

УДК 78.01/.05+784.96

*Є. Бондар***ТЕХНОЛОГІЯ ЗАМІНЮЄ НАМ ПАМ'ЯТЬ?
(З ДОСВІДУ ІНТОНАЦІЙНО-ХУДОЖНЬОГО
СИНТЕЗУВАННЯ)**

Стаття присвячена аналізу сучасної хорової практики, яка реалізується за допомогою суб'єктивно-виконавського та композиторського осмислення категорій Часу, Простору, Пам'яті. Розглядається явище інтонаційно-художнього синтезування на рівні експериментування в галузі роботи з хоровим звучанням при створенні художніх образів.

Ключові слова: музичний звук, час, простір, пам'ять, інтонаційно-художнє синтезування, імітація, відтворення, технологія.

Метою нашої статті вбачаємо розгляд особливостей існування звуку в музично-мистецькому вокально-хоровому просторі сучасності. Відповідно до цього завданнями вважаємо: визначення особливостей вокально-хорового звучання відповідно до категорій Час, Простір, Пам'ять; розгляд прикладів щодо феномена інтонаційно-художнього синтезу на рівні вокально-хорового звуку.

В контексті дослідження явищ звукового мистецтва прийнято виділяти такі категорії, як час, простір, пам'ять, уявлення, інтонація тощо. Кожна з них щільно пов'язана з іншою, має ієрархічну будову, володіє рисами складної взаємозалежної системи, що включає велику кількість понять. Більш того, в звуковому мистецтві ці категорії існують у співвідношенні з категоріями стиль, жанр, форма, поняттями щодо звуковидобування та звуковедення. Не виключенням постають і надбання сучасної нам хорової творчості, адже з цими категоріями працюють/грають композитори, диригенти, режисери-постановники та саунд-режисери. Так, в найбільш загальному (оглядовому) форматі категорію часу в музиці можна представити за наступною ієрархічною схемою: вияв особості музики як часового мистецтва¹, через усвідомлення особливого типу часу — музичного², до філософських концепцій ХХ століття, де проблема музичного часу постала предметом роздумів Е. Гуссерля («час — свідомість»), М. Хайдеггера («час —

¹ Має місце у античних, а також у середньовічних мислителів («Поетика» Аристотеля; «Елементи гармоніки» Аристоксена, «Про музику» Августина та ін.).

² Див. в Гегеля. Наприклад, про зв'язок «суб'єктивного внутрішнього життя з часом як таким, що становить загальну стихію музики», про звук, котрий «переводить «я» в рух, завдяки протіканню в часі і ритмі» та ін.

присутність»), О. Лосєва («час — становлення») та музикознавчих досліджень В. Мартинова (про взаємозв'язок часу і простору в музиці з принципами формоутворення), Н. Герасимової-Персидської (в розкритті стильових та жанрових векторів), Є. Назайкінського (дослідження музики з позицій гри та музичного простору — часу) та ін., аж до стильового календаря «вчора» — «сьогодні» — «завтра» (Т. Чердниченко).

Не менш складною є така важлива для хорового мистецтва категорія Простору, що невідривна від категорії Часу й щільно стикається з питаннями акустики, гучності, тембровості та ін. Як об'єкт наукового дослідження феномен простору в музиці був вперше обґрунтований в діалектико-феноменологічному підході О. Лосєва, розвинений в комплексному (Є. Назайкінський, М. Арановський), семіотичному (Ю. Лотман, В. Холопова) підходах тощо. За результатами численних досліджень доведено, що Простір може бути розглянутий за універсальними категоріями горизонталі, вертикалі, глибини, об'єму, структурованості; представлений як символічний, емоційний, соціальний, політичний, географічний, акустичний, сезонний, ментальний; як абсолютний і відносний; близький — далекий, обмежений — відкритий, дискретний — безперервний, плоский — об'ємний; зруйнований, пройдений, вигаданий, недійсно пройдений, переміщений; як простір — час, коли зовнішня сторона стає виворотом, а виворіт — зовнішньою стороною і так далі. З усіх численних концепцій, з котрими ми ознайомилися, особливо цікавими нам видалися композиторсько-музикознавчі експерименти П. Булеза з взаємодією різних параметрів, що в підсумку сформували його концепцію звукового простору і часу. У трактаті «Мислити музику сьогодні» він у такий спосіб систематизує види звукового простору і часу: парній класифікації звукових просторів термінологічно відповідає парна класифікація часів — прямий / зігнутий, регулярний / нерегулярний, гладкий / засечений, гомогенний / негомогенний, пульсуючий / аморфний [6, с. 87–88]. Проте досконале вивчення цих категорій безпосередньо з наукової точки зору не є метою нашої роботи. Тому ми обмежимося тим, що вкажемо на безумовний взаємозв'язок категорій простору і часу, як особливої мови моделювання у художньому творі [4, с. 443], зокрема — в хоровому. Адже, як писав М. Бахтін: «Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [1, с. 235].

У зв'язку з важливими для нас можливостями хорового звуку для нас найбільш вживаними постають можливості організації простору

за допомогою планів (крупний план — соло або ансамбль, загальний або дальній — тутті); динаміки та звукоформування — близько / далеко; щільності і забарвленості / прозорості (фактури і теситури, артикуляції і звукоутворення); напрямку і швидкості руху (інтонаційно-ритмічного, темпового, динамічного оформлення). Крім того, розглядаючи взаємодію звук — простір з точки зору хорової співочої манери звуковидобування, у найзагальніших рисах можна припустити, що народна манера звуковидобування, гучний, щільний за динамікою звук, спрямований удалину, може асоціативно сповіщати слухачеві про широкий, великий, відкритий простір¹; академічна манера звуковидобування, певним чином інтонаційно-темброво забарвлений звук, переважання тихої або меццо-динаміки, спрямованість до центру зібрання людей може свідчити про невелике концертне приміщення, можливо, храм, і буде асоціюватися з ритуальною традицією або камерним світським музикуванням; спрямованість «з точки — на слухача» — традиційний акустичний ефект, що асоціюється з концертною естрадою, театром; а от виконання в максимально тихих динамічних відтінках, в закритому положенні рота — може трактуватись як звучання «для себе» або «всередині себе», звучання-фон.

Процесу запам'ятовування таких «емоційних звукових знаків» [10], які відіграють велику роль у розвитку самосприйняття, сприяє набір пов'язаних образів і асоціацій, котрий виходить далеко за рамки прослуховування власне звуків. Тут постає проблема синхронності зовнішнього і внутрішнього вимірів звучання, звуків, які лунають ніби й зовні тіла, але звучать усередені. Як вказує Форрестер, ті з нас, хто виростили в культурі Північної Америки чи Європи, прагнуть на передній план вивести зорові образи: «Навіть наше маркування звукових подій підкреслює більше природу об'єкта, що видає звук, ніж явище. Наприклад, в описі ми швидше скажемо «дзвонить дзвін», ніж «дзвін стоїть» [5, с. 179]. І чим глибше ми будемо розглядати це питання, тим чіткіше буде проступати розуміння того, що в нашу вербальну мову закладена насамперед емоційно-просторова орієнтація. І ана-

¹ Хоча слід вказати на те, що гучність й забарвленість звука мали свої етнорегіональні та календарні особливості. Так, наприклад, «характерною є манера поліського обрядового співу — надзвичайно голосне (на межі крику) виконання магічних пісеньних заклинань. Така манера співу використовувалась не у всіх обрядах, а головним чином у тих, які у землеробських суспільствах пов'язуються з отриманням врожаю. Тому взимку, коли земля спить, голосного співу майже не чути, натомість у весняно-літній час інтенсивність обрядового співу різко зростає» [3].

лізуючи звукові події, найперше ми застосовуємо саме емоційно-просторові асоціації.

Незважаючи на потужне емоційне наповнення звукових подій, експресивну інформативність інтонаційного висловлювання, все ж наші стосунки зі звуком складні, неоднозначні і невизначені, особливо що стосується експериментів та творчих пошуків сучасності. Сам звук ніби запрошує нас зрозуміти складну суміш явищ, часто ускладнену чи підкреслену різноманітними параметрами системи звукопередачі. Зрештою, як справедливо вказує Д. Туп, критичний момент полягає в тому, як слухати і запам'ятовувати [5, с. 179].

З точки зору звуковидобування і звукоутворення спробуємо розглянути явище хоролий звук — час. Залучимо для цього теорію Т. Чердниченко про взаємозворотність вчора і завтра в музиці ХХ століття. Зокрема вона пише: «Новизна сучасної Нової музики в тому, що вона не нова. А також у тому, що старе в ній так загострюється, так сканується під лінзами історизованої композиторської свідомості, що з даності стає проблемою, з готової відповіді перетворюється на питання, являючись підсумком, виявляється проектом» [6, с. 134]. І далі: «Музична сучасність — це ніби континуум, на різних ділянках різно напружений: стягнутий в зупинку часу, — в точку, в якій історія не рухається, або навколо котрої рухається повільно; або перескакує в глибоке минуле або в таку, що піднімає це минуле на поверхню сьогодення» [6, с. 136]. Чи можна припустити, що на сучасній концертній естраді «первинний традиційний спів автентичних гуртів» (за О. Бенч [2]) — це «вчорашнє вчора», тобто виконавський рівень, який ні до чого не веде потенційно, виконавська манера, за якою нічого не слідує, крім пам'яті в музейному контексті? Адже саме первинний традиційний спів в своєму природному середовищі майже втрачений, хоча з точки зору музичної культурології є найціннішим скарбом. Можна врахувати те, що сьогодні є посилені інтерес до етнорегіональних особливостей виконавських стилів: все частіше фольклорні групи репрезентують пісенні особливості того чи іншого регіону, знаходять справжні перлини народної пісенної творчості. Проте саме первинний традиційний спів в своєму природному середовищі практично не існує, або підтримується на «музейному» рівні. А чи є стилізація народнопісенних традицій, так званій «універсальний український виконавський стиль», як в народних, так і в академічних хоровах колективах, проявом «вчора сьогоднішнього»? Адже новизна тут полягає лише в ініціативі і творчій спрямованості керівника колективу, в спробі знайти відповідність майбутнього в минулому.

Таким чином, перед нами постає ще одна дуальність: звук — пам'ять. При цьому провідними ознаками, «інструментами», що апелюють до нашого уявлення, є цитування, звуковідтворення, звукоімітування, символіка тощо. А «вчорашнє сьогодні»? — спроби «осучаснення» чи «переакцентуації» класичних творів чи традиційної народної пісні, рівно як і спроби імітації пісенної традиції? Проте все ж таки існує і «сьогоднішнє сьогодні» — і, насамперед, це виконавські прийоми, що відповідають сонористичі. Т. Чередниченко передбачає, що «сьогоднє», спрямоване в «завтра», зафіксоване технологічно, бо спрямоване в майбуття [6, с.137–146]. До цього напрямку вона справедливо, на нашу думку, відносить композиції «серійної техніки», алеаторичні та «варіабельні композиції», соноризму з її технічною ідеєю — створення нового звуку — і самоцінністю звукової миті, мультисенсорні процеси з їх головною ідеєю компіляції звуків музичних і не музичних (шумів різного походження) і не звуків (кольору, аромату, предметів, дій). До календаря «сьогодні», що спрямоване у «вчора», дослідниця відносить французький дадаїзм та італійський футуризм з їх тяжінням до примітивного позначення прогресу; неокласицизм, неофольклоризм та неоромантизм як методи «реставрації» (за І. Стравінським) та «пропущення» з пластів «вічного» можливого майбуття; «нова простота», коли «вчора, завтра і сьогодні Нової музики ніби зупинилися і дивляться один одному в очі, вдивляються один в одного, щоб зрозуміти...» [6, с. 151].

Дійсно, звертаючись до музики як до інтонаційно-художнього мовлення засобами звуків, до музики, що вимагає її відтворення в рамках правил, в рамках традицій, ми знаходимо безліч творів, котрі спрямовані до Пам'яті. І це твори не лише в меморіальних жанрах та звернені до релігійних традицій. Зовсім ні. Це твори, спрямовані до етнічної пам'яті, до пам'яті стилю, жанру, форми, самої побудови музично-інтонаційного висловлення. Такими є хоріві твори В. Панченка, М. Сидельникова, К. Дженкінса, А. Пярта, А. Кошевського, Л. Дичко, М. Скорика, Г. Гаврилець, В. Зубицького, С. Луньова та ін.

Композитор і саксофоніст Джон Зорн проголошує власну позицію по відношенню до історичного матеріалу і пам'яті: «Є така річ як полювання за скарбами в рамках традиції, вона створює живе відношення до традиції» [5, с. 64]. В свою чергу, Д. Туп наголошує на тому, що в традиції радість гри полягає в тому, щоб дослідити простір можливостей, визначених правилами: «Без правил ми отримуємо щось близьке до театру чистої імпровізації, де в будь-який час може статися

що завгодно» [5]. Можливо, в цьому напрямку можна прийти до висновку, що звук і можливості варіативності, імпровізаційності (на різних рівнях) стають важливіше побудови, важливіше структури. Так, написаний в 1969 році твір Корнеліуса Кард'ю «The Great Learning» Майкл Наймен приводив в «Експериментальній музиці» (поряд з творами К. Вольфа, Ф. Ржевського, Е. Люсьєра та ін.) і описував його як «контекстуальні процеси, які пов'язані з діями, залежними від непередбачуваних умов і перемінностей, які з'являються з глибини музичних послідовностей» [8]. За допомогою конфуціанських текстів Кард'ю поставив кілька простих правил для ансамблю з будь-якої кількості нетренованих голосів. Кожен співак вибирає собі ноту, потім співає фрази з окремих слів тексту, поки вистачає дихання. «Для кожної наступної фрази вибирай ноту, яку як ти чуєш, співає колега, — інструктував Кард'ю. — Необхідно переміщатися в зоні чутних нот» (цит. за [5, с. 333]). Таким чином, виникає можливість говорити про нову концепцію варіативності. Підтвердження знаходимо в статті Брайана Іно «Генеруючи і організовуючи варіації в мистецтві», написаній в 1976 році для «Studio International», де він зокрема зазначив: «Композитор замість того, щоб ігнорувати або придушувати варіації, створювані при виконанні, створює твір так, щоб вони стали невід'ємною частиною тіла музики» (цит. за [5, с. 334]).

При цьому слід зазначити, що ідея про музику, яку можна створювати за інструкцією або набором правил, не належить виключно нашому часу. У своїх описах інтерактивної системи в розвитку написання алгоритмічної музики, чотири бразильських дослідника приводять в якості приклада Гвідо Аретинського, котрий в 1026 році «вдався до використання низки простих правил, щоб розмічати літургійні тексти грегоріанських піснеспівів, замість приголомшуючої кількості вказівок про те, як повинні звучати його композиції». Він створив «пробну версію» XI століття із попередженням, що його метод, заснований на гармоніях, може допомогти початківцям, але не замінить справжні заняття музикою [5, с. 324].

Таким чином, перед нами постає погляд з «вчора» до «завтра»? А що ж тоді представляє «сьогодні»? — Можливо, «сьогодні» це і є технологія. Технології композиторські та виконавські. Технології гри. Гри з категоріями Час, Простір, Пам'ять.

Мінору Хатанакі у передмові до каталогу виставки «Звукове мистецтво — звук як середовище» (2000 р., Токіо) писала: «У цьому столітті тональна музика переживає занепад, що відкриває дорогу для

музичної революції. В результаті експансії матеріалів і технологічних процесів, здатних створювати звук, зі всіма різновидами звуків можна поводитися як з музикою. Виникли форми експресії, які просто неможливо укласти в традиційні рамки «музики». Це стосується не лише експериментальної і комп'ютерної музики, але навіть популярної музики. Що з музикою відбувається?» [9]. І, дійсно, хочеться зрозуміти за усім цим — що «завтра»? З іншого боку, виникає невпевненість: чи справді потрібно відповідати на питання «куди йдемо»?

В попередній нашій статті ми наголошували на тому, що серед найважливіших питань, що постають перед дослідником музики ХХ століття, і творчим мисленням сучасності в цілому є: відношення між творцем¹ та аудиторією; запрограмованість або імпровізаційність в створенні музики; використання технічних і електронних засобів та механізмів та ін. Дійсно, в ХХІ столітті поширенню таких «технічних» ідей чимало сприяв інтернет, павутиння, що розвивається саме по собі, система, позбавлена центрального управління. Найбільш великомасштабною та найпершою звуковою інсталяцією, організованою за допомогою системи інтернет, був «Sound drifting»². Але показовим є те, що «Sound drifting» це не «музика» в звичному розумінні; цей проєкт не був задуманий для концертної зали, як вітрина або галерея для робіт окремих артистів. «Sound drifting» присвячений мережам, комунікаціям та співробітництву; розділенню управління між артистами, користувачами і машинами; тому, як відмовитися від персонального мистецтва і «екологічно» використовувати вже існуючі речі; як слухати світ і нічого до нього не домішувати; різним концепціям тривалості і розвитку процесів в матеріальній і нематеріальній реальностях, частиною яких ми є; естетиці різних, але поєднаних звуків, образів, текстів, що з'являються в мережі — в ефірі — наживо як невлітими інтерфейси складної, невидимої і незрозумілої системи обробки даних [5, с. 330–331].

Але все ж найважливішим для нашого дослідження постає музичний звук, інтонований звук, тембр людського голосу. «У голосі укладений важливий парадокс, — пише Стівен Коннор в дослідженні

¹ Поєднуємо в цьому понятті композитора, виконавців (диригента, хористів), звукорежисера, хореографа, режисера та ін.

² Автори — Колін Феллоуз і Хейді Грундман для Ars Electronica'99. Павутину підпроєктів, зроблених в шести різних країнах, можна було одночасно чути або наживо в Лінці, або у вигляді віртуальної інсталяції, або в ефірі по Австрійському центральному радіо. Хоча слід зазначити, що це не була хорова інсталяція: тут використовувалися звуки вентиляторів, піску, оркестровані звуки подачі повітря, насосів тощо.

«Онімлі: історія черевомовлення». — Мій голос визначає мене, тому що він приводить мене до внутрішньої гармонії, супроводжує мене в сенсі, який виходить за рамки простої приналежності, асоціації чи інструментального використання» (цит. за [5, с. 56]). Багато вже було написано праць, присвячених тембровій драматургії, тембровій персоніфікації, технологічним особливостям в різних виконавських манерах тощо. І такий підхід є дійсно актуальним і важливим, особливо коли ми говоримо про вітчизняну хорову творчість. Однак виконавські реалії сьогодення надають нам можливості говорити про з'єднання «непоєднаних» прийомів звуковидобування, виконавських манер. Потрібно відзначити, що ми маємо можливість спостерігати з'єднання народної та академічної манери, народного, академічного та естрадно-джазового вокального стилю в рамках творчості одного колективу. Прикладом такої життєздатності двох різних співацьких стилів — народного та академічного — в рамках діяльності одного колективу і навіть одного концерту є творчість Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки під керівництвом А. Авдієвського. Зокрема, 12 вересня 2013 року в рамках ювілейного концерту, що відбувся в Національній філармонії України, звучали хорові концерти А. Веделя, Д. Бортнянського, К. Стеценка (в академічній манері) та, природно, в народній манері українські народні пісні, обробки та фрагменти з фольк-опери Є. Станковича. Як було вказано в анотації до концерту, ще з діяльністю Г. Г. Верьовки пов'язані становлення колективу, формування художніх і творчих традицій, що поєднують фольклорний народний спів з сучасною манерою виконання і професійною майстерністю, а професор, академік А. Авдієвський практикує органічне поєднання народної і академічної манери співу. Це дало змогу розширити і збагатити репертуарну палітру колективу. Нині діапазон хору сягає від етносу та фольклору до класичних обробок а капела, пісень сучасних композиторів, від вокально-хореографічних сцен, композицій та народних дійств до фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», в якій народні мотиви вдало синтезуються з сучасними прийомами композиторського письма та аранжування. Однак тут ми говоримо все ж про з'єднання фізіологічно і вокально-технологічно різних принципів в рамках однієї національної школи. Але ми зустрічаємо і радикальніші приклади інтонаційно-художнього синтезування. Так, болгарський колектив «Angelite» є уславленим на весь світ, насамперед, завдяки неймовірному стилістичному діапазону. В ре-

пертуарі колективу є класичні твори (і на думку західноєвропейських критиків колектив, бездоганно володіє «класичним» стилем хорового співу), фольклорні твори та опуси сучасних композиторів. Крім того, цей колектив представляє незвичайні симбіози поєднання традиційного болгарського співу з роком — співпраця з італійським рок-гуртом «Elio E Le Storie Tese»; джазом — співпраця з М. Альперінім та Я. Гарбареком; соул — співпраця зі Стіві Уандером; канте фламенко — співпраця з Енріке Моренте; і, нарешті, поєднання традиційного болгарського співу та тувинського горлового співу представляє альбом «Fly, Fly My Sadness» (1996) — колектив The Bulgarian Voices «Angelite» та ансамбль «Huur-Huur-Tu» [14].

Ще одну цікаву можливість роботи зі звуком пропонують нам технічні засоби фіксації і відтворення звучання, самого процесу творення. Звичайно, як ми вже писали вище, погоджуючись з провідними вченими, Пам'ять — найпотужніший елемент сучасної епохи. У своїй книзі «Століття записаної музики» Тімоті Дей цитує французького композитора Франсіса Пуленка: «Ми всі, — писав той у 1938 році, — стали жертвами зради воску» (йшлося про вінілові платівки. — *Б. Є.*). «Життя — це гра, рух, постійні зміни, — сказав Тінгелі Келвін Томкінс на початку 1960-х. — Тільки страх смерті викликає в нас бажання зупинити життя, «зафіксувати» його навічно. У ту мить, коли життя зафіксовано, воно перестає бути істиною; воно мертво, а тому нецікаве» [5, с. 312]. І далі: «Пам'ять одного разу записаного твору накопичується в зворотній пропорції до таючих спогадів про оригінальне виконання» [5, с. 310]. При цьому, звичайно ж, аудиторія у цілому, окремий слухач віддають перевагу безпосередньо живому виконанню, бо це, як зараз прийнято писати в афішах, — «живий звук, без використання фонограми», бо в технічну епоху, епоху механічного відтворення «не вижила» неповторна аура твору мистецтва — аура безпосереднього виконання, енергетики залу та емоційної співпричетності.

З іншого боку, сам запис став інструментом творчості. Так, цікавий прийом художнього використання записаного звуку демонструє Джанет Кардіфф в композиції «Forty Part Motet», де сорок записаних окремо голосів програвалися через таку ж кількість колонок, розставлених по концертному простору згідно з планом. Як писав Д. Туп, вплив такої кількості голосів, що говорять одночасно, схожий на відчуття, котре з'являється від величезного моря історій, в якому ми живемо, коли можливість слухати конкретні історії — це вибір, який залишається глядачам, котрі йдуть повз, обираючи власний маршрут [5, с. 223].

Описуючи цей твір, Кардіффі сказала: «Коли ви слухаєте концерт, в нормі єдина точка зору — спереду, традиційне положення аудиторії. У цьому творі я хочу, щоб аудиторія сприймала музику з точки зору співаків. Кожен чує унікальний мікс композиції, коли слухач може рухатися в просторі по будь-якому вподобаному маршруту. У нього з'являється особистий зв'язок з голосами, він чує композицію як мінливий контрапункт. Мені цікаво, наскільки звук може фізично вибудовувати простір, подібно скульптурі, і як глядач може вибрати шлях у фізичному, але при тому віртуальному просторі» [5, с. 225].

Таким чином, у нас з'являється прецедент говорити про зміну ролі слухача. У даному випадку слухач вільний сам вибирати те звучання, яке він хоче чути. У аудиторії з'являється можливість слухати «різну» музику в єдиному концерті. Та й саме поняття аудиторії трансформується з пасивного «сприймаючого» в активного «створюючого», в співавтора, що творить в рамках самосприйняття.

Цікавим нам видається досвід по включенню в текст хорового твору, на перший погляд, зовсім не музичних, тобто не «тонованих», звуків, а таких, що не можуть бути проінтовані з особистісним емоційним забарвленням. Більш того, це звуки, які хористи «видобувають» з власного тіла, минаючи голосові можливості. Наведемо найпростіший приклад: в композиції «Африка» у виконанні «Perpetuum Jazzile» (Словенія) ми зустрічаємо імітацію дощу: хористи потирають долоні, створюючи шерех, плескають пальцями, хлопають, імітуючи посилення дощу, плигають, імітуючи розкати грому [11].

Особливим явищем в сучасному мистецькому просторі виявляється голосова імітація та звукозображення як звернення до категорії «звук-уявлення». При цьому, окрім вже традиційного відтворення музичних інструментів, шумів природи і т. ін., ми зустрічаємо вже єднання можливостей хорового співу з потребами, наприклад, рекламної галузі. Так, цікавою нам видається реклама Honda Civic зі звуковою доріжкою в озвучуванні великого хору а capella: хористи вже за допомогою голосу відтворюють звучання двигуна автомобілю, зустрічного вітру, шум від стикання колес з різною поверхнею, закривання дверцят та підйом скла, звуки дощу, рух двірників, увімкнення CD диску тощо [11].

С. Коннор: «І, тим не менш, мій голос дуже важливий сам по собі, він мій, оскільки є частиною мене або виходить з мене. Ніщо не визначає мене так, як мій голос, бо немає іншої риси моєї особистості, яка в такій самій мірі рухається від мене до світу, і в такій

мірі рухає до світу мене самого» [5, с. 56]. Найяскравішим доказом цієї теорії є творчість королівського хору Адачі Томомі (Японія), яку складно назвати музикою в повсякденному розумінні, бо це експерименти з ритмом, звуками, словами, «людським шумом», та й взагалі з усім, що може відтворити людина за допомогою лише свого голосу. І варто відзначити, що вагому роль тут зіграв відомий композитор-авангардист Джон Зорн, зі своєю звукозаписною компанією Tzadik, що спеціалізується на некомерційній експериментальній музиці, сучасній єврейській та японській музиці, а також на авторській музиці Дж. Зорна. Ми звернули свою увагу на альбом 2003 року: *Adachi Tomomi Royal Chorus — Yo (2003)*. Так, композиція «Ganzin» представляє собою мовний хор, «Kinako» — поєднує відтворення звучання тембро-ритму ударних інструментів і мовного скандування, в «Pusu» використовуються специфічні можливості голосового апарату в певній ритмічній організації — клацання язиком, цокання, пирхання, цикання, шипіння, шикання, хропіння; а в «Gu» — звучить ніби просторова картина світу — до четвертої хвилини зображується наростання шуму вітру, потім з'являється звук хвиль, нарешті, в кінці п'ятої хвилини з'являються «крик птахів», потім «звуки тварин» — елементи чи то гарчання, чи то горлового співу...

Ще один цікавий досвід — епатаж в хоровій творчості. Так, у 1987 році був організований фінський чоловічий хор *Mieskuoro Nuutajat*. Його представники зробили анонс своєму першому виступу — сфотографувалися в костюмах, краватках, в афішах значилося: пісні патріотичні до Дня Незалежності. Проте слухачі були шоковані. Виконавці почали не співати, а горлопанити, ритмічно, з душею, з мімікою. Втім, слухачі перфоманс оцінили. Хор цей існує і тепер. Він збільшився кількісно, розширився і його «репертуар», де значаться гімни різних країн, просто популярні пісні. Зокрема, остання робота — російська пісня «Калинка» [13].

Зважаючи на вимоги, що висуваються до обсягів, притаманних жанру статті, зробимо деякі узагальнення. У самому загальному плані можна прийти до наступних висновків: звуковий синтез як інтонаційно-художній феномен в музиці ХХІ століття може розглядатися як системне явище з розвинутою ієрархічною побудовою. Насамперед, особливості інтонаційно-художнього синтезування можна розглядати на рівні можливостей композитора і виконавця (диригент, хорист, звукорежисер). При цьому на рівні композиторської творчості це явище має, як правило, запрограмований характер: відбір

«інструментів», ремарки, нотний текст, анотації тощо. І навіть нова варіативність або імпровізаційність від самого початку є запрограмованою як задум, як творча ідея, як концепція. На рівні виконавському це явище — інтонаційно-художній синтез — має особливе різноманіття в інтерпретаторських можливостях. В першу чергу, ми наголошуємо на специфічних особливостях роботи зі звуком — музичним і технічним, висотним і шумовим, «живим» і записаним/відтвореним, звуком-відтворенням і відтворенням (створенням) у звуці, звуком-часом, звуком-уявленням, звуком-простором, звуком-пам'яттю. При цьому останні позначення існують як в технологічних хормейстерських характеристиках роботи з людським голосом — в тембровому оформленні, в особливостях звуковидобування, звукоформування, інтонаційно-стильовому оформленні музичного висловлювання, так і в можливостях обробки голосів технічними засобами. Слід також вказати на те, що найбільш цікаві й неоднозначні результати — художні твори — виникають при компіляції різностильових виконавських прийомів, манер, співацьких шкіл; при технічній обробці звуків та їх поєднанні з живим звучанням людських голосів.

Окремою й недослідженою галуззю постають особливості синтезування на рівні жанрово-стильових настанов сучасної хорової творчості. Хоча вже зараз можна казати про те, що з'явилися нові типи синтезу в напрямку музика-журналістика — це хорове звучання і реклама; в напрямку музика-телебачення — це хорове звучання і відео-кліп, хорова телеопера. Але докладний розгляд цих явищ — це вже завдання для наступного дослідження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Наука, 1975. — 456 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції / О. Бенч-Шокало. — К. : Ред. Журн. «Укр. Світ», 2002. — 440 с.
3. Колесса Ф. Народна музика на Поліссі / Ф. Колесса // Музикознавчі праці / [підгот. до друку С. Й. Грица]. — К. : Наук. думка, 1970. — С. 409–424.
4. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики / Ю. М. Лотман // Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — СПб. : Искусство, 1998 — С. 224–446,
5. Туп Д. Искусство звука, или навязчивая погода / Дэвид Туп. — М. : АСТ Адаптек, 2010. — 477 с.
6. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Т. 1, 2. — Долгопрудный : Алегро-пресс, 1994.

7. Boulez P. Boulez on music today / P. Boulez ; [Translated by S. Bradshaw, R. Bennett]. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University press, 1971. — 144 p.
8. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond / M. Nyman. — Cambridge University Press, 1999. — 196 p.
9. Hatanaka Minoru. Sound Art — Sound As Media: catalogue NTT Intercommunication Centre (ICC), Tokyo, 2000.
10. Shafer R. M. The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher / Shafer R. Murray. — London ; Universal Edition, 1969. — 65 p.
11. Perpetuum Jazzile. Africa [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=yjbpwlqr5Qw> — Дата доступу : 08.01.14. — Назва з екрану : Perpetuum Jazzile — Africa
12. Honda Civic [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.youtube.com/watch?v=iUPFaxO_VTo. — Дата доступу : 08.01.14. — Назва з екрану : Honda Civic Хор
13. CD Adachi Tomomi Royal Chorus. Yo — 2003.
14. Mieskuoro Huutajat [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.youtube.com/watch?v=uv_pAd6S4IQ — Дата доступу : 08.01.14. — Назва з екрану : Mieskuoro Huutajat — Kalinka
15. CD The Bulgarian Voices «Angelite» feat. Huun-Huur-Tu, Sergey Starostin & Mikhail Alperin. Fly, Fly My Sadness —1996.

Бондарь Е. Технология заменяет нам память? (из опыта интонационно-художественного синтезирования). Статья посвящена анализу современной хоровой практики, реализуемой с помощью субъективно-исполнительского и композиторского осмысления категорий Времени, Пространства, Памяти. Рассматривается явление интонационно-художественного синтезирования на уровне экспериментирования в области работы с хоровым звучанием при создании художественных образов.

Ключевые слова: музыкальный звук, время, пространство, память, интонационно-художественное синтезирование, имитация, воспроизведение, технология.

Bondar E. Does Technology replace memory to us? (experience of intonation-artistic synthesis). The article is sanctified to the analysis of the modern choral practice, realized by means of subjectively-carrying out and composer's comprehension of categories of Time, Space, Memory. It is here indicated that each of these categories is closely related to each other, each has a hierarchical structure, has lines of the difficult associate system. This system includes plenty of concepts and all together they matter the special simulation language in artistic work, in choral work, in particular.

Keywords: musical sound, time, space, memory, intonation-artistic synthesis, imitation, reproducing, technology.

