

The aim of this paper is to determine the genre, stylistic and compositional features of the musical language of the violin concerto op. 7 No. 2 by the French composer Jean-Marie Leclair. Research methodology. Many serious publications on this topic have been analyzed.

Research methodology. It was analyzed a lot of major publications on this topic. The principles of historical and cultural approach, stylistic analysis and historical methods were used.

The results. The article examines the specifics of the concert genre in the work of Jean-Marie Leclair. It was found that in the violin concerto op. 7 No. 2 D major characteristic features of the Italian concert model are intertwined with the traditions of French music. The composer focuses on the traditional tripartite genre of the concerto (fast extreme parts and an arioso lyrical center of the work), although the concerto has a slow solemn introduction, which is written in the spirit of overtures to French «lyrical tragedies». The peculiarities of the form of each of the parts are noted (the rhythmic form in the extreme parts, the boundaries of which are additionally indicated in the notes as Tutti and Solo, and the two-part form of the second part of the concerto). Features of the musical language (thematism, rhythm, texture, harmonic and timbre features) of the work are characterized. Special emphasis is placed on the virtuosity of the solo violin part, which in this concert is closely connected with sound-image elements and imitation of birdsong. A similar tradition is characteristic of French musical culture. In the performance aspect, the careful consideration of the composition, the economy in the use of effects, the accuracy of intonation and the noble expression characteristic of the French tradition are emphasized.

The novelty of the work lies in the involvement of music that have not yet been studied and a new stylistic perspective on the problem.

The practical significance. Results of this issue may be useful for Ukrainian musicology in studying baroque concert music. The conclusions summarize the main conclusions and outline the prospects of the research.

Key words: musical culture of France, Jean-Marie Leclair's creativity, Italian and French national tradition, violin, instrumental concert, musical language.

Надійшла до редакції 15.11.2024 р.

УДК 78.01:78.03:784:781.7.037

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВОКАЛУ В МУЗИЧНОМУ АВАНГАРДІ XX СТОЛІТТЯ : ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА ІННОВАЦІЇ

Олена Серова – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного проєктування та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ

<https://orcid.org/0000-0001-5541-1323>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.855>

serova.yelena@gmail.com

Стаття досліджує трансформацію вокального мистецтва в музичному авангарді XX ст., зосереджуючись на розширених вокальних техніках. Аналізуються ключові композиторські прийоми, включаючи шпрыхезанг, мультифонію та екстремальні прийоми в контексті їх впливу на трансформацію музичної виразності. Увага приділяється творам А. Шенберга, К. Штокгаузена, Г. В. Генце, які переосмислили темброво-виражальні можливості вокалу. Значна увага приділена ролі електроніки та технологічних інновацій в творах П. Шеффера, П. Анрі та Дж. Шелсі. Їх інновації змінили роль голосу як носія змісту, перетворивши його на інструмент створення темброво-звукових текстур та переосмисливши взаємодію голосу й звукового середовища в контексті музичної мови авангарду, відкриваючи нові перспективи для актуальної музичної практики.

Ключові слова: музичний авангард, розширені вокальні техніки, Арнольд Шенберг, Карлхайнц Штокгаузен, Ганс Вернер Генце, П'єр Шеффер, П'єр Анрі, Дзячінто Шелсі, шпрыхезанг, обертоновий спів.

Постановка проблеми. Сучасне вокальне виконавство в академічному музичному авангарді характеризується надзвичайною технічною складністю та глибиною виражальних засобів. Упродовж минулого століття відбувся значний прорив у розвитку технічного арсеналу та художніх можливостей вокального мистецтва, що принесло суттєві зміни в емоційну образність музичної мови та призвело до значного збагачення композиторських виражальних засобів та прийомів. Ускладнення музичної мови та пошук нових форм експресії спричинили активні експерименти з виконавськими техніками у вокальному мистецтві, оскільки новітні мистецькі течії та стилі вимагали нових, більш експресивних звучань.

Вокальні жанри, які завжди посідали провідне місце у творчості композиторів різних епох, зазнали значних трансформацій. Зокрема, виникнення додекафонії на початку XX ст. зумовило появу інноваційних вокальних технік, таких як «шпрыхезанг». Музичний авангард епохи постмодерну другої пол. XX століття ще більше розширив межі вокальної виразності, вводячи нові техніки та прийоми. У другій пол. XX ст. композитори активно досліджували нові засоби вокальної мови, включаючи як етнічні манери співу різних народів, так і техніки, властиві музичним жанрам масової культури (зокрема екстремальні прийоми рок-вокалу). В той же час технологічні інновації середини минулого століття, зокрема, розвиток звукозапису, електронної музики та цифрових технологій, ще більше переосмислили способи виконання та сприйняття вокальної музики. Це відкрило нові можливості для композиторів та виконавців, водночас ставлячи перед

ними нові виклики. Динамічний процес трансформації технічних можливостей сучасного вокалу триває й досі, визначаючи розвиток вокальних жанрів у академічній музиці вже ХХІ ст.

Таким чином, *актуальність даної статті* полягає у необхідності аналізу використання нових вокальних технік, що виникли під впливом ускладнення музичної мови в контексті стилістичних та технологічних інновацій в музиці ХХ століття, у найбільш репрезентативних музичних творах класиків авангарду. Дослідження дозволить глибше зрозуміти трансформацію вокального мистецтва, його взаємодію з новітніми тенденціями, а також окреслити виклики, що постають перед сучасними композиторами та виконавцями в умовах пошуку актуальних художніх форм та засобів виразності.

Метою статті є дослідити трансформацію вокального мистецтва в контексті музичного авангарду ХХ ст., зосереджуючись на аналізі ключових експериментальних технік та інновацій, що постали внаслідок ускладнення музичної мови та стилістико-технологічних зрушень цього періоду. Особливий акцент зроблено на розгляді розширених вокальних технік у репрезентативних композиціях композиторів-новаторів, а також їхньому впливі на еволюцію музичного мислення й розвиток виконавської майстерності в умовах сучасного художнього дискурсу.

Огляд останніх публікацій. В наукових розвідках українських та зарубіжних авторів підкреслюється значущість в актуальному вокально-виконавському мистецтві новітніх пошуків вокально-звукової виразності. Вагоме значення для розуміння специфіки авангардного вокального мистецтва ХХ ст. мають роботи, присвячені аналізу техніки шпрыхезанг Дж. Меррілла і П. Ларруа-Маєстрі [13], Дж. Дансбі [8], Е. А. Джонстон [9]. Техніка також висвітлена в працях українських авторів О. Скворцової [3] та Г. Гаценко [1]. Наукова увага підкреслює міждисциплінарний характер цієї техніки та її ключову роль у формуванні нових стандартів вокальної виразності в розвитку музичного авангарду ХХ-ХХІ ст. Аналізу екстремальних вокальних технік присвячені також роботи Дж. Меннінг [12], та М. Фойтгофер [19]. Зокрема, у праці М. Бертне [6], присвяченій зокрема і мультифонії, зазначено її важливість як революційної з точки зору трактування вокальної вертикалі техніки.

Особливу увагу в українському науковому просторі заслуговує дисертація української дослідниці О. Приходько «Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи» [2], в центрі уваги якої – аналіз та систематизація різноманітних прийомів у хорових партитурах композиторів ХХ ст. та аналіз їх трактування в творах українського композитора С. Луньова. Також цю тематику розробляє Н. Шевченко в статті «Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві» [4], де обговорюються новітні техніки вокалу, що стали частиною сучасного вокального мистецтва в академічному середовищі. Основним *завданням статті*, проте, не є аналіз, власне, використання технік та прийомів у композиторській творчості, а визначення елементів розширених вокальних технік у сучасній академічній виконавській практиці та обґрунтування необхідності реформування освітніх програм з урахуванням цієї проблематики.

На нашу думку, питання різностильової інтерпретації вокального звуку в контексті музичного авангарду ХХ ст. у наукових дослідженнях українських музикознавців залишається недостатньо розкритим. Існуюча література обмежується лише поодинокими працями, тоді як композитори дедалі частіше інтегрують розширені вокальні техніки у своїй творчості. Особливо актуальною є потреба у створенні ґрунтовної аналітичної бази, яка б включала дослідження музичних творів із погляду їхньої ролі у збагаченні виражальних можливостей вокалу. Звернення лише до існуючих музикознавчих і методичних джерел не дозволяє повною мірою вирішити це питання. Наголосимо, що переосмислення вокальних технік та їх вплив на сучасну музичну практику потребує більшого уваги з боку українських науковців, адже цей аспект залишається значною мірою невивченим.

Вклад основного матеріалу дослідження. Протягом ХХ ст. професійні композитори значно переосмислили фундаментальні засоби музичної виразності. Вже в перших десятиліттях музичний експресіонізм «Нововіденської школи» на чолі з Арнольдом Шенбергом (1874-1951 рр.) радикально змінив поняття гармонії епохи модерну, що продовжило трансформуватися в добу постмодерну. Музичний експресіонізм нововіденської школи прагнув радикального оновлення тематики та композиційних засобів, відмовляючись від традиційних ладотональних структур, які виявилися неспроможними відобразити хаотичну реальність. У середині ХХ ст. авангардна музика ще більше дистанціювалася від тонально-гармонічної системи, пропонуючи автономні поєднання звуків у моменті. Саме тому в середині ХХ ст. поряд із додекафонією та серіалізмом виникають нові композиторські техніки, що по-новому трактують музичну вертикаль: сонорика, алеаторика, спектралізм та мікрохроматика.

Першою революційною реформою у розвитку музичної вертикалі стала атональна система А. Шенберга, що відмовилася від ладотональності, функційної гармонії та традиційного мотивно-гармонічного розвитку. Впровадження додекафонії, як нового методу організації музичного матеріалу, стало ключовим моментом, що трансформував інструментальні та вокальні жанри, потребуючи інноваційних виконавських

підходів. Твори «Нововіденської школи» відобразили нову естетику експресіонізму з її антиестетизмом, акцентом на психічній деформації, самотності та відчаї. Ця нова образність вимагала пошуків відповідних вокальних технік. Револьюційним винаходом для нововіденців стали техніки «шпрехгезанг» («sprechgesang», або «мовний спів»), та «шпрехштimme» («sprechstimme», або «мовний голос»).

Дж. Меррілі і П. Ларруа-Маестрі описують шпрехгезанг як «експресіоністську вокальну техніку, що є проміжним станом між мовленням і співом. За своєю природою такий “мовний спів” підходить для того, щоб розмивати межі між категоріями “мовлення” та “спів”, що дозволяє досліджувати сприйняття слухачів» [13; 3]. Техніка шпрехгезангу полягає у специфічному виконанні вокального тексту, де вокаліст дотримується ритмічних тривалостей, визначених у нотах, але звуковисотність або повністю ігнорується, або відтворюється лише частково: «специфіка шпрехгезанг може бути пояснена, як точне відтворення виконавцем ритмічного малюнку, при якому звуковисотність точно не фіксується» [1; 182]. О. Приходько класифікує шпрехгезанг та шпрехштimme як мовно-співочий прийом: «при співпадінні основних технічних засад класичного співу та технік *sprechstimme* та *sprechgesang* (безперервна подача дихання, використання системи резонаторів) принциповою відмінністю є звук, що переривається (при цьому класична школа вокалу асоціюється з безперервним звуковеденням) та перебільшена увага до дикції» [2; 51].

А. Шенберг, розвиваючи техніку шпрехгезангу, «відкрив нові можливості для експериментів із вокальними звуками, поєднуючи як тональні, так і нетональні елементи» [9; 74]. Першим повноцінним прикладом шпрехгезангу в А. Шенберга став «*Pierrot lunaire*» («Місячний П'єро») для голосу й ансамблю на вірші А. Жиро, ор. 21 (1912 р.) – «вокальна постановка з двадцяти одного вірша, де виконавець з'являється в костюмі в стилі *commedia dell'arte*» [8; 6]. Вокаліст на сцені поєднує роль оповідача і актора, створюючи ефект між публікою і дією, характерний для цього жанру. Шпрехгезанг у контексті даного твору «створила простір для порушення традиційних вокальних стандартів, що дозволило втілити новий тип вокалу – між співом і розмовою, між високим мистецтвом класичного концерту та “низьким” мистецтвом кабаре та *commedia dell'arte*» [9; 75].

А. Шенберг послідовно притримувався шпрехгезангу в своїх творах, акцентуючи на емоційній виразності та гнучкості висоти звуку, а не на точному інтонуванні. Адаптована ним нотація спонукала вокалістів до використання техніки, що наближається до мовлення, відкидаючи традиційний підхід «чистого співу». За вказівками А. Шенберга в партитурі «*Pierrot lunaire*», вокаліст має дотримуватись ритму і уникати чистого співу чи мовлення, зберігаючи баланс між цими двома формами: мелодію «категорично не слід співати», а потрібно «перетворити на мовну мелодію» [16]. У «*Pierrot lunaire*» техніка шпрехгезангу вперше переосмислила виміри виконавської свободи, на що, зокрема, вказує О. Скворцова: «специфіка *Sprechgesang*, яка передбачала уникання витриманої інтонаційної позиції та творення ефекту «мовного ковзання», значною мірою інтенсифікувала інтерпретаційні виміри універсалізму вокаліста як співтворця, автора “виконавського тексту”» [3; 133].

Також техніку шпрехгезангу використовували А. Веберн і А. Берг, що розширили її виразові можливості в рамках творчих експериментів Нововіденської школи, застосовуючи її у своїх атональних і серійних вокально-інструментальних творах для створення особливих емоційних виражальних ефектів. Шпрехгезанг продовжували розвивати і досліджувати композитори середини й другої половини ХХ ст., зокрема Л. Беріо, Д. Лігеті, Г. Лахенманн, Б. А. Циммерман та багато інших представників музичного авангарду.

Оригінально трансформував шпрехгезанг в своїй творчості Ганс Вернер Генце (1926-2012 рр.). Він вважається одним із найвизначніших німецьких композиторів другої половини ХХ ст., працюючи в широкому спектрі жанрів та стилів, включно з електроакустичною музикою. Г. В. Генце синтезував традиції Нововіденської школи з полістилістичними аспектами постмодернізму. Попри те, що композитор відкрито не декларував себе як представник авангарду, його музика відзначається значною технологічною складністю. Показовим у рамках дослідження трансформації вокально-технічних експериментів є його твір «*Versuch über Schweine*» («Нарис про свиней») для шпрехгезангу та камерного оркестру (1968 р.) на тексти чилійського письменника Г. Сальваторе. У західнонімецькому слензі «свині» було зневажливим терміном, яким консервативна громадськість називала студентів, асоціюючи їх із снобізмом.

«*Versuch über Schweine*», на наш погляд, є одним із найбільш радикально-авангардних вокальних творів другої половини ХХ ст. Вокальна партія вимагає від виконавця володіння значним арсеналом розширених технік співу. Сам Генце зазначав, що був вражений вокалом соліста гурту The Rolling Stones, і знайомство з рок-вокалом вплинуло на його творчість [7]. Цей істерично-агресивний тип співу композитор обрав для відображення гнівного та місцями істеричного тону поезії Сальваторе. Генце застосовує у своєму творі й техніку мультифонії, що є особливим прийомом, який дозволяє музикантам одночасно відтворювати кілька нот на духових інструментах або у вокалі. Мультифонія стала важливим елементом творів, створених у стилістичних рамках спектралізму та сонорики, адже ці композиторські

техніки досліджують нові підходи до звукової вертикалі та інтерпретації тембру. У вокальному виконавстві мультифонія – це техніка поліфонічного сольного співу для створення двох або навіть більше звуків різної висоти. Мультифонія голосу або обертоновий спів – «техніка, поширена в музичних традиціях Тибету, та вважається розширеною технікою в західній музиці» [6]. Завдяки маніпуляціям із резонаторами в порожнині рота, глотки та горла, виконавець одночасно генерує основний тон (зазвичай низький, горловий звук) та один або кілька обертонів. Ця техніка дозволяє створювати ефект гармонічного руху, який відтворює мелодичні обертони. Відомий в Центральній Азії як «хоомей», обертоновий спів використовується в шаманських практиках та фольклорі цих регіонів.

Зазначимо, що через складність вокальної техніки «Versuch über Schweine» виконується вкрай рідко. Найяскравішою і досі неперевершеною інтерпретацією цього твору, на наш погляд, є виконання південноафриканського вокаліста Роя Харта (Roy Hart), відомого своїм надзвичайно гнучким голосом та широким вокальним діапазоном. Він представив практично хрестоматійну інтерпретацію твору разом із композитором в якості диригента, під супровід Philip Jones Brass Ensemble та English Chamber Orchestra [10]. Окрім шпрыхгезангу та мультифонії, автор застосовує досить широкий спектр розширених технік та вокальних прийомів. Проаналізуємо їх використання.

Твір складається з п'яти частин. Перша частина «Deine Versuche sind» («Твої спроби») є технічно найскладнішою для виконавця. Генце «жонглює» динамічним чергуванням шпрыхгезангу, глісандо в надвисокому регістрі, фальцетним співом, вокалізованим та мультифонічним речитативом, що нагадує розщеплений скрімінг¹. Із самого вступу вокального соло, яким відкривається твір, шпрыхгезанг змінюється на вокальний мультифонік, після чого переходить у високий фальцет. Друга частина «Langer Exkurs für Entenlockflöte» («Тривалий екскурс для качиної флейти»), відкривається речитативом на тлі механістичного супроводу ударних і духових інструментів. Ритмічно-чеканий характер зберігається в партії соліста протягом усієї частини. Третя частина «Abschiedsformeln» («Формули прощання»), повертає слухача до пластичного шпрыхгезангу, що лунає на тлі кластерів флажолетів струнних та духових інструментів. Партія соліста тут представлена переважно в низькому та середньому регістрах, без використання розлогих глісандо. Ця частина, що є найкоротшою, створює динамічний контраст як до двох попередніх частин, так і наступної. Четверта частина «Feststellung» («Констатація») має істеричний характер, що створюється більшою мірою партією вокалу: шпрыхгезанг поступово переходить у гроулінг², із характерним хрипким звукоутворенням при вимові майже всіх слів. Порівняно з попередніми трьома частинами, де оркестровий супровід був мінімалізованим, роль оркестру тут значно посилюється. П'ята частина «Müder Anlauf und vorläufiges Ende» («Стомлений розгін і тимчасовий кінець») повертається до характеру першої, формуючи своєрідну емоційно-тематичну арку. Тут композитор комбінує всі вокальні техніки, які були представлені в попередніх частинах.

Тож можна підсумувати, що «Versuch über Schweine» Генце став одним із радикально-авангардних вокальних творів, що відображає трансформацію вокально-технічних експериментів у музичному авангарді. Твір вирізняється розширеними вокальними техніками, які не лише розширюють виконавські можливості, а й підкреслюють експресивну силу впливу змісту твору на слухача.

По-іншому використовує вокальну мультифонію у своєму творі «Stimmung» (1968 р.) інший німецький композитор Карлгайнц Штокгаузен (1928-2007 рр.). Він був одним із найрадикальніших новаторів у галузі сучасних композиторських технік і по праву вважався лідером музичного авангарду ХХ ст. У своїй творчості він широко застосовував наявні на той час інноваційні виконавські техніки та активно розробляв власні технічні новації, охоплюючи також вокальні жанри.

У 1950-х роках творчість К. Штокгаузена характеризувалася посиленням інтересом до точки перетину фонетики та музики, що був ініційований німецьким фонетиком В. Майер-Епплером. Останній розширив традиційне розуміння фонетики, включивши теорію інформації, досліджуючи психологічні аспекти сприйняття та організувавши фонд для розвитку зв'язків між фонетикою і сучасною музикою. Він також став ініціатором створення студії електронної музики в Кельні. Його лекції на Дармштадтських курсах сучасної музики спонукали К. Штокгаузена вивчати фонетику та теорію комунікації в Бонні під його керівництвом, на що вказує німецький дослідник Г. Хайке. За його словами, дослідження фонетики «допомогло Штокгаузену розширити можливості вокальної артикуляції за межі текстів, до яких традиційно прив'язана вокальна музика» [11]. Це призвело до створення низки композицій, відомих як «Sprachkomposition», серед яких найвідомішою став «Stimmung».

«Stimmung» створений на замовлення вокального ансамблю «Collegium Vocale Cologne» з Кельна. Хоча цей ансамбль був практично єдиним, хто спеціалізувався на обертоновому співі, їм знадобилося півроку, щоб навчитися точно виспівувати потрібні композитору обертони. Цей твір став першим у західноєвропейській авангардній музиці, що був повністю виконаний у техніці мультифонічного обертонового співу. Однак, як зазначає В. Заус, «техніка співу, застосована в «Stimmung», відрізняється від

того, що більшість сучасних обертонних співаків розуміють під "західним обертонним співом"» [14]. В якості дефініції техніки К. Штокгаузена, дослідник пропонує термін «вокальний обертоновий спів» як позначення окремої техніки поряд з іншими техніками мультифонії та пояснює відмінність. В. Заус вказує, що обертонова техніка співу в цьому творі базується на так званому «вокальному квадраті» – системі переходів між голосними, що сприяють виділенню обертонів через контроль над формантами. У своїй інструкції до композиції К. Штокгаузен зазначає важливість володіння «вокальним квадратом» – системи фонетичних позначень, що описують переходи між голосними звуками [u]-[a], [a]-[i], [i]-[ε] та [ε]-[u], розташованими у формі квадрата [17]. Виконавці варіюють звук за допомогою глибини рота та положення язика, що дозволяє адаптувати тембр під різні обертони, створюючи особливий звуковий ефект. Цей метод відрізняється від мультифонічного співу, наприклад, задіяного в творі Генце, де ізольовано лише один обертон.

Ансамбль, для якого написано твір, складається з трьох жіночих голосів (сопрано, мецо-сопрано, контральто) і трьох чоловічих (тенор, баритон, бас), причому тенор виконує також партії у фальцетному регістрі. «*Stimmung*» створює атмосферу ритуально-медитативного дійства, що відчувається навіть у розташуванні музикантів. Під час виконання на сцені всі вокалісти використовують мікрофони, а шість колонок, за задумом композитора, розташовуються по периметру зали, створюючи об'ємний звуковий ефект. За вказівкою композитора, вокалісти повинні сидіти у тісному колі, щоб добре чути один одного. Перед ними розташований електронний камертон, який постійно відтворює акорд із шести синусоїдальних тонів, що відповідають першому, другому, третьому, четвертому, шостому та восьмому обертонам звуку сі-бемоль контроктави [5]. «*Stimmung*» складається з 51 розділу, кожен з яких триває від 30 секунд до двох хвилин. Протягом майже 70-ти хвилинного звучання твору шість вокалістів виконують різні комбінації нот із цього акорду, створюючи унікальні гармонійні спектри за допомогою різних голосних звуків. У кожному розділі вводиться нова мелодико-інтонаційна «модель», яка повторюється кілька разів. Моменти колективної медитації на обертонах одного акорду чергуються з індивідуальними імпровазіями солістів ансамблю. Основним музичним матеріалом тут є обертонові безтекстові вокалізи, що створюють безперервне тло горлового звучання. Інші шари лише накладаються на це акустичне тло. Вони побудовані за алеаторним принципом, але партитура містить ретельно розроблені вказівки композитора щодо інтерпретації кожної ноти, лінії та паузи, а також детальні інструкції з техніки співу. Власне, різноманітність версій виконання «*Stimmung*» зумовлена вибором порядку відтворення «моделей» та характером імпровазіацій на їх тлі.

Варто визнати, що «*Stimmung*» відкрив нові музичні горизонти не лише для самого Штокгаузена, але й для молодого покоління композиторів, які швидко опанували цю техніку і активно почали інтегрувати її у свої вокальні твори. Композиція стала однією з основоположних точок у формуванні вокальних проявів стилістики спектралізму в європейській музиці другої половини ХХ ст.

Розглядаючи використання вокальних технік у творах композиторів ХХ ст., варто звернути увагу на жанри електроакустики та конкретної музики. В середині століття в різних країнах одночасно велися пошуки нового звучання, що об'єднало інженерів і композиторів у творчих експериментах. Це призвело до появи «конкретної музики» (*musique concrète*) – техніки електроакустичної композиції, заснованої на записі та обробці реальних звуків навколишнього середовища (так званих «конкретних звуків» або «конкретних шумів»). Як пояснював засновник жанру, французький композитор П'єр Шеффер (1910-1995 рр.), конкретна музика використовує не нотацію, а зафіксовані звуки, які можуть включати як антропогенні або техногенні, так і природні звуки. Розвиток звукозапису, мікрофонів і магнітофонів у середині століття відкрив нові можливості для роботи зі звуками, в тому числі – й вокальними: зміну швидкості, напрямку відтворення, монтаж і накладання записів.

Одним із перших прикладів розширення можливостей вокалу в його інтеграціях із технікою в музичному авангарді є твір «*Symphonie pour un homme seul*» («Симфонія для людини соло»), написаний у 1950 році П'єром Шеффером та П'єром Анрі. У «Симфонії» автори розширюють можливості вокалу: чоловічий та жіночий голоси не використовують традиційний спів, вони звучать як крик, шепіт, сміх, плач, окремі вигуки, зокрема – відтворюють слова у зворотному напрямку. Композитори використовували кілька вінілових програвачів і мікшування звуку для створення «Симфонії». Голоси солістів створюють авангардний звуковий ландшафт, взаємодіючи з записаними оркестровими фрагментами, шумами і препарованим фортепіано. Композиційна структура твору поділена на десять секвенцій, які в свою чергу умовно згруповані в три етапи розвитку, кожен з яких поетапно досліджує різні функції людського голосу в інтерпретації літературного тексту. Перший етап використовує техніку літературного монтажу, супроводжуючи текст елементами конкретної музики, що підсилює смислові акценти. На другому етапі текст починає деформуватися, породжуючи короткі фрази й мовні утворення, які поступово втрачають зв'язність аж до повної звукової деконструкції. У фінальній частині голос

сприймається як чистий звуковий елемент, незалежний від змісту тексту: слова й склади розбиваються, перетворюючись на фонетичні фрагменти, де зміст більше не має значення.

Продовжуючи експерименти з голосом у жанрі «конкретної музики», Шеффер та Анрі в 1953 році створили оперу «Orphée 53» («Орфей-53») для трьох вокалістів, клавесина, скрипки та магнітної стрічки. Визначаючи жанр твору, автори класифікували його як «конкретну оперу». В опері мінімально використовується традиційний вокал: композитори експериментують із технічною обробкою людського голосу, трансформуючи його звучання. Використання грецької мови створює ефект відчуження, що ускладнює розуміння тексту, тоді як голоси, наче зароджуючись, поступово розпадаються на містичний каскад звуків і шумів, залишаючи у слухачів враження таємничого зникнення. Використання технологій дозволяє авторам експериментувати зі звуками, створюючи ефекти деформації голосу. Вокальні партії підсилюються технічними засобами, що відокремлює їх від лексичного сенсу тексту, надаючи їм суто фонічного характеру.

І «Symphonie pour un homme seul», і «Orphée 53» демонструють інноваційний підхід до використання вокалу в музичному мистецтві, коли голос не обмежується лише носієм тексту, а стає самостійним виражальним елементом. У цих творах автори, застосовуючи техніку для маніпуляції з вокалом, значно розширили межі сприйняття людського голосу та стали прикладом багатовимірного осмислення звукового простору, де звук, текст і тиша набувають нових значень у контексті сучасного мистецтва.

Ще одним композитором, на якого варто звернути увагу через його внесок у розвиток розширених вокальних технік у контексті поєднання голосу з технологіями, є італієць Джачінто Шелсі (1905-1988 рр.). Його вокальні та хорові твори вирізняються експериментами зі звучанням голосу, що виходять за межі традиційних уявлень про вокал. У таких своїх роботах, як «Нб» для сопрано соло (1960 р.), «Khoom» для сопрано та камерного ансамблю (1962 р.), «Yliam» для жіночого хору (1964 р.), цикл сольних пісень для сопрано «20 Canti del Capricorno» (1962–1972 рр.) та в інших Шелсі використовує голос не лише як носій тексту (якого часто практично немає або він звучить на вигаданій мові), а й як інструмент для створення звукових текстур, маніпулюючи тембром і текстурами голосу, артикуляцією, звуковими ефектами, мікротональністю та динамікою.

Шелсі також експериментував з електронікою у поєднанні з вокальними техніками. Одним із цікавих прикладів таких його експериментів є твір «Uaxuctum» (1966 р.). Цей твір, що має підзаголовок «Легенда про місто Майя, знищене його жителями з релігійних міркувань», відображає захоплення композитора містицизмом і культурними міфами. Композитор передає трагедію самознищення міста Уаксактун, досліджуючи тему жертвоприношення на екзистенційному рівні. Шелсі використовує незвичний виконавський склад: крім шести контрабасів, немає інших струнних. У творі задіяно чотирьох сольних вокалістів, електронний інструмент хвилі Мартено, систр³, вібрафон, три кларнети, групу мідних духових (в тому числі і контрабасову тубу), численні ударні, а також нестандартні інструменти (такі як 200-літрово бочка, яку труть об двометровий металевий лист, що імітує звук грому). Всі ці звуки, об'єднані з надзвичайним відчуттям кольору й текстури, створюють сюрреалістичні сонорні ландшафти.

«Uaxuctum» ставить перед виконавцями виклики високої технічної складності та вимагає надзвичайної точності інтонації. Інтеграція мікротональних інтервалів і щільних кластерних фактур формує унікальну напругу, яка підкреслює тематику руйнування й ритуального жертвоприношення, відображених в ідеї твору. У творі загальною тривалістю майже 20 хвилин є п'ять частин (число «п'ять» символізує в міфології майя чотири напрямки – північ, захід, південь і схід – та священний центр розташування). Музикознавець С. Тедескі описав образний зміст першої частини так: «Усе починається зі звуку Землі, який майже зливається з тишею, нагадуючи далекий вітер» [18; 475]. У першій частині, яка є найдовшою з усіх, представлене велике різноманіття інструментальних барв і вокальних прийомів. Динаміка розвитку першої частини, яка розпочинається з тихого звучання низького регістру, досягає кульмінації, де звучання хору переходить у майже страждальний крик. Темброву атмосферу другої, спокійнішої та просвітленої частини, визначає діалог тембрів хвилі Мартено та передзвону систру. Третя частина вирізняється похмурістю та різкими темброво-динамічними контрастами, де інтонації крику вокальних партій солістів і хору з поряд з ударними створюють емоцію жаху. Кульмінація частини відображає момент руйнування міста. Антитезою їй є четверта частина, позбавлена контрастів. Тут у центрі уваги є хор, що виконує партії переважно «нормальним» вокалізмом, нагадуючи стриману медитацію. Тут хор та голоси досягають ідеального гармонійного звучання, яке стає своєрідним визнанням та прийняттям трагедії міста. У фіналі звучать темброві ремінісценції фактурних елементів попередніх частин. Твір завершують низхідні інтонації хору, що, поступово згасаючи, створюють асоціації з потойбічним простором, підсилюючи атмосферу метафізичного завершення.

Вокальна складова в цьому творі – це електронно посилені партії солістів та хористів із численними *divisi*, що сприяє збільшенню звукового діапазону та масштабності звучання. У творі відсутній словесний

текст, що, ймовірно, символізує своєрідні архетипічні образи минулого, чия присутність часом простежується ледь відчутно, а подекуди набуває більш виразних форм. Поряд зі звичайною вокалізацією на голосних використовуються різні нетрадиційні засоби звуковидобування. Шелсі використовує хор для створення незвичних звукових ефектів. Хор, поділений на 12 партій, демонструє широкий спектр розширених вокальних технік, включаючи трелі, тремоло, мікротональні коливання, назальні, гортанні (іноді надзвичайно високі), шиплячі і свистячі звуки, шепітні тони, спів із закритим ротом, видихання, видування, втягування повітря, аспіраційні⁴ шуми тощо. Все це разом з електронним підсиленням в загальній інструментальній фактурі створює «населений» темброво-звуковий простір, де і вокальні голоси, й інструментальні лінії стають частиною загальної текстури, а не виступають окремо.

В «Uxutum» Шелсі зосереджує увагу на вокальному тембрі як засобі виразності, відмовляючись від традиційних мелодії чи тексту. Твір демонструє новаторські методи, які інтегрують розширені вокальні техніки та електронне підсилення, що характеризується новаторським підходом до техніки розробки тембрової архітектури звуку в контексті динаміки звукової текстури. Це дозволяє створити унікальні темброві взаємодії, що розширюють межі хорового мистецтва та закладають основу для подальших експериментів у авангардній музиці. Це робить «Uxutum» визначним прикладом авангардного інструментально-хорового репертуару, який демонструє новий підхід до інтеграції голосу та електроніки в контексті сонористичної виразності.

Висновки. Авангардна музика ХХ століття значно розширила палітру виражальних засобів вокальної музики, активно впроваджуючи експериментальні розширені виконавські техніки. Одним із ключових досягнень стало поєднання традиційних вокальних прийомів із новаторськими формами, такими як шпрыхезанг, мультифонія, обертоновий спів і технологічно оброблені вокальні звуки. Ці техніки стали основою для інновацій, що трансформували традиційне розуміння вокального мистецтва. Твори композиторів-авангардистів, таких як Арнольд Шенберг, Ганс Вернер Генце, Карлхайнц Штокгаузен, Джачінто Шелсі, П'єр Шеффер і П'єр Анрі, стали репрезентативними прикладами збагачення музичної мови через експерименти з голосом. Вони розширили тембровий і виражальний арсенал вокалу, інтегруючи його з новими технологіями, такими як звукозапис, електроніка і конкретна музика. Ця трансформація не лише змінила роль вокаліста, зробивши його активним співтворцем музичної текстури, але й відкрила нові перспективи для розробки інструментально-вокальних жанрів.

Перспективи подальших досліджень. Інноваційний підхід до вокальної звукової текстури в розглянутих у статті музичних творах вплинув на подальший розвиток авангарду ХХ ст. і заклав основу для сучасних композиторських експериментів ХХІ ст. Представники актуальної музики, працюючи у різних жанрах і стилях, активно продовжують дослідження нових можливостей голосу, що дає підстави говорити про формування нового етапу в розвитку вокальних технік в сучасному тисячолітті. Це спонукає до наукового осмислення та переосмислення ролі вокалу як інструменту, що виходить за межі традиційного розуміння співацького мистецтва. Подальші дослідження мають бути спрямовані на аналіз взаємодії розширених вокальних технік із цифровими технологіями, електроакустичними засобами та мультимедійними форматами. Увагу також варто зосередити на процесах інтеграції експериментального вокалу в освітню практику, що сприятиме підготовці виконавців, здатних ефективно реалізовувати складні художні завдання авангардних творів ХХІ ст.

Примітки:

¹Скримінг або скрім (від англ. screaming – «кричання») – техніка вокалу, що використовується в таких музичних жанрах як блек-метал, грайндкор, дез-метал, металкор, дезкор і спід-метал. Цей стиль можна охарактеризувати як писк із дуже високою теситурою.

²Гроулінг або гроул (від англ. growling – «гарчати») – специфічний вокальний прийом, що переважно використовується у важкій музиці, зокрема жанрі важкого металу. Він створює ефект глибокого, гарчального звуку, який, здається, виходить із глибини виконавця. Техніка гроулінгу базується на підтримці звуку діафрагмою під час сильного видиху з нижньої частини живота, а також на розщепленні несправжніх голосових зв'язок, що й надає звуку характерного «гарчання». Через фізичні особливості такого прийому звучання зазвичай є досить низьким.

³Систр – це перкусійний музичний інструмент (ідіофон), спадкоємець давньоєгипетської храмової брязкалки, що має форму металевої підкови з ручкою, крізь отвори якої проходять металеві пруті з гачками, на які кріпляться тарілочки або дзвіночки, які видають дзвін при струшуванні.

⁴Аспірація («видихання») – акустичний ефект (шум) під час проголошення звуку.

Список використаної літератури

1. Гаценко Г. С. Нетрадиційні вокальні способи звуковидобування у сучасній музиці. *Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Музика і діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії»*. Київ : КНУКіМ, 2021. 384 с.

2. Приходько О. В. Хорова музика а cappella другої половини XX – початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 255 с.
3. Сковцова О. Універсалізм вокаліста у просторі сучасної національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 75, т. 2, 2024. С. 131-135.
4. Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Вип. 37. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 124–128.
5. Adlington R. Tuning In and Dropping Out: The Disturbance of the Dutch Premiere of Stockhausen's 'Stimmung'. *Music and Letters*, 90/1 (2009). P. 94-112. URL: https://www.academia.edu/30997330/Tuning_In_and_Dropping_Out_The_Disturbance_of_the_Dutch_Premiere_of_Stockhausens_Stimmung (дата звернення: 12.10.2024).
6. Burtne M. Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> (дата звернення: 30.10.2024).
7. Cronin Allan J. Classical Protest Music: Hans Werner Henze «Essay on Pigs» (Versuch über Schweine) URL: <https://newmusicbuff.com/2013/11/11/classical-protest-music-hans-werner-henze-essay-on-pigs-versuch-uber-schweine/> (дата звернення 15.01.2020).
8. Dunsby J. Schoenberg: Pierrot Lunaire. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
9. Johnston E.A. (2020). Between Liminality and Transgression: Experimental Voice in Avant-Garde Performance. University of Canterbury Thesis Repository. URL: <http://hdl.handle.net/10092/10068> (дата звернення: 02.10.2024).
10. Hans Werner Henze: Versuch über Schweine (1968). URL: <https://youtu.be/AE6Xn1dsgqo> (дата звернення: 14.10.2024).
11. Heike G. (1998). Die Bedeutung der Phonetik in der Vokalkomposition von Stockhausen. URL: <http://www.georg-heike.de/pdf/stockhausenvokalkomp.pdf> (дата звернення: 17.10.2024).
12. Manning J. Vocal Repertoire for the Twenty-First Century, Volume 2: Works Written From 2000 Onwards. Oxford University Press. URL: <https://academic.oup.com/book/39763> (дата звернення: 02.10.2024).
13. Merrill J., Larrouy-Maestri P. (2017) Vocal Features of Song and Speech: Insights from Schoenberg's Pierrot Lunaire. *Frontiers in Psychology*. 8:1108.DOI: 10.3389/fpsyg.2017.01108 URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2017.01108/full> (дата звернення: 22.10.2024).
14. Saus W. (2009). Karlheinz Stockhausens STIMMUNG und Vokalobertonsingen. URL: https://www.oberton.org/wp-content/uploads/Stimmung-und-Vokalobertonsingen-2lr_sp_by_nd.pdf (дата звернення: 14.10.2024).
15. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrète. Paris, Éditions du Seuil 1952. 232 p.
16. Schoenberg, A. Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds 'Pierrot lunaire' (Deutsch von Otto Erich Hartleben): für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello. op. 21. Vienna : Universal Ed, 1914.
17. Stockhausen K. Stimmung «Pariser Version», Nr. 24 1/2, für 6 Vokalsolisten SSATTB : Universal Edition Musikverlag, 1968.
18. Tedeschi S. El largo viaje de los mitos: Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas. Sapienza Università Editrice, 2020. 520 p.
19. Voithofer M. «That it's not too late for us to have bodies» Notes on Extended Performance Practices in Contemporary Music. *Music and Practice*, 2021. Issue 7. URL: <https://www.musicandpractice.org/volume-6/notes-on-extended-performance-practices-in-contemporary-music/> (дата звернення: 02.10.2024).

References

1. Hatsenko H. S. Netradytsiini vokalni sposoby zvukovydobuvannia u suchasnii muzytsi. Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Muzyka i dialozi z suchasnistiu: osviti, mystetstvoznavchi, kul'turolohichni studii». Kyiv : KNUTKiM, 2021. 384 s.
2. Prykhodko O. V. Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. «Muzychne mystetstvo». Kyiv, 2017. 255 s.
3. Skvortsova O. Universalizm vokalista u prostori suchasnoi natsionalnoi kultury. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 75, tom 2, 2024. S. 131–135.
4. Shevchenko N. S. Elementy rozsirenykh vokalnykh tekhnikh u suchasnomu vykonavstvi. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats. Vyp. 37. Kyiv: IDEIA PRYNT, 2020. S. 124–128.
5. Adlington R. Tuning In and Dropping Out: The Disturbance of the Dutch Premiere of Stockhausen's 'Stimmung'. *Music and Letters*, 90/1 (2009). P. 94-112. URL: https://www.academia.edu/30997330/Tuning_In_and_Dropping_Out_The_Disturbance_of_the_Dutch_Premiere_of_Stockhausens_Stimmung (дата звернення: 12.10.2024).
6. Burtne M. Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> (дата звернення: 30.10.2024).
7. Cronin Allan J. Classical Protest Music: Hans Werner Henze «Essay on Pigs» (Versuch über Schweine) URL: <https://newmusicbuff.com/2013/11/11/classical-protest-music-hans-werner-henze-essay-on-pigs-versuch-uber-schweine/>
8. Dunsby J. Schoenberg: Pierrot Lunaire. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
9. Johnston E.A. (2020). Between Liminality and Transgression: Experimental Voice in Avant-Garde Performance. University of Canterbury Thesis Repository. URL: <http://hdl.handle.net/10092/10068> (дата звернення: 02.10.2024).
10. Hans Werner Henze: Versuch über Schweine (1968). URL: <https://youtu.be/AE6Xn1dsgqo> (дата звернення: 14.10.2024).
11. Heike G. (1998). Die Bedeutung der Phonetik in der Vokalkomposition von Stockhausen. URL: <http://www.georg-heike.de/pdf/stockhausenvokalkomp.pdf> (дата звернення: 17.10.2024).

12. Manning J. (2020). Vocal Repertoire for the Twenty-First Century, Volume 2: Works Written From 2000 Onwards. Oxford University Press. URL: <https://academic.oup.com/book/39763> (дата звернення: 02.10.2024).
13. Merrill J., Larrouy-Maestri P. (2017) Vocal Features of Song and Speech: Insights from Schoenberg's Pierrot Lunaire. *Frontiers in Psychology*. 8:1108. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.01108 URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2017.01108/full> (дата звернення: 22.10.2024).
14. Saus W. (2009). Karlheinz Stockhausens STIMMUNG und Vokalobertonsingen. URL: https://www.oberton.org/wp-content/uploads/Stimmung-und-Vokalobertonsingen-2lr_sp_by_nd.pdf (дата звернення: 14.10.2024).
15. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrète. Paris, Éditions du Seuil. 1952. 232 p.
16. Schoenberg A. Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds 'Pierrot lunaire' (Deutsch von Otto Erich Hartleben): für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello. op. 21. Vienna : Universal Ed, 1914.
17. Stockhausen K. Stimmung «Pariser Version», Nr. 24 1/2, für 6 Vokalsolisten SSATTB : Universal Edition Musikverlag, 1968.
18. Tedeschi S. El largo viaje de los mitos: Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas. Sapienza Università Editrice, 2020. 520 p.
19. Voithofer M. «That it's not too late for us to have bodies» Notes on Extended Performance Practices in Contemporary Music. *Music and Practice*, Issue 7. URL: <https://www.musicandpractice.org/volume-6/notes-on-extended-performance-practices-in-contemporary-music>, 2021 (дата звернення: 02.10.2024)

UDC 78.01:78.03:784:781.7.037

REIMAGINING VOCAL ART IN 20TH-CENTURY MUSICAL AVANT-GARDE: EXPERIMENTS AND INNOVATIONS.

Olena Sierova – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Production and Sound Engineering
National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv).

The article examines the transformation of vocal art in the musical avant-garde of the 20th century, focusing on extended vocal techniques. Key compositional methods, including Sprechgesang, multiphonics, overtone singing, and extreme techniques, are analyzed in the context of their influence on musical expressiveness. Attention is given to works by A. Schoenberg, K. Stockhausen, and H. W. Henze, who redefined vocal timbre and expression. The role of electronics and technological innovations in compositions by P. Schaeffer, P. Henry, and G. Scelsi is emphasized. These innovations redefined the voice as a medium for creating sonic textures, reshaping its interaction with soundscapes and expanding the horizons of contemporary musical practices.

Key words: musical avant-garde, extended vocal techniques, Arnold Schoenberg, Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Giacinto Scelsi, Sprechgesang, overtone singing.

Надійшла до редакції 20.11.2024 р.

УДК 792:[781:782]

ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ» В ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ

Аліна Курята – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6117-1490>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.856>
alinakuriata3@gmail.com

Стаття присвячена комплексному аналізу ролі музики в театральному мистецтві крізь призму музичної драматургії. Через історичний огляд розвитку музичної драматургії в різних культурних та історичних контекстах виявляються ключові аспекти цього поняття, а також його вплив на формування та сприйняття театральних вистав. Автор досліджує різні підходи до розуміння музичної драматургії, включаючи інтегративний, драматургічний, експресивний та соціологічний, і демонструє їхнє практичне значення у створенні емоційно насичених та вражаючих театральних досвідів для аудиторії. Розвідка не лише допомагає збагатити наше розуміння музичної драматургії, але й відкриває нові шляхи для подальших досліджень у цій сфері та сприяє подальшому розвитку театального мистецтва.

Ключові слова: музична драматургія, театральні вистави, дослідження, історія музичної драматургії, методологія, культурологія, музична культура, сцена.

Постановка проблеми. У сучасному театральному мистецтві музична драматургія займає центральне місце, створюючи емоційно насичену та неповторну атмосферу на сцені. Поняття музичної драматургії, як важливого елемента в театральних виставах, уже давно є об'єктом досліджень як у музичній, так і театральній та культурологічній науці. Проте, не зважаючи на широкий обсяг наявних досліджень, поняття музичної драматургії залишається складним та багатограним, вимагаючи подальшого наукового осмислення й аналізу.