затемнення.

---

<sup>1</sup> Поллі Грем — відома британська оперна та театральна режисерка, творче резюме якої налічує багато успішних проєктів. До співпраці з театром *St. Gallen* вона мала нагоду поставити ораторію-оперу «Чарівне зілля» у Валлійській національній опері. Ця постановка отримала високу оцінку: вкрай позитивно висловились такі авторитетні видання, як *The Guardian*, *The Telegraph*, *Independent* [Polly Graham]. Серед успішних проєктів режисерки — постановки не лише відомих творів, перевірених часом («*Дідона і Еней*» Г. Перселла), але і творів сучасних митців («*Bloom Britannia*» О. Гофа і С. Плейса, «*A Christmas Carol*» І. Белла, «*Orlando*» О. Нойвірт і К. Філу), більшість з яких є прем'єрами.

Сценічний рух також є вельми стриманим. Змінюючи дислокацію по сцені у різних епізодах сценічної дії, хористи переважно зберігають статичність, стоячи або сидячи на стільцях. Декорації відсутні. Слухачі сидять навколо удаваної сцени. Сценічний антураж обмежується кількома стільцями та білим полотном. Поллі Грем зазначає: «Неможливо не відчутти в цій музиці резонансу голосів загублених у Європі часів другої світової війни людей, цей конфлікт і те, як він налаштував людей один проти одного, те запустіння, яке він спричинив <...>. Я хотіла чесно показати те, до чого звертався цей твір <...>. Тому я була певна, що це мало бути змальовано саме у сьогоднішні» [Terzett].

Режисерка не відволікає глядача від розвитку сюжетної лінії. Ця лінія є лаконічною, простою, в ній відсутні різкі сюжетні повороти. Незважаючи на рольову подвійність кожного персонажу, власне інтрига є досить простою: все підпорядковане розвитку центральної теми навколо чарівного зілля. Як правило, публіка ознайомена з сюжетом, знається на перипетіях міфу, покладеного в основу твору Р. Вагнера; отже, сконцентрована на музично-психологічних мікронюансах твору Франка Мартена.

Режисерка не намагається епатувати слухача, загострити його увагу, зламавши стереотипи сприйняття образів твору. «Це частина стилю середньовічної літератури, де кожен елемент сюжету набуває сенсу і може бути навіть важливішим за персонажів. Зілля — це дуже потужний розповідний інструмент, що допомагає нам зрозуміти персонажів та соціальні правила, які їх обмежують», — саме так П. Грем коментує найважливішу тему постановки — чарівне зілля [Terzett]. Режисерка не вводить додаткових побутових сцен, пантоміми, балетних номерів, відсторонених епізодів. У розвитку сюжетної дії немає замкнених номерів — переважає наскрізний розвиток. Основною композиційною одиницею є сцена. Вибір лаконічного сценічного втілення твору допомагає режисерці створити відповідну ауру для максимального вираження сокровених почуттів героїв, розкрити її жанровий потенціал у річищі камерної опери.

Сучасні тенденції у вокальному мистецтві багато в чому визначені ситуацією постмодерну, а саме:

— тяжінням до використання *нових форматів музичної комунікації*, розумінням вокально-виконавської творчості та її інтерпретації як результату поширення засобів масової комунікації, синтезу художніх засобів вираження;

— своєрідним «розшаруванням» колись єдиної в своїй основі класичної вокальної традиції;

— підвищеним інтересом до незвіданих майданчиків, що руйнують традиційне поняття про «театр» як архітектурну будівлю з продуманою акустичною складовою, зведену спеціально для виконання музики у її стінах.

Опера як мистецька форма притягує до себе як публіку, так і зацікавлених композиторів та виконавців по всьому світу. Завдяки поєднанню музичних і театральних засад виразності цей жанр забезпечує ідеальну платформу для нових засобів масової інформації та комунікації, що може дозволити дослідникам розробляти нові технології, режисерські рішення, інтерактивні методи, усвідомлюючи та пояснюючи взаємодію між аудиторією, музикою, композицією та сценічною постановою. Жанр сучасної опери ставить свої особливі виклики композиторам, режисерам, виконавцям та продюсерам, а також інтендантам оперних театрів.

Виступ на оперній сцені — це багатовимірний комунікативний ситуація, у якій співак має справу з аспектами акторської майстерності, хореографії та співу, і всі вони мають бути на високому рівні професійного володіння. Ці завдання іноді можуть здатися важко досяжними для музикантів, котрі не звикли до виконання сучасної



музики. Тому саме *практика дослідження і виконання сучасних творів та оперно-сценічних постановок* наразі є актуальною в системі професійної вокально-виконавської освіти.

**Висновки.** Через двоякість та взаємопроникнення жанрових ознак усталених в європейському мистецтві моделей, структуру досліджуваного твору Ф. Мартена слід визначити як *мікстову*. Принцип мікстовості керує функціями виконавського складу: інструментальний ансамбль репрезентує функцію оркестру, вокальний ансамбль — хору, поєднуючи ролі оповідача та акомпаніатора. У свою чергу, принцип ковзання слугує *стилістичною ознакою композиторського письма Ф. Мартена*. Митець поєднує тональні принципи з дванадцятитонову технікою, що призводить до тональної невизначеності, подвійності («*gliding tonality*» за Р. Гласманом).

Інтерпретаційний аналіз обраної постанови дозволив дослідити сучасні тенденції у вокальному мистецтві, визначені ситуацією постмодерну: тяжіння до використання *нових форматів музичної комунікації*, підвищений інтерес до відкриття нових майданчиків, які розширюють уявлення про традиційний театр та театральне мистецтво, наповнюючи їх новими смислами. Режисерська інтерпретація Поллі Грем спирається на жанровий потенціал твору як *камерної опери*, використовуючи як візуальний ряд (стримана гама одягу виконавців, лаконічні мізансцени, камерна концертна зала), так і мінімальний виконавський склад. Мінімалізація візуального ряду та акцент на музично-психологічному інтерпретуванні авторської концепції твору — головні засади театру *St. Gallen*, які забезпечують йому успіх у публіки.

**Перспективи подальших досліджень.** Результати дослідження можуть слугувати методологічним підґрунтям подальших досліджень творчості Ф. Мартена (ораторії «*Golgotha*» і «*In terra pax*», Реквієм, опера «*Der Sturm*») заради створення цілісної системи теоретичних уявлень про стиль композитора як складову європейського музичного контенту в історичному хронотопі другої половини ХХ століття.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Мелюшук В. В. Франк Мартен. Опыт монографического исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2006. 27 с.
2. Bruhn S. Frank Martin's Musical Reflections on Death, Dimension & Diversity: Studies in 20th-Century Music / [ed. Mark DeVoto]. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2011. No. 11. 304 p.
3. Frank Martin — composer. URL: <http://www.frankmartin.org> (дата звернення: 24.10.2021).
4. Glasmann R. Jr. A Choral Conductor's Analysis for Performance of Messe Pour Double Choeur a Cappella by Frank Martin : dissertation. Glassman, 1987. 147 p.
5. King C. Frank Martin: A Bio-Bibliography. Bio-Bibliographies in Music / ed. Donald L. Nixon. Westport, CT, 1990. No. 26. 311 p.
6. Martin M. Treasured Memories: My Life with Frank Martin [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers, 2009. 248 p.
7. Opernchor. Theater St. Gallen. URL: <https://www.theatersg.ch/de/opernchor> (дата звернення: 28.11.2021).
8. Polly Graham. URL: <http://www.pollygraham.com/> (дата звернення 28.09.2021).
9. Terzett. Das Monatsmagazin des Theaters St.Gallen (februar 2018). P. 7–9. URL: [https://issuu.com/konzertundtheaterst.gallen/docs/terzett\\_februar\\_2017\\_low\\_35a3a272fe0705](https://issuu.com/konzertundtheaterst.gallen/docs/terzett_februar_2017_low_35a3a272fe0705) (дата звернення 28.11.2020).

## REFERENCES

10. Meljushhuk, V., V. (2006). *Frank Marten. Opyt monograficheskogo issledovanija [Frank Martin. The experience of monographic research]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. 27 p.
11. Bruhn, S., 2011. *Frank Martin's Musical Reflections On Death*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
12. Frank Martin — composer. Available at: <http://www.frankmartin.org> (accessed: 24.10.2021) [in English].
13. Glassman, R. (1987). *A Choral Conductor's Analysis For Performance Of Messe Pour Double Choeur A Cappella By Frank Martin*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Music Arts. University of Wisconsin. Madison. 147 p.
14. King, C. (1990). *Frank Martin*. New York: Greenwood Press. No. 26. 311 p.
15. Martin, M. (2009). *Treasured Memories*. Bussum: Gooibergpers. 248 p.
16. Opernchor. Theater St.Gallen. Available at: <https://www.theatersg.ch/de/opernchor> (accessed 28.11.2021) [in German].
17. Polly Graham. Available at: <http://www.pollygraham.com> (accessed 28.09.2021) [in English].
18. Terzett. Das Monatsmagazin des Theaters St. Gallen (februar 2018). P. 7–9. Available at: [https://issuu.com/konzertundtheaterst.gallen/docs/terzett\\_februar\\_2017\\_low\\_35a3a272fe0705](https://issuu.com/konzertundtheaterst.gallen/docs/terzett_februar_2017_low_35a3a272fe0705) (accessed 28.11.2020) [in German]

**DARIA KOZYK**

**Kozyk, Daria** — Postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

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

[kozykdaria@gmail.com](mailto:kozykdaria@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012>

**INTERPRETIVE PRINCIPLES OF STAGE IMPLEMENTATION  
OF FRANK MARTEN'S ORATORIO "THE MAGIC POTION"  
IN THE THEATER ST. GALLEN**

**Relevance of the study.** Among the stylistic diversity of composer and vocal practice of the 20<sup>th</sup> century, which has been thoroughly studied in domestic musicology, the practitioner finds several little-known personalities of the musical culture of Western Europe. Amid such names lies the figure of the Swiss composer Frank Martin (1890–1974). He is the author of oratorios *Golgotha*, *In terra pax*, *Requiem*, orchestral and chamber works. His works came from a period of active innovation and experimentation in music. The composer's writing is marked by the synthesis of dodecaphony and the classical functional tonality' system.

The analysis of the embodiment of contemporary oratorio-opera on the stage is always of particular interest for contemporary interpretation. This also applies to the staging of F. Martin's works, which are not widely known, and therefore have not been studied at all. Thus, the relevance of the topic lies in the conceptualization of F. Martin's insufficiently explored oratory work, which

deserves to be introduced into the scientific circulation of domestic musicology and the study of staging.

**Main objective(s) of the study** is to substantiate the concept F. Marten's «The magic potion» in the aspects of genre-stylistic and performing tasks of its stage realization.

The object of study is F. Martin's vocal and choral works; its subject is the stylistic principles of the oratorio-opera *The Magic Potion* in the aspect of performing tasks of its stage realization.

**The methodology.** Research methods are determined by the material and subject of research: historical — reveals the features of the context of socio-cultural life of Switzerland in the war and postwar years; biographical — contains information about the life and work of the composer; function and structure method — helps to determine the intonation structure of the work through the functions of *i m t*; stylistic — reveals the specifics of the artist's thinking «as an artistic unity» (according to S. Skrebkov).

**Results and conclusions.** Using the original source of the medieval epic — the legend of Tristan and Isolde, — the composer sharpened the conflict of literary model (Joseph Bédier, *Roman de Tristan et Iseut*), taking the narrative into a more realistic channel that is focused on the feelings of the heroes. Following the tradition of ancient tragedies, in which the choir played the role of the engine of the plot, the composer transferred the function of narrative to an ensemble of twelve voices, part of which are the main characters of the plot. F. Martin designed *The Magic Potion* as a secular oratorio, without the ability to perform music as a grand opera, but did not exclude the possibility of a stage embodiment where the main characters would be portrayed by soloists that don't belong to the choir. An in-depth analysis of one of the contemporary stage performances of the *St. Gallen* creative team has shown current trends in contemporary vocal performance.

Opera as a form of art attracts both the public and engaged composers and performers around the world. The contemporary opera genre demands particular challenges for composers, performers and producers, as well as opera intendants. The study of the complex genre structure of the work not only in the aspect of musicological analysis by the score, but also in the aspects of its stage embodiment (that is, the performing version of the oratory score) constitutes a scientific relevance and *significance* of the researched topic.

**Keywords:** Frank Marten's oeuvre, oratorio-opera “The magic potion”, postmodern, synthetic genre, modern vocal performance, interpretive principles, sliding principle.