

В. Ю. КИСЕЕВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ГОЛОСОМ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МЕРЕДИТ МОНК



Публикация подготовлена в рамках исследовательского проекта РФФИ 17-04-00198
«Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

Зарождение и развитие творческой индивидуальности М. Монк – известного американского композитора, хореографа, режиссёра и перформера – происходило в контексте авангардного искусства. На становление творческого метода автора значительное влияние, наряду с музыкальным минимализмом, оказали художественные идеи экспериментализма.

Большую часть музыкально-театрального наследия М. Монк составляют перформансы. В них ярко воплотились свойственные американскому авангарду второй половины XX века идеи расширения границ искусства и соединения его с жизненными реалиями, сложилось понимание произведения как художественного процесса, результаты которого не всегда предсказуемы, обнаружили способы акцентирования роли исполнителя и зрителя в создании сценического целого.

В первой половине и середине XX столетия музыкальный экспериментализм ярко заявил о себе в творчестве Дж. Кейджа, Г. Коуэлла, Г. Парча. В их работах сформировалась оригинальная эстетика звука, определилось новое представление о функции музыкального инструмента, выработались особенности работы с тембром, с временной и пространственной организацией звука. Результатами экспериментирования стали открытия в области звукоизвлечения и звукообразования, связанные с внедрением в музыкальное произведение нетрадиционных для академической музыки инструментов и тембров.

В своих музыкально-театральных работах М. Монк продолжила начатые эксперименталистами поиски, сосредоточив их в области работы с голосом. Среди оригинальных вокальных приёмов, существенно раздвигающих выразительные возможности голоса, можно назвать пение на вдохе, введение элементов

горлового пения, включение движений тела в процесс создания звука, пение с применением различных резонаторов, использование носовых тембров. Композитор создаёт новые красочные звучности, характеризуя созданный ею стиль пения как «работу с голосом как с инструментом» [4].

Прежде чем обратиться к характеристике вокальных приёмов, остановимся на некоторых важнейших художественных идеях М. Монк, связанных с пониманием звука. Композитору оказалось созвучно характерное для экспериментализма осмысление отдельно взятого звука как самостоятельной и самоценной субстанции. Знаменитое высказывание Дж. Кейджа, его ответ на вопрос оппонента «какова цель этой «экспериментальной» музыки?... Нет никаких целей. Только звуки...» [2, с. 29], предельно лаконично излагает суть музыкальной эстетики экспериментализма. В частности, ключевую для направления идею восприятия и представления звука, выразившуюся в поисках бесконечных возможностей продуцирования звука, в накоплении новых звуковых эффектов.

Для музыкантов-эксперименталистов, отрицающих традиционную европейскую концепцию восприятия музыки и принципы высотных отношений между звуками, особое значение приобрело вслушивание в мельчайшие перипетии внутренней жизни отдельно взятого звука, его акустические и выразительные качества. Следует отметить, что и в сочинениях М. Монк звук мыслится как сложная субстанция. Концентрация внимания на происходящих внутри него микропроцессах, восприятие перехода от одного звука к другому как события – всё это является доминирующими установками для творческих исканий автора.

Не менее значимой для музыки М. Монк оказалась идея пространственности и контину-

ального характера изменений параметров звучания. Согласно концепции Дж. Кейджа звук представляет собой пространство, разделённое на уровни, или параметры («*multidimensional "total sound space"*») [3, с. 102]. Важнейшими среди них являются длительность и тембр, имеющие континуальную природу. Особенностью внутренней структуры звука является своеобразное «распыление от центра во все направления» [3, с. 102]. На уровне межзвуковых связей в произведениях М. Монк, вслед за эксперименталистами складывается следующая закономерность: при соединении нескольких звуков, имеющих нечёткий тоновый компонент важную роль будет играть не их высотные отношения, а скорее тембровые, либо регистровые переходы.

Отметим также характерную для музыкально-театральных произведений М. Монк идею построения композиции на так называемом принципе «скользящих звуков», ранее разработанном Г. Коуэллом. В работах знаменитого американского композитора – создателя «эластичной» музыкальной формы – движение от одного звука к другому было связано с построением единого тембрового контура сочинения, укладывающегося в границы избранных высотных и регистровых зон [7, с. 208–210].

Если в творчестве Г. Коуэлла практическое воплощение обозначенного принципа было связано с введением в музыкальную партитуру архаических инструментов (трещотки, морской раковины, всевозможных аэрофонов), то в композициях М. Монк акцентируется внимание на голосе, способном извлекать звуки высотно нестабильные, с примесью шумов. Авторские приёмы работы с голосом рожают аналогии с некоторыми формами «раннефольклорного интонирования» (термин Э. Алексеева), где «выразительность мелодики во многом основывается на постоянной высотной изменчивости скользящего тона» [1].

В ранних сочинениях М. Монк – операх «Ключ» (1970), «Образование девочки» (1973), сериях перформансов «Биография» (1973), «Путешествие» (1976), «Песни с холма» (1976), «Светлые песни» (1989), «Песни вулкана» (1994), – можно выделить оригинальные, создающие облик музыкальной композиции звуковые эффекты. Разнообразие их текстур соответствует широкому спектру эмоций и форм воплощения, включающих передачу стонов, криков, всхлипов, плача, подражание голосам птиц и животных, явлениям природы.

Важно, что в своих опусах М. Монк не стремится к передаче традиционных художествен-

ных образов, автор скорее старается создать особую художественную среду, в которую можно погрузить реципиента. Музыка, текст и движение в её работах обладают перцептивными свойствами, что способствует буквально вживанию в художественную ткань сочинения. Для усиления эффекта погружения композитор избирает места, изначально не приспособленные для представления музыкального искусства: открытые природные ландшафты, городские улицы и парки, галереи и лофты художников. В такой среде отсутствует сложившийся в академической музыкально-театральной традиции регламент взаимоотношения между зрителями и исполнителями.

Возможность непосредственного воздействия на ощущения реципиента, создание атмосферы вслушивания и вчувствования определили отказ от вербальных текстов как источника коммуникации. Композитор включает в произведения сочетания слогов. Их игра рождает специфический язык, в котором на первый план выходит скорее фонетическая природа, нежели определённое значение. В результате, авторский замысел может быть понят на уровне эмоциональном, но не рациональном. Погружению в специально созданную перформативную среду сочинения способствует и авторский исполнительский стиль. М. Монк, получив академическое вокальное образование, имела опыт работы в фолк- и рок-среде, а также изучала внеевропейские музыкальные традиции. Всё эти практики нашли отражение в так называемой расширенной вокальной технике (*Extended vocal technique*) (см. об этом, например [5, с. 51]).

Кратко остановимся на характеристике некоторых её важнейших приёмов. Одним из ярких исполнительских приёмов является быстрый переход от грудного регистра к головному, в процессе которого создаётся своеобразная, богатая оттенками игра резонаторов. При «переключении» регистров назальное звукоизвлечение остаётся в пределах академического оперного пения, что позволяет формировать яркую звучность с богатым вибрато. Свободный переход между регистрами может стать выразительной основой целого произведения, в частности, на нём построены музыкальные композиции «Биография», «Путешествие». Как отмечала сама М. Монк «такой переход используется в музыке многих традиционных культур, например, в швейцарском йодле, ковбойской музыке, музыке африканской. Оригинальную манеру его (*перехода между регистрами* – курсив В.Кисеева) исполь-

зования я открыла в собственном голосе, хотя приём этот может напоминать слушателям о других культурах» (цит. по [6, с. 73]). К названному приёму М. Монк добавляет подключение гортанных звуков с чёткой атакой, но плавающей звуковысотностью.

Отметим, что, даже находясь в рамках традиционного грудного регистра, исполнитель тонко дифференцирует звучание, используя пение на «промежуточных» гласных (например, между «о» и «а», «е» и «и»). Однако расширение спектра звуковых эффектов связано с пением в регистре головном. Здесь автор широко применяет «носовые» звуки с вибрато и обертоновыми призвуками, звуки с придыханием, хрипом и скрежетом, шёпот.

Другой выразительный приём, часто встречающийся в сочинениях М. Монк – активное включение в музыкальный материал спорадических стаккато, трелей, голосовых покачиваний. Оригинальность применения этих штрихов связана с их привязанностью к «взрывным» согласным. Например, в операх «Ключ» и «Образование девочки» композитор часто применяет быстрый стаккатный переход с последующим возвращением от остро артикулируемой «т» к твёрдой «к».

В «Песнях с холма» и «Песнях вулкана» построение трелей базируется на звонких, звучащих назально и отчётливо артикулируемых слогах. Особой выразительностью обладают трели на слогах «ла», «ли», «лие». Например, в «Песнях с холма» распеваемая в быстром темпе последовательность «ла-ла-ла-ла-ла-ла-тэ» растягивается на последнем слоге, что в сопровождении со спадом громкости и «скольжением» между звуками, напоминает плачь, всхлипывание. В перформансе «Песня со щелчками» М. Монк применяет оригинальную технику вокального стаккато: вокалистка извлекает шумовые звуки, напоминающие щелчки. При исполнении точка артикуляции располагается далеко на нёбе, а прижатая к нему передняя часть языка находится в расслабленном состоянии.

В сочинениях «Степной дух» и «Джейд» излюбленными слоговыми комбинациями трелей являются сочетания носовых («м», «н», «нг»), щелевых («с», «ш»), взрывных («т», «л», «г», «д») согласных с гласными («а», «я», «и»). М. Монк изобретает для персонажей своеобразный слоговый язык, основанный на чёткой артикуляции: «тики-тик-тии», «сс-кья-сс-кья-сс-кья». Наполненное звучание каждого

возгласа вызывает ассоциации с зовом птиц. Композиции «Ты веришь», «Путешествие» изобилуют трелями в высоком регистре с назальным звукоизвлечением. Быстро повторяющиеся слоги «уа-уэ» и чёткая артикуляция способствуют созданию резко звучащих выкриков.

Следующий выразительный приём связан с особым вокальным вибрато. Наиболее часто М. Монк применяет вибрато с придыханием в носовом и головном регистрах и низкочастотное вибрато. Первая разновидность ярко представлена в части «Подземелье» из оперы «Ключ» и представляет собой нисходящее «дрожание» голоса. Вибрато в высоком регистре создаёт эффект пения-плача, напоминающего традиционную манеру южно-американских индейцев. Другая разновидность – медленное вибрато, которое можно обозначить техническим термином *вобуляция*, означающим качание частоты, возврат к той же частоте, но с небольшим её изменением. Своеобразное «покачивание», *глиссандирование* между двумя соседними звуками впервые было опробовано в сочинении «Плотный поток» (1970), вошедшем в оперу «Ключ».

Таким образом, в музыкально-театральных сочинениях – операх, музыкальных перформансах М. Монк приходит к оригинальной трактовке голоса. Голос, интерпретируемый как совершенный музыкальный инструмент, выполняет важнейшие функции в сочинении. Будучи основой театрального действия, голос создаёт эмоциональную среду произведения и погружает в неё слушателя. Работа с неакадемическими вокальными техниками и всевозможные звуковые градации составляют композиционную основу.

Такое понимание голоса и произносимого им звука сложилось под воздействием эстетики американского экспериментализма, и было связано с поиском нового звукового материала, принципов его организации и создания универсального музыкального языка. Вслед за композиторами-эксперименталистами старшего поколения М. Монк акцентирует внимание на новых формах звукотворчества. Оригинальный музыкально-театральный стиль М. Монк складывался в том числе, благодаря соединению западноевропейской вокальной традиции и музыкальных традиций внеевропейских архаических культур, что нашло отражение в используемых композитором звуковых эффектах и вокальных приёмах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. URL: <http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>.

2. Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. Пер. с англ. Вологда: БМК. 2012. 384 с.

3. Harley M. Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. LA: Moonrise Press, 2016. 391 p.

4. Jowitt D. (Interview) Getting Down to the Bones // Performing Arts. May 18, 2016. URL: <https://walkerart.org/magazine/meredith-monk-deborah-jowitt-interview>.

5. Karantonis P., Placanica F., Verstraete P. Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality. London–New York: Routledge, 2016. 214 p.

6. Kaye N. Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London–New York: Routledge, 2013. 256 p.

7. Nicholls D. (Ed.) The whole world of music: a Henry Cowell symposium. Contemporary Music Studies. New York: Routledge, 1997. 260 p.

REFERENCES

1. Alekseev Je. E. Rannefol'klornoe intonirovanie [Early folkloric intonation]. URL: <http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>.

2. Cage J. Tishina: lekci i stat'i [Silence: lectures and articles]: per. s angl. Vologda: Library of Moscow Conceptualism Press, 2012. 384 p.

3. Harley M. Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. LA: Moonrise Press, 2016. 391 p.

4. Jowitt D. (Interview) Getting Down to the Bones // Performing Arts. May 18, 2016. URL: <https://walkerart.org/magazine/meredith-monk-deborah-jowitt-interview>.

5. Karantonis P., Placanica F., Verstraete P. Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality. London–New York: Routledge, 2016. 214 p.

6. Kaye N. Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London–New York: Routledge, 2013. 256 p.

7. Nicholls D. (Ed.) The whole world of music: a Henry Cowell symposium. Contemporary Music Studies. New York: Routledge, 1997. 260 p.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ГОЛОСОМ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МЕРЕДИТ МОНК

В статье рассмотрены принципы звукообразования в ранних сочинениях М. Монк – крупного американского композитора, перформера, режиссёра, хореографа. Избранный музыкальный материал относится к 1970–1990-м годам и характеризует период становления творческой личности М. Монк. Характерной чертой её творческого метода стала оригинальная вокальная техника, основанная на специфической работе с голосом и телом перформера: композитор расширяет выразительные возможности голоса, создавая музыку «телесно», включает в процесс звукообразования движения, действия. Большинство её ранних сочинений отличает экспериментирование в области фонетики, тембра, характера звучания.

В центре внимания автора статьи находятся проблема разграничения тембра голоса и смысла произносимых слов и связанные с ней вопросы создания определённых звуковых эффектов.

Их спектр в работах М. Монк широк, включает разнообразные приёмы работы с голосом – от декламации до вокализованного шёпота. Голоса перформеров произносят наряду с чётко интонируемыми звуками призывки, шумы, не имеющие точной звуковысотности. Особое внимание в статье уделено трактовке слова. В частности, акцентируется внимание на фонетике отдельно произносимых слов и слогов в сочинениях М. Монк, характеризуются специфические приёмы их вокального произнесения. Автор рассматривает творческий метод М. Монк с позиций претворения в нём традиций музыкального эксперимента, представленного в первой половине и середине XX столетия именами крупнейших американских композиторов, в их числе Дж. Кейдж, Г. Парч, Г. Коуэлл.

Ключевые слова: музыкальный театр конца XX века, творческий метод М. Монк, проблема звукообразования.

SPECIFICS OF WORK WITH VOICE IN MUSIC-THEATRICAL WORKS MEREDITH MONK

The article is devoted to some sound formation's principles in pieces of significant American composer, performer, choreographer Meredith Monk. The selected musical material refers to the 1970s - 1990s and characterizes the period of the formation of M. Monk's creative personality. A characteristic feature of her creative method was the original vocal technique, based on a specific work with voice and body: the composer expands the expressive possibilities of the voice, creating music "bodily". The composer includes in the process of sound formation the original movements, actions. Most of her early works are distinguished by experimentation in the field of phonetics, timbre, character of sound. The author focuses on the problem of distinguishing the timbre of the voice and the meaning of the spoken words and the related issues of creating certain sound effects. Their

spectrum in the works of M. Monk is wide, includes a variety of methods of working with voice - from recitation to a vocalized whisper. The voices of the performers are pronounced both clearly intonated sounds and noises that do not have exact pitch. Particular attention is paid to the interpretation of the word. In particular, attention is focused on the phonetics of words and syllables in M. Monk's speeches, specific characteristics of their vocal pronunciation are characterized. The author examines the creative method of M. Monk from the standpoint of translating the traditions of musical experimentalism, presented in the first half of the 20th century by the names of the largest American composers, including J. Cage, H. Partch, H. Cowell.

Key words: musical theater of the late XX century, M. Monk's creative method, sound formation issues.

Кисеев Василий Юрьевич

заведующий студией звукозаписи

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: studiocons@mail.ru

Kiseyev Vasilii Yu.

Head of a recording studio

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: studiocons@mail.ru

