МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

КАМЕРНА ВОКАЛЬНА ЛІРИКА В ТВОРЧОСТІ Д. ЛЕНГА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Магістерська робота
Тищенко Катерини Сергіївни
Науковий керівник
доктор філософії, ст..викладач
Щелканова С.О.

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і тестів інших авторів мають посилання на відповідне джерело ___Катерина ТИЩЕНКО

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ Д. ЛЕНГА: ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ (МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ)..... 6

1.1. Американський мінімалізм другої половини XX – початку XXI століття: напрямки, постаті, риси стилю……..... 6

1.2. Дослідження творчої спадщини Д. Ленга: огляд музикознавчих джерел…….13

Висновки до Розділу 1……..16

РОЗДІЛ 2. ДЕВІД ЛЕНГ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ТА РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

2.1. Девід Ленг: творчий шлях……..……... 19

2.2. Жанрово-стильова палітра творчості Д. Ленга…….23

Висновки до Розділу 2……..28

РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО ЦИКЛУ «СМЕРТЬ ГОВОРИТЬ» ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ……..30

3.1. Вокальний цикл «Смерть говорить»: риси композиторського стилю ……30

3.2.Виконавська інтерпретація циклу……..……38

Висновки до Розділу 3……..44

ВИСНОВКИ.....46

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному музичному мистецтві камерна вокальна лірика зазнає значних трансформацій, зумовлених як пошуками нової звукової естетики, так і переосмисленням самого феномену комунікації між виконавцем та слухачем. У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття цей процес особливо виразно проявився в американській композиторській школі, де сформувався унікальний синтез мінімалістичної поетики, постмодерного мислення та нової звукової виразності. Сучасна американська композиторська школа другої половини ХХ – початку ХХІ століття є одним із найдинамічніших явищ у світовій музичній культурі. Вона поєднала в собі риси мінімалізму, постмінімалізму, концептуального мистецтва та «нової духовності», запропонувавши унікальні підходи до взаємодії музики, тексту, простору й часу. Одним із провідних представників цього напрямку є Девід Ленг – композитор, чия творчість вирізняється синтезом інтелектуальної точності й емоційності. Його вокальний цикл *«Death Speaks»* (*«Смерть говорить»*, 2012) посідає особливе місце не лише в доробку самого Ленга, але й у сучасній музичній культурі загалом. Твір відображає нову модель музичної комунікації, у якій смерть постає як співрозмовник, філософський образ, що промовляє до героя. У цьому сенсі цикл Ленга перегукується з традицією європейського вокального мистецтва (яка починаться ще від Ф. Шуберта), але водночас переосмислює її у дусі постмінімалізму й постмодерного мистецтва.

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою осмислення новітніх тенденцій у вокальній музиці ХХІ століття, пошуку нової виразності в межах мінімалістичної поетики та переосмислення взаємодії музики з іншими видами мистецтва – кінематографом, перформансом, інсталяцією. Творчість Девіда Ленга є яскравим прикладом того, як американська музика трансформує традиційні європейські жанрові моделі в площину сучасного емоційного досвіду.

Крім того, попри зростаючий інтерес світового музикознавства до американського постмінімалізму, творчість Девіда Ленга в українській науковій літературі висвітлена недостатньо. Наявні дослідження здебільшого зосереджені на загальних рисах мінімалістичної естетики, тоді як камерна вокальна лірика Ленга, як один із найтонших і найособистіших проявів його стилю, не має ґрунтовного аналітичного розгляду.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові особливості камерно-вокальної лірики Д. Ленга на прикладі вокального циклу «Смерть говорить» та «Проста пісня №3».

Завдання:

– надати огляд музикознавчих джерел дослідження творчості Д. Ленга;

– дослідити ґенезу американської композиторської школи;

– окреслити особливості творчого шляху композитора;

– виявити роль і місце вокальних творів Д. Ленга в творчості митця;

– виокремити жанрово-стильові особливості творчого доробку Д. Ленга;

– проаналізувати композиційну драматургію вокального циклу «Смерть говорить», виявити втілені в ньому риси композиторського стилю;

– надати характеристику виконавської інтерпретації аналізованих творів.

Об’єкт дослідження –творчість Девіда Ленга, **предмет** – жанрово-стильові особливості камерно-вокальних творів митця.

Матеріал – партитури і записи вокального циклу «Сменть говорить» (2012).

Методи дослідження:

- *жанровий* – дозволяє виокремити специфічні типологічні риси, притаманні вокальному циклу на відміну як від інших жанрів вокальної музики;
- *стильовий* – виявляє характерні особливості музичної мови композитора, специфіку його мислення та обраного кола засобів виразності;
- *структурно-функціональний* – дає можливість через аналіз структури твору та співвідношення його окремих частин проаналізувати особливості композиційної драматургії;
- *семантичний* – дозволяє виокремити зміст, художній образ твору;
- *інтерпретаційний* – скеровує увагу на особливості індивідувального виконавського прочитання твору.

Теоретична база. Вивчення вокальної творчості Д. Ленга задіює наступні теоретичні напрямки у царині музикознавства:

- теорія жанру та стилю в музичному мистецтві (Горюхіна Н. (Горюхіна, 1989), Кияновська Л. (Кияновська, 2010), Сюта Б. (Сюта, 2019), С. Шип (Шип, 1989));
- дослідження камерно-вокальної музики (С. Анфілова (Анфілова, 2024), А. Асатурян (Асатурян, 2007), О. Баланко (Баланко, 2018), О. Бандрівська (2002), Н. Говорухіна (Говорухіна, 2007), Л. Горєлік (Горєлік, 2006), Ю. Радквич (Радкевич, 2025), А. Хуторська (Хуторська, 2008));
- дослідження стилю мінімалізму в музиці (О. Овсяннікова-Трель (Овсяннікова-Трель, 2021), О. Сєрова (2016));
- дослідження творчості Д. Ленга (M. Bowe (Bowe, 2013), J. Davidson (Davidson, n.d.), P. Griffitts (Griffits, 2010), A. Kram (Kram, 2022), L. Lester (Lester, 2023), E. Lion (Lion, 2019);
- вчення про інтерпретацію (В. Москаленко (Москаленко, 2013), Ю.Ніколаєвська (Ніколаєвська, 2021)).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в дипломній роботі магістра вперше:

- розглянуто жанр вокального циклу в системі композиторського стилю Д. Ленга;

- надано структурно-композиційний та драматургічний аналіз вокального циклу *the death speaks*[1];

- представлено виконавську інтерпретацію розглянутих творів.

В роботі набули подальшого уточнення: стилістичний та жанровий аналіз вокального циклу в контексті музичної культури XXI ст., особливості музичної мови та стилю Д. Ленга.

Практична значущість результатів полягає в тому що, вони можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості Д. Ленга, жанру вокального циклу, проблематиці сучасного вокального виконавства; історії американської музики XXI століття, в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерського дослідження було викладено та обговорено у доповіді на науковій конференції «Магістерські читання» (листопад 2025 року), Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського)

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел (43 покажчики, з них 9 іноземними мовами).

[1] За авторською вказівкою, всі твори митця мають правопис назви прописними літерами, це є частиною авторської філософії: «Коли я почав давати своїм творам кумедні назви й писати їх малими літерами, це зняло з мене тягар бути генієм. Я зміг просто зосередитися на написанні музики» (цит. за: Lester, 2023: n.d.)

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ Д. ЛЕНГА: ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ (МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ)

1.1. Американський мінімалізм другої половини XX – початку XXI століття: напрямки, постаті, риси стилю

Творчість Девіда Ленга органічно вписується у широкий контекст американської композиторської школи другої половини XX – початку XXI століття, водночас репрезентуючи її новий етап, постмінімалістичний. Композитор поєднує структурну ясність і темброву «економність» американського мінімалізму, започаткованого Стівом Райхом, Філіпом Ґлассом і Террі Райлі, з інтелектуальною аналітичністю та тонкою емоційністю, властивими як європейській, так і американській академічній традиції. Американська композиторська школа після 1960-х років характеризується прагненням до простоти музичної мови, структури форми. Саме ці риси стали основою нового етапу в музичному мисленні, який виник у противагу надмірно інтелектуалізованій європейській серіальній техніці. Ідеї Ла Монта Янга, Террі Райлі, Стіва Райха та Філіпа Ґласса започаткували тип художнього мислення, де головними категоріями стали час, споглядання і поступова зміна. Для Девіда Ленга цей досвід став вихідною точкою, проте він трансформував його відповідно до власної естетики. Як і його попередники, Ленг активно використовує повтор, статику, мікропроцеси зміни фактури та поступове розгортання звуку у часі. Однак, на відміну від ранніх мінімалістів, його музика позбавлена механічності або безособовості; у ній кожен повтор стає не просто формальним елементом, а знаком внутрішнього руху, способом осмислення людських станів: скорботи, тиші, очікування, самотності.

Як одна з провідних культурних парадигм другої половини XX століття, мінімалістичне мистецтво (*Minimal Art*), що розвивалося паралельно з утвердженням постмодерністських засад в американській культурі, увібрало в себе більшість її характерних рис. Найсуттєвішою серед них є намагання усунути межу між «високим» елітарно-академічним мистецтвом і

масовими, демократичними формами художньої творчості. Мінімалізм охопив всі сфери мистецтва, проте, «…безпосереднім початком формування стилю вважається діяльність творчої організації “Художній клуб”, створеного у Нью-Йорку в 1949 р. Клуб об’єднував митців різних естетичних позицій (абстракціонізм, поп-арт, мінімалізм, фотореалізм, структуралізм, “ready made”, неоекспресіонізм тощо)», – вважає О. Сєрова (Сєрова, 2016: 41).

За словами О. Овсяннікової-Трель, поява американського мінімалізму була «…безпосередньо ініційована ідеями Дж. Кейджа та М. Фелдмана, <…> адже репетитивна техніка склала фундамент індивідуально-композиторських технік представників даної стильової тенденції: майже усі дослідники вказують на репетитивність як базову композиційну техніку» (Овсяннікова-Трель, 2021: 160-161), оскільки цей стиль є найбільш відчутно близьким до досліджуваного авторкою феномену нової простоти в музиці.

Також витоками мінімалізму можна вважати й авангардне музичне мистецтво (а також шлях поступового долання експериментального авангарду) та неакадемічну музику – від джазу і рок-музики до принципів східного музикування. Деякі дослідники вказують і на вплив роботи з серією (який також побудований на обмеженому музичному матеріалі).

Однією з центральних постатей американського музичного мінімалізму є ***Стів Райх*** / Steve Reich[2], (нар. 1936, Нью-Йорк), композитор, чия творчість докорінно змінила уявлення про музичний час, структуру і спосіб слухання. Його музика стала основою для цілого напрямку.

С. Райх здобув освіту у Корнелльському університеті, де вивчав філософію (бакалавр, 1957), після чого навчався у Джульярдській школі музики під керівництвом Вінсента Персікетті та Лукаса Фосса[3], а згодом у Мілані у Лючано Беріо, одного з провідних представників європейського авангарду. Саме контраст між надмірною складністю серіальної техніки та

[2] Див. bio: https://stevereich.com/biography/
[3] https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%96%D0%B2_%D0%A0%D0%B0%D0%B9%D1%87

бажанням повернути слухачеві безпосередність сприйняття звуку спричинив перехід Райха до нового стилю мінімалізму в музиці, який заснований на повторюваності, простоті та ґрунтується на східній філософії медитації.

Важливим етапом становлення композитора стали його етномузикологічні студії у Гані, де митець вивчав африканську традиційну музику та принципи перкусійної організації музичного часу. Цей досвід, поєднаний із зацікавленням юдейською музикою, сформував впізнаваний стиль музичної мови С. Райха.

С. Райх формулює цю ідею у своєму есе «Музика як поступовий процес», зазначаючи, що його цікавлять такі процеси, які можна безпосередньо сприймати на слух: «…Я хочу чути сам процес, який розгортається в музиці, що звучить» (Reich, n.d). Саме тому у своїх творах композитор застосовує техніку фазового зсуву: поступового зміщення фрази у часі, завдяки чому створюється відчутний для слухача рух усередині звукового потоку. «…Загальним об'єднуючим компонентом *Minimal Art* стає мінімалістська ідея концептуальної зумовленості творчого процесу, уява про мистецтво як просторово-часовий досвід освоєння буттєвості» (Сєрова, 2016: 41).

Наступна значна постать у розвитку стилю мінімалізму в музиці – ***Террі Райлі***[4] / Terry Riley, (нар. 24 червня 1935 року, Колфакс, Каліфорнія), американський композитор, піаніст, імпровізатор і новатор, один із представників музичного мінімалізму, чия творчість стала ключовою віхою у формуванні нової естетики другої половини XX століття. Його музика з'єднала традиції Заходу і Сходу, академізм і свободу імпровізації, породивши новий тип музичного мислення, який вплинув на ціле покоління композиторів, від Філіпа Ґласса і Стіва Райха до Джона Адамса, Майкла Наймана та Девіда Ленга. Поворотним моментом у становленні Райлі став 1964 рік, коли він створив знамениту композицію «*In C*», твір, який сьогодні вважають першим маніфестом музичного мінімалізму. У ній композитор

[4] https://www.wisemusicclassical.com/composer/4098/Terry-Riley/?utm_source

відмовився від традиційної нотної структури, натомість запропонував 53 короткі музичні фрази, які кожен виконавець повторює довільну кількість разів у власному темпі, прислухаючись до інших. Цей принцип створює непередбачувану, живу звукову тканину, в якій порядок виникає з хаосу, а час розтягується до стану безперервного теперішнього. «*In C*» стала своєрідним символом нового композиторського мислення, процесуального, відкритого.

Від середини 1960-х років композитор починає активно поєднувати мінімалістичну структуру з джазовими імпровізаціями, електронними ефектами та елементами музичної мови східних культур. Він цікавився індійською традиційною музикою, навчався у майстра співу Пандіта Прабхата Ната, а згодом у знаменитого табліста Пандіта Прабхата Даяля. Вплив індійської музичної мови особливо помітний у творах «*A Rainbow in Curved Air*» (1969) та «*Poppy Nogood and the Phantom Band*» (1968), у яких застосовано звукові паттерни у вигляді семплів, техніку, що дозволяє записувати короткі фрази та повторювати їх у реальному часі. Таким чином Т. Райлі став одним із перших, хто інтегрував принципи електронної музики у акустичне виконання, випередивши появу концепції «loop» у популярній музиці на кілька десятиліть.

Музика Райлі створює унікальне відчуття простору. Вона розгортається не лінійно, а циклічно, утворюючи своєрідний звуковий орнамент, який можна порівняти із візуальною мандалою. Повторення не є монотонним, воно функціонує як медитативний жест, що відкриває слухачеві стан спокою й зосередженості. Митець неодноразово підкреслював, що прагне музики як дихання, у якій кожен звук має власну семантичну вагу. Ця ідея увиразнила його музичну творчість як синтез медитації, інтуїції та змінила уявлення про закони музичної драматургії.

Зазначений музичний напрямок об’єднує композиторів із різними індивідуальними стилями та композиторськими стратегіями (деякі з них уже були відображені вище).

Серед основних методів композиції стилю *мінімалізм* можна назвати:

- репетитивність і адитивність (Філіп Ґласс визначає це як музику «додавання і віднімання»),
- поступовий процес і фазовий зсув (Стив Райх),
- нашарування або акумуляція звукових структур (Террі Райлі).

Сам термін *minimal art* передусім відображає принцип максимального обмеження початкового музичного матеріалу та способів роботи з ним. Вихідним матеріалом стають прості звукові або ритмічні патерни. Іноді саме вони і становлять увесь твір. Так, у композиції Ла Монта Янга *Composition 1960 № 7* композитор записав лише одну квінту *h–fis* і приписав виконувати її «настільки довго, наскільки можливо».

Основним прийомом роботи з матеріалом є точне або злегка варійоване повторення, репетитивність. Композитор задає лише певний алгоритм розгортання паттерна, тобто ініціює процес, а далі звукові комбінації протягом тривалого звучання ніби розгортаються самі.

Унаслідок цього часовий процес втрачає спрямовану динаміку (рух «із точки А в точку В», від початку до кінця) і перетворюється на статичну драматургію. Американський теоретик і композитор Дж.Д. Крамер визначив це явище як «вертикальний час», тобто такий, у якому події розгортаються не послідовно, а всередині одного звукового моменту. Статичність мінімалістичного звучання зумовлена також відсутністю подієвості – музика мінімалізму не розповідає історію, а просто *існує в часі*, фіксуючи сам акт звучання.

«…Можливо, для мінімалістів зняття проблеми інтерпретації було принципово важливим саме тому, що вони прагнули до більшого, ніж створеня музичного твору, і навіть до більш грандіозного, ніж творчість у сфері мистецтва. Вони спрямувалися за його межі, до області трансцендентного, послідовно вибудовуючи атмосферу екстатичного релігійного ритуалу, який відкривав розум нового сприйняття» (Овсяннікова-Трель, 2021: 165). Отже, мінімалізм перетворює саме звучання на об’єкт

споглядання, музика більше не «розповідає», а звук стає самоцівнним, створюючи новий тип естетичного досвіду.

Творчість **Філіпа Гласса** (1937), на відміну від радикального статичного мінімалізму Янга чи імпровізаційної свободи Райлі, виокремлює більш «прагматичний» і структурований варіант стилю, що став основою його величезного (без перебільшень) творчого здобутку – від камерної музики до опери й музиці в кінематографі. Творчість Філіпа Ґласса охоплює оперу, симфонії, камерну музику, фортепіанні цикли, вокальні твори та численні саундтреки. У 1960-1970-х він формує власний ансамбль *Philip Glass Ensemble*, що стає «лабораторією» нового звучання: електронні органи, саксофони, флейти й вокальний ансамбль використовуються для створення монотонно-пульсуючої фактури.

У 1980-х роках композитор розширює стиль: музика стає більш мелодичною, з’являються неоромантичні інтонації, «пишні» (як для мінімалізму) темброві оркестрові розгортання. У цей період він виходить за межі мінімалізму, стаючи ключовою фігурою постмінімалізму, зберігаючи «пульс», але додаючи трохи більш виразну драматургію та емоційність.

В доробку композитора Філіп Ґласс є одним із найпродуктивніших американських композиторів, чия творчість охоплює оперу, симфонічну, камерну, фортепіанну та кіномузику; його оперний доробок включає знаменитий «портретний» цикл: «Einstein on the Beach» (1976), «Satyagraha» (1979) та «Akhnaten» (1983), у яких він поєднує мінімалістичний пульс із філософськими постатями та символічною драматургією, а також пізніші опери «The Voyage», «The Trial», «Appomattox», «Kepler» та інші; у симфонічному жанрі композитор створив понад десяток симфоній, серед яких вирізняються «Low Symphony» (на основі музики Девіда Бові), «Heroes Symphony», «Symphony No. 5» з хоровими силами, а також масштабна «Symphony No. 11»; камерна музика Ґласса представлена циклом «Music in Twelve Parts», творами для ансамблю Philip Glass Ensemble, струнними квартетами, творами для саксофону, віолончелі та електронних інструментів;

його фортепіанна творчість включає знакові «Etudes» (20 етюдів), а також популярні «Opening», «Mad Rush», «Metamorphosis»; у сфері кіномузики Ґласс здобув світове визнання завдяки роботі над фільмами «Koyaanisqatsi», «Powaqqatsi», «Naqoyqatsi», «The Hours», «Kundun», «The Truman Show», «Notes on a Scandal», де його мінімалістична мова формує виразний аудіовізуальний стиль; окремий пласт становлять концертні твори: фортепіанні, скрипкові, віолончельні та саксофонні концерти, що демонструють його рух від раннього мінімалізму до ширшої, мелодичною і гармонічно насиченої постмінімалістичної мови; загалом творчість Ґласса формує один із найвпізнаваніших стильових кодів музики другої половини XX – початку XXI століття.

Творчість композиторів нової генерації – Джона Адамса, Яна Тірсена, Людовіко Ейнауді, Луї Андріссена вийшла за межі суто американської локації і поширилася в європейській композиторській практиці.

1.2. Дослідження творчої спадщини Д. Ленга: огляд музикознавчих джерел

Почати огляд джерел по творчості Д. Ленга пропонуємо з монографії О. Овсіннікової-Трель «Нова простота як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві» (Овсяннікова-Трель, 2021). У своїй монографії О. Овсяннікова-Трель розглядає «нову простоту» як один із провідних стильових напрямів сучасної музики, що сформувався як реакція на складні й раціоналістичні практики авангарду. Авторка показує, що це явище не є вузьким стилем чи групою технік, навпаки, «нова простота» об’єднує різних композиторів і різні національні школи, але має спільне прагнення до ясності, внутрішньої зосередженості та повернення до інтонаційно зрозумілої музичної мови. Дослідниця наголошує, що цей напрям часто сприймали як протилежність авангардним пошукам, адже він демонстрував інший тип художнього мислення. Характерною є наведена нею

думка, що термін «нова простота» «…вживається для вираження опозиційної реакції на ускладнену мову авангарду» (Овсяннікова-Трель, 2021: 271).

У цьому контексті музика стає більш відкритою для слухача, відмовляючись від демонстративного новаторства заради глибшого смислового змісту. Важливим є й те, що авторка розглядає «нову простоту» не просто як стилістичний вибір, а як зміну самої естетичної позиції композитора. Вона підкреслює, що представники цього напряму ставлять під сумнів традиційну для ХХ століття установку на постійне «вигадування новизни». Це добре видно в її поясненні, що «нову простоту» можна розуміти як тип мислення, який «деактуалізує установку на “виробництво новизни”…» і особливо в цитованому вислові Тавенера: «Я відчуваю, що музика не може бути більше ексклюзивною» (Овсяннікова-Трель, 2021: 385) .

Авторка переконує, що простота – це не спрощення, а новий спосіб донесення змісту, який спирається на мінімум засобів, але передає максимум сенсу. Саме тому «нова простота» і стала однією з ключових тенденцій у творчості Д. Ленга, А. Пярта, В. Сильвестрова, Васкса та інших композиторів, які шукали способу гуманізувати музичне мислення та повернути слухачеві можливість не лише чути, а й переживати.

О. Овсяннікової-Трель розглядає творчу постать Девіда Ленга як приклад композитора, чиє мислення природно вписується у ширший світоглядний контекст «нової простоти». Важливо не просто те, що музика Ленга формально тяжіє до мінімалістичної техніки, а те, що вона віддзеркалює нову модель ставлення до творчості: не як до сфери тотального контролю над «матеріалом», а як до простору співбуття з музикою.

Важливим джерелом для вивчення мінімалістської естетики вважаємо також працю нига Трістана Еванса «Shared Meanings in the Film Music of Philip Glass» (Evans, 2015), яка стала однією з перших масштабних наукових праць, присвячених саме кіномузиці Філіпа Ґласса. Тема є надзвичайно актуальною: Ґласс, один із найвідоміших композиторів мінімалізму та

постмінімалізму, чия музика широко використовується у фільмах, рекламі та масовій культурі, є новим етапом в становленні естетики «нової простоти».

Праця Еванса поєднує два підходи: аналіз музики Ф. Ґласса в контексті мінімалізму, постмінімалізму та постмодернізму, а також дослідження його творів як елементів кіномови й мультимедійної взаємодії. Автор активно використовує концепції Ніколаса Кука щодо мультимедійних моделей, типологію мінімалістичних тропів за Ребеккою Лейдон, а також ідеї Джонатана Крамера про постмодерну єдність. Еванс застосовує ці теоретичні засади до аналізу як оригінальних кінопартитур Ґласса, так і його концертної музики, що була використана у фільмах.

Зарубіжні досліжники, здебільного, концентрують увагу на дослідженні музичного театру Д. Ленга. Так, Е. Лайон (Lion, 2019) в статті «Переосмислюючи *Фіделіо*: «Prisoner of the State» Девіда Ленга» аналізує твір «Ув'язнений держивою», який є діалогом з Л. ван Бетховеним. «сучасне переосмислення» єдиної опери Бетховена «Фіделіо», створене Девідом Ленгом під назвою «Ув'язнений держивою», стало доволі унікальним явищем: композитор повністю переписав музику, суттєво змінив лібрето та осучаснив режисуру. Прем'єра «Ув'язнений держивою» відбулася в Нью-Йоркській філармонії під орудою Яапа ван Зведена. «Опера стала частиною тематичного проєкту «Music of Conscience», присвяченого ролі митців у висвітленні соціальних конфліктів. У цьому контексті «Фіделіо» є природним вибором, адже його сюжет історія несправедливо ув'язненого та його самовідданої дружини Леоноре сповнений ідей Просвітництва, боротьби з тиранією та віри в силу правди. Протягом двох століть опера неодноразово ставала символом протесту проти утисків», – відзначає Е. Лайон (Lion, 2019: 284).

Стаття А. Крома (Krom, 2022) присвячена проблематиці американського музичного театру XXI століття, який у сучасності набув нового розвитку в руслі постмінімалізму. Одним із найяскравіших представників цього напряму є композитор Девід Ленґ (1957), його

театральні проєкти останніх двох десятиліть демонструють новий етап у формуванні постмінімалістського театру, засади якого заклали старші колеги Філіп Ґласс, Стів Райх та Джон Адамс. На прикладі сценічних творів «The Difficulty of Crossing a Field» (2002), «Prisoner of the State» (2019) та «Anatomy Theater» (2016) автор окреслює основні риси музично-театрального стилю Ленґа та підкреслює його зв'язок з операми згаданих попередників. Спорідненість виявляється в опорі на постмодерну драматургію: фрагментарність, дискретність, коментарність, а також у зверненні до гострих соціальних тем, у прагненні до жанрової своєрідності кожної постановки та в широкому застосуванні репетитивних способів організації музичної фактури. «…У театральних роботах Ленґ спирається на постмінімалізм і повторювальні техніки, що проявляються на різних рівнях: драматургічному, словесному (повтор складів, слів, фраз у лібрето) та музичному. Характерною ознакою його сценічних опусів є синтез академічної оперної традиції з неакадемічними жанрами мюзиклом, джазом, репом, — що дозволяє говорити про риси кросоверного мистецтва. У ряді випадків саме мюзикл стає жанровою основою твору завдяки використанню неакадемічного вокалу, танцювальних епізодів, розмовних вставок», - стверджує автор (Krom, 2022: 432).

Вкажемо також на значну кількість оглядів, рев'ю та рецензій в медіа та пресі щодо творчості Д. Денга. Найбільш впливовими назвемо авторів А. Цукермана (Zuckerman, n.d.). з оглядом творчого шляху Д Ленга «Composer: David Lang» (Zuckerman, n.d.), рецензії Дж. Девідсона (Davidson, J. n.d.). з офіційного сайту митця.

Висновки до Розділу 1.

Проведений у першому розділі огляд дозволив окреслити місце Девіда Ленга в широкому контексті американського мінімалізму й постмінімалізму другої половини XX – початку XXI ст. Визначено, що естетика цього напряму формується на ґрунті репетитивної техніки, принципів поступового процесу, фазового зсуву, статичної драматургії та концепції «вертикального

часу», розроблених у творчості Ла Монта Янга, Террі Райлі, Стіва Райха й Філіпа Ґласса. Саме ці риси, доповнені впливами авангардного експерименту, східної медитативної традиції, джазу й рок-музики, сформували новий тип музичного мислення, у якому звук перетворюється на об’єкт споглядання, а власне процес звучання стає змістовою домінантою. У цій системі координат творчість Ф. Ґласса постає важливою ланкою переходу від радикального мінімалізму до постмінімалістської мови з розширеною мелодикою, гармонією та потужним мультимедійним потенціалом.

Спираючись на концепцію «нової простоти», запропоновану О. Овсянніковою-Трель, обґрунтовано, що мінімалістична та постмінімалістична естетика поступово трансформується з суто технічного явища у ширший світоглядний феномен. «Нова простота» протиставляє себе раціоналістичній складності авангарду, де-актуалізує ідею безперервного «виробництва новизни» й натомість підкреслює етичний вимір музичного висловлювання, орієнтацію на гуманістичний зміст, ясність інтонації та відкритість до слухача. У цьому контексті музика Девіда Ленга постає як один із найбільш послідовних варіантів «нової простоти»: композитор поєднує мінімум засобів із максимальною семантичною насиченістю, переосмислює повтор як інструмент осмислення афектів (скорботи, самотності, очікування), а не лише як формальний прийом.

Окреслено також основні напрями й методологічні підходи в сучасному вивченні мінімалізму та творчості Д. Ленга. Монографія Т. Еванса про кіномузику Ф. Ґласса демонструє продуктивність поєднання стилістичного аналізу з мультимедійними моделями Н. Кука, типологією мінімалістичних тропів Р. Лейдон і постмодерною концепцією часу й єдності Дж. Крамера, що створює підґрунтя для розгляду постмінімалізму як міжмедійного феномена. Статті Е. Лайон та А. Крома показують, що музичний театр Ленга розвиває лінію постмінімалістичної опери (Ґласс, Адамс), спираючись на репетитивні техніки, фрагментарність, драматургію споглядання, активне залучення соціально чутливих сюжетів та елементів

естетики постмодерну. Огляди й рецензії в медіа доповнюють академічний дискурс, фіксуючи реальний резонанс його творчості в сучасній культурі.

Таким чином, в першому розділі було окреслено теоретико-історичне тло й коло джерел, необхідних для подальшого аналізу музики Девіда Ленга. Американський мінімалізм, концепція «нової простоти», мультимедійні та театральні практики постмінімалізму постають як ключові координати, у межах яких творчість композитора може бути розглянута в наступних розділах – як у жанрово-стильовому, так і в інтерпретаційно-виконавському вимірах.

РОЗДІЛ 2. ДЕВІД ЛЕНГ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ТА РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

2.1. Девід Ленг: творчий шлях.

Девід Ленґ (нар. 1957, Лос-Анджелес) – американський композитор. Він здобув визнання як один із найбільш виконуваних сучасних композиторів США. Сьогодні його музика звучить по всьому світу – від США і Європи до Австралії – у виконанні провідних колективів та на престижних фестивалях.

Ленґ здобув ґрунтовну освіту: закінчив Стенфордський університет, продовжив навчання в Університеті Айови, а ступінь доктора мистецтва здобув у Єльському університеті (1989) під керівництвом видатних митців, зокрема Джейкоба Дракмана, Ганса Вернера Генце та Мартіна Бресніка. Різноманітність творчих впливів (від європейського модернізму Хенце до експериментальної традиції Лу Гаррісона) сформували його авторську філософію: «…У музиці все взаємопов’язано. Процес створення музики складається з двох основних частин: творення та сприйняття. У кожному музичному акті присутній емоційний наратив, який передається від творця композитора, виконавця або обох, - до слухача. У межах повноцінної музичної освіти обом сторонам цього рівняння приділяється однакова увага. На індивідуальних заняттях я намагаюся заохочувати композиторів до глибшого усвідомлення того, як вони приймають власні рішення і як ці рішення впливають на їхню здатність до комунікації. Це заохочення часто проявляється у формі складних запитань, численних дискусій, вивчення та обговорення музики інших композиторів», - стверджує композитор (Lester, 2023: n.p.). З одного боку, Ленґ відмежовується від академічного догматичного модернізму, віддаючи перевагу тональній гармонії та мелодизму. З іншого – він глибоко обізнаний із класичною традицією і творчо переосмислює її канони. Наприклад, композитор не боїться брати історичні жанри (пасіон, ораторія, опера) та надавати їм нової форми і змісту. Власну місію в мистецтві Ленґ визначає через призму комунікації зі

слухачем: «…Мета написання музики – щось повідомити. <…> Я хочу тобі щось сказати і збираюся збудувати двері, щоб ти міг увійти» (Lester, 2023: n.p.). Цей настановний принцип пояснює, чому Ленґ прагне простоти вислову і відкритості у своїх творах, уникаючи зайвої складності заради щирого емоційного посилу. Поряд із тим, він залишається експериментатором, розширюючи межі жанрів і способів виразності, про що свідчить розмаїття його доробку.

Окреслмо основні віхи творчого шляху митця.

Відправною точкою кар'єри музиканта став проєкт Bang on a Can з прагненням створювати нову музику. Від часу свого першого концертного марафону в 1987 році Bang on a Can формує міжнародну спільноту, віддану інноваційній музиці незалежно від того, де вона виникає. Завдяки сміливим програмам Bang on a Can підтримує нових композиторів, виконує, презентує та записує нові твори, залучає нову аудиторію й навчає музикантів майбутнього. Bang on a Can будує світ, у якому потужні нові музичні ідеї вільно проникають крізь усі жанри й кордони. Bang on a Can відіграє центральну роль у формуванні нової аудиторії, яка не визнає обмежень. Як

Bang on a Can виріс з одноденного нью-йоркського марафону (в День матері 1987 року в художній галереї Сохо) у багатопрофільну виконавську організацію з широким спектром міжнародної діяльності протягом року. «…Коли ми створювали Bang on a Can, ми й уявити не могли, що наш 12-годинний фестиваль-марафон, який складався переважно з маловідомої музики, перетвориться на гігантську міжнародну організацію, що підтримує експериментальну музику, де б ми її не зустріли»[5], пишуть співзасновники Bang on a Can Майкл Гордон, Девід Ленг і Джулія Вулф. Але це сталося, і митці й досі продовжують активно працювати через стільки років. Причина абсолютно очевидна: ми створили цю організацію, тому що вірили, створення нової музики є утопією, що люди повинні почути цю музику, і вони мають її почути максимально переконливо: з найкращими виконавцями,

[5] Цит. з офіційного сайту, розділ «Про нас». URL: https://bangonacan.org/about_us/

найкращими програмами, для найкращих слухачів, у найкращому контексті. «…Наша відданість зміні середовища для цієї музики підтримувала нас і допомагала зростати. І ми ще не закінчили!» (Bang on a Can official site, n.d.).

У 1990-ті роки Девід Ленг утвердився як один з лідерів американського музичного авангарду. Він активно співпрацював з іншими композиторами та митцями, створюючи міждисциплінарні проекти. Характерною рисою цього періоду стали нестандартні жанрові поєднання – опера у форматі коміксу, мультимедійні ораторії, музика для сучасного танцю тощо. Ленг разом із Дж. Вулф та М. Гордоном написали *the carbon copy building* (1999) – так звану «комікс-оперу» за участі художника Бена Катчора.

Зірковим моментом кар'єри Д. Ленга стала Пулітцерівська премія (2008) за вокальний твір *the little match girl passion* – сучасний жановий різновид пасіону за казкою Г. К. Андерсена, натхненну «Пасіонами» Й. С. Баха. Цей твір отримав блискучі відгуки і згодом приніс Ленґу Grammy (2010) за найкраще виконання малого ансамблю. Після цього композитора було визнано як «американського майстра» сучасної музики.

Д. Ленг успішно поєднує творчу й академічну кар'єру. У 2008 році, невдовзі після здобуття Пулітцерівської премії, він приєднався до професорського складу Єльської школи музики, де викладає композицію. Сьогодні, знаний композитор, Д. Ленг викладає в Єльській школі музики композицію студентам випускного курсу, а також студентам виконавського факультету. Його твори неодноразово виконувалися в межах концертної серії Єльського університету «Нова музика» в Нью-Гейвені. Влітку Д. Ленґ викладає в майстерні нової музики на Норфолкському фестивалі камерної музики та в Літній музичній школі Єльського університету. Музика Д. Ленґа була записана на численних лейблах.

Девід Ленг пройшов шлях від зухвалого молодого бунтаря до визнаного майстра американської музики. Його творча біографія вирізняється рідкісним поєднанням академічної ґрунтовності та авангардного духу експериментаторства. Композитор здобув освіту у найкращих музичних

школах і водночас наважився кинути виклик академічним канонам – результатом стало народження цілого пласту нової музики, відкритої для різних жанрів і аудиторій. Ленг однаково успішно працює з малими камерними формами і масштабними оперними чи хоровими полотнами, його стиль упізнаваний і водночас непередбачуваний. Як підсумував журнал *The New Yorker*, після прем'єри *the little match girl passion*, яка стала однією з найоригінальніших і зворушливих партитур останніх років, Д. Ленг, «колишній постмінімалістський enfant terrible – закріпив своє реноме американського майстра» *(Lester, 2023: n.p.).*

Сьогодні Девід Ленг – це композитор, чия творчість впливає на сучасний музичний ландшафт, розсуваючи його межі та пропонуючи слухачам нові двері до світу музичного мистецтва.

2.2. Жанрово-стильова палітра творчості Д. Ленга

Жанрова палітра творчості Девіда Ленга вражає як різноманітністю, так і масштабом: до творчого доробку митця входять хорові твори, пісні та вокальні цикли, оркестрові композиції, балети, саундтреки до кіно, опери, а також роботи, що не піддаються чіткій жанровій класифікації. Попри це, в числених інтерв'ю композитор завжди виявлює надзвичайну скромність і самоіронію. Так, коли його Лорен Лестер запитав в інтерв'ю про величезний обсяг його творчої спадщини, він відповів коротко й без претензій: «…Ну, я просто люблю писати музику» *(Lester, 2023: n.p.).*

Окрім багатогранності композиторського письма, Ленг володіє ще однією рідкісною рисою серед великих митців - умінням легко й невимушено говорити про власну творчість.

За приблизно п'ятнадцять років, відколи він здобув світову популярність, отримавши Пулітцерівську премію, його твори виконувалися у США, Канаді, Австралії та по всій Європі. Премію він отримав за твір *the little match girl passion*. І це не друкарська помилка: усі назви його творів пишуться малими літерами. Сам композитор пояснює це своєрідним психологічним прийомом, що виник ще під час навчання в коледжі.

Вивчаючи творчість великих композиторів, він відчував тиск необхідності створити «шедевр», твір про життя і смерть, щось грандіозне, здатне змінити історію музики або стати всесвітньо улюбленим. Цей тиск виявився паралізуючим. Ленг зізнається: «…Коли я почав давати своїм творам кумедні назви й писати їх малими літерами, це зняло з мене тягар необхідності бути генієм. Я зміг просто зосередитися на тому, щоб писати музику» (Lester, 2023: n.p.).

Оперний жанр, у широкому розумінні цього слова, завжди залишався в центрі його зацікавлень, починаючи з першої опери *modern painters* (1995). Сам композитор описує цей твір як відносно традиційний: повноцінна сценічна постановка з декораціями, костюмами й навіть балетною вставкою. Усі подальші «оперні» роботи Ленга вийшли далеко за межі звичного. На його переконання, опера – це будь-який твір, у якому музика «створює вікно в емоційний світ персонажа».

При цьому Ленг не відкидає традицію оперного музикування. Навпаки, під час перебування в Латвії він відвідував Латвійську національну оперу впродовж цілого тижня, спостерігаючи за класичними постановками, що все ще зберігали вплив традиційної радянскьої школи – високі стандарти виконання, але мінімум новаторства: «…Я просто розслабився і насолоджувався, згадує він, ніхто не намагався нас шокувати» (Lester, 2023: n.p.).

Музично-театральна спадщина композитора охоплює наступні твори:

- *modern painters*, опера (1995)
- *the difficulty of crossing a field*, опера по новелле Амброза Бирса (1999)
- *the carbon copy building,* опера (1999), в співавторстві з Джулією Вулф и Майклом Гордоном
- *anatomy theater*, камерна опера (2006)
- *plainspoken,* балет (2010)
- *love fail,* опера *(2012)*

– *the whisper opera* (2013)

Театр Ленґа має камерний характер: він передбачає невеликий склад виконавців, розміщення вокалістів і музикантів безпосередньо на сцені, стриману тривалість вистав. Сукупність цих чинників дає підстави припустити формування у його музично-театральній творчості наступного етапу розвитку мінімалізму, який умовно можна означити як постмінімалізм.

В доробку митця також важливе місце займає вокальна і хорова музика. Ленг здобув особливу славу саме у жанрі вокальної та хорової музики, переосмислюючи його канони. Його *The Little Match Girl Passion* для чотирьох співаків та ударних інструментів стала новаторським прикладом сучасного жанру пассіону: композитор використав біблійну традицію Пассіону для втілення світської казки, досягаючи надзвичайної духовної глибини мінімальними засобами. Цей твір не лише приніс автору престижні нагороди, а й увійшов до репертуару хорів по всьому світу, здобувши статус сучасної классики.

В інших вокальних роботах Ленг також звертається до літературних першоджерел та історичних пластів. Цикл *love fail* (2012) пропонує модерністський погляд на середньовічну легенду про Трістана та Ізольду: композитор поєднує власні тексти із рядками з вагнерівського лібрето і прозовими вставками, створюючи поліфонію голосів різних епох.

У *death speaks* (2012) Ленг віддає шану романтичній пісні через тексти Франца Шуберта, аналізу якого буде присвячено Розділ 3. Хорова творчість композитора не обмежується класичним концертним форматом: наприклад, у проекті *crowd out* (2014) він залучив до співу величезний аматорський хор, прагнучи дослідити масове звучання людських голосів у нетрадиційному просторі. Ленг також звертається до тем «суспільного» у звучанні хору: у циклі *the national anthems* (2014) він перетворив тексти державних гімнів різних країн на своєрідну «анти-оду», наклавши їх на медитативну музику для хору і струнних.

В доробку митця є також жанр ораторії.

lost objects, оратория (1999)

shelter, оратория (2005)

Ораторії Девіда Ленга посідають важливе місце в його творчості, відзначаючись синтезом концептуальної ідеї, мінімалістичного звучання та експериментального формату. Одним із найвідоміших прикладів є *lost objects* (1999), створена у співпраці з Джулією Вулф і Майклом Гордоном. Цей твір поєднує барокову форму з електронікою, ді-джейськими елементами та мультимедійною візуалізацією (віджеїнгом), розмірковуючи про забуття і втрати в культурному й особистісному сенсі. Інша спільна ораторія *shelter* (2005) для ансамблю *musikFabrik* і вокального тріо *Trio Mediaeval* досліджує тему дому та вразливості людини, що прагне безпеки у власному житлі.

Обидва твори демонструють характерну для Д. Ленга «межову» модель створення музики, де драматургія, зміст і структура формуються через синтез мистецтв, часто з залученням візуального мистецтва чи театру. В ораторіальному жанрі композитор не орієнтуються на традицію канонічних ораторій, на релігійну ораторіальну традицію, а, натомість, переосмислює жанр як засіб філософського висловлення через застосування поетики мінімалізму.

В доробку митця представлені і інструментальні твори, хоча їх доля значно менша порівняно з вокальними творами. В доробку Д.Ленга не так багато фортепіанних творів порівняно як з композиторами першої генерації мінімалізму (Ф. Гасс та інші), так і з сучасниками – Л. Ейнауді, Я. Тірсеном. Інструментальні твори Девіда Ленга, написані для фортепіано, вирізняються лаконічністю форми, мінімалістичною технікою, проте мають значну та виразну емоційну насиченість, досягаючи семантичної глибини через простоту висловлювання. Одним із найвідоміших прикладів є твір *memory pieces* (1992) – цикл фортепіанних мініатюр, присвячений пам’яті друзів-композиторів. У цих творах Д. Ленг передає інтимність і скорботу, застосовуючи характерну для поетики мінімалізму не функціональну гармонію, приміром – перебування в одній терцієвій структурі, коли будь-яка

зміна сприймається як драматургічний етап (включення нового звуку або регістру), повтори, довге перебування в одному фігуративному типі викладення занурює у медитативний стан. Також варто згадати твір *this was written by hand* (2003) для фортепіано, що являє собою еталонну реалізацію постмінімалістичної естетики Ленга: повільний розвиток, прозора фактура, інтенсивна увага до деталей. Ці композиції засвідчують, що інструментальна музика для Д. Ленга не просто звукова матерія, а форма філософського роздуму, в якій тиша, очікування й резонанс мають не менше значення, ніж нотний текст.

Композиції *gravity* (2007) та *after gravity* (2007) призначені для виконання у форматі фортепіанного дуету (в чотири руки). Вони можуть звучати як окремо, так і як єдиний цикл–диптих. У творі *gravity* композитор працює з образом повільного, безперервного падіння. Музичний матеріал перебуває у постійному русі, неухильно спрямованому вниз, однак при цьому ніколи повністю не зупиняється і не досягає остаточної «точки приземлення». Цей ефект створює відчуття гравітаційного тяжіння, що має не буквальне, а концептуальне трактування. П’єсу було написано на замовлення італійських піаністів Карло Боккадоро та Андреа Ребауденго. Композитор присвятив її Джейн і Річарду Стюартам як весільний дар.

У наступному творі, *after gravity* (2007), Девід Ленґ прагнув створити відчуття невагомості й ширшого простору. Якщо *gravity* тяжіє до землі, то *after gravity* — це музика, що «висить у повітрі», легка, парна, проте побудована так, щоб уникнути приземлення або принаймні відкласти його якомога довше. Цей твір було написано на замовлення Фонду нової музики імені Івара Міхашоффа для фортепіанного дуету Бугалло–Вільямс. Ленґ присвятив композицію Карен Сандер та Ернесту Адамсу з нагоди їхнього весілля. Твір *after gravity* (2007) апелює до образів та естетики легкості, паріння, порушення звичних фізичних і акустичних зв’язків. Музична мова твору майже «невагома»: прозорість фактури, вона розгортається плавно, поступово, без різких контрастів. Дует виконавців створює ілюзію єдиного

дихання, злитого музичного простору, в якому домінує атмосфера споглядання та внутрішньої зосередженості. Характерною є також філігранна динаміка від майже нечутного pianissimo до стриманих акцентів.

Вкажемо на твір для органу – *ordinary* (2012). Назва твору з ordinary (з англ.. – «звичайний») втілює бачення Д. Ленґа як композитора «нової простоти»: це музика, яка не претендує на велич, але глибоко резонує з внутрішнім станом слухача. Твір базується на повільному, медитативному повторенні гармонічних структур, які поступово змінюються, створюючи враження «часової петлі». Для органу Ленґ обирає стриману, майже аскетичну палітру регістрів. Звучання тембрів м’яке, іноді майже невиразне, з делікатними переходами між акордами. Такий підхід руйнує традиційне уявлення про орган як про потужний інструмент і натомість відкриває його нове, камерне, інтимне звучання.

Висновки до Розділу 2.

Аналіз творчого шляху Девіда Ленґа дає підстави стверджувати, що він є однією із ключових постатей сучасної академічної музики США. Його композиторська діяльність поєднує академічну традицію, на що вказує його освіта, здобута в найпрестижніших музичних університетах, з авангардним прагненням до новизни й експерименту. Д. Ленґ виступає як композитор, що водночас успішно працює в традиційних жанрах: опера, ораторія, пасіон, камерна та інструментальна музика і надає їм нового змісту й форми. Замість слідування усталеним канонам, він пропонує нові підходи до структури музичного мислення, синтезуючи елементи мінімалізму, постмінімалізму, електроніки та театру. Д. Ленґ прагне до простоти вислову, до максимальної відкритості у звучанні, але водночас його твори мають складну внутрішню логіку, драматургію та концептуальну глибину. Значною мірою його стиль характеризується камерністю, увагою до деталізації звуку, особливим ставленням до паузи, тиші й відображення психологізації часу в композиційній драматургії. Його творчий шлях позначений поєднанням ґрунтовної академічної освіти та сміливого експериментаторства: здобувши

композиторську підготовку (закінчив Стенфорд, продовжив навчання в Єйлі), Ленґ від початку шукав власні шляхи в мистецтві, кинути виклик консервативним інституціям. У 1987 році він спільно з Майклом Гордоном і Джулією Вулф заснував фестиваль Bang on a Can, що з роками виріс у впливову інституцію сучасної музики. У композиторській творчості Д. Ленґ поєднує академізм і новаторський дух: на нього вплинули мінімалізм (захоплення повторюваними структурами виникло ще в юності) та американська популярна культура (рок-музика), тож композитор сміливо інтегрує ці елементи. Водночас звучання для нього менш важливе, ніж концепція твору, і він свідомо уникає прив'язки до єдиного стилю, що робить його доробок надзвичайно різноманітним. Визнанням його унікального підходу стала премія Пулітцера 2008 року за *The Little Match Girl Passion* (запис цього твору приніс йому «Греммі» 2010). Сьогодні музику Ленґа виконують по всьому світу, а сам він успішно поєднує творчу діяльність із педагогічною (викладає композицію в Єйльському університеті та інших закладах), виховуючи нове покоління композиторів.

Жанровий діапазон творів Д. Ленґа надзвичайно широкий. Він є автором кількох опер. До жанру ораторії та великої кантати композитор звернувся у спільних мультимедійних проєктах «lost objects» (2001) та «shelter» (2005), створених разом із співзасновниками Bang on a Can. Широку славу здобув Пассіон «the little match girl passion» (2007). Для хорових колективів Ленґ також створив концептуальні цикли «the national anthems» (2014, для змішаного хору і струнного квартету, побудований на рядках з державних гімнів) та масштабний перформанс «crowd out» (2014), розрахований на 1000 голосів – від професіоналів до аматорів – що стирає межі між виконавцем і публікою. Вокальна камерна музика займає важливе місце у творчості композитора: показові його цикли «love fail» (2012) для жіночого ансамблю та «death speaks» (2012) – своєрідний сучасний *lied*-цикл, Не менш різноманітний інструментальний доробок Ленґа – від сольних п'єс (цикл мініатюр для фортепіано «memory pieces» (1992), до

експериментальних ансамблевих творів. Наприклад, фортепіанні дуети «gravity» (2005) та «after gravity» (2007) досліджують протилежні стани тяжіння і невагомості у звучанні, а органна п’єса «ordinary» (2012) демонструє характерну для композитора іронічну простоту назви та задуму. Таким чином, композитор плідно працює в жанрах опери, ораторії, хорової та вокальної музики, камерно-інструментальних формах, нерідко розмиваючи межі між ними.

Стильові риси музики Д. Ленґа формувалися під впливом постмінімалізму та естетики «нової простоти». Його твори відзначаються прозорою фактурою і лаконізмом виражальних засобів: композитор зводить кількість звуків до мінімуму, концентруючи увагу на ритмічній пульсації та паузах. Повтори стають основою форми, паузи – важливим «інструментом» драматургії, завдяки чому в музичному часі виникає ефект уповільнення й заглибленості. Камерність є характерною ознакою стилю Ленґа: навіть у масштабних задумах він часто використовує обмежений склад виконавців, досягаючи інтимної зосередженості звучання. В композиціях митця поєднуються інтелектуальна строгість структури та емоційна проникливість змісту – попри складну «математичну» логіку музичної мови і сувору конструкцію форм, його музика насамперед прагне виразити глибинні почуття. Критики відзначають, що для стилю Д. Ленґа притаманна *«оманлива простота»*: стримана динаміка і зовні прості побудови приховують значну концептуальну глибину, вимагаючи від виконавців і слухачів надзвичайної концентраціїmus.. Таким чином, постмінімалістична мова Д. Ленґа поєднує раціональне новаторство з щирістю та простотою виразу, створюючи унікальний баланс між «головою і серцем» в сучасній музиці.

РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО ЦИКЛУ «СМЕРТЬ ГОВОРИТЬ» ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

3.1. Вокальний цикл «Смерть говорить»: риси композиторського стилю та інтерпретації.

Вокальний цикл «Смерть говорить» (2012) / «*death speaks*» було замовлено композитору Карнегі-хол і *Stanford Lively Arts* спеціально для програми, до якої Д. Ленг вже створив Пассіон «Дівчинка з сірникми» / *the little match girl passion*. Це замовлення не передбачало чітких параметрів, тому перед композитором постало багато запитань. Чи має новий твір бути написаний для вже існуючого ансамблю, чи вони мають бути зібрані лише для цього виступу? Чи має вокальний цикл бути пов'язаний зі *The Little Match Girl Passion* музично або за образним змістом, чи це буде виокремлення власного шляху?

Контраст музичних образів *The Little Match Girl Passion* відобразився (але в іншому ключі, ніж в Пассіоні) в цьому вокальному циклі як протиставлення між світом живих і мертвих: «…Я згадав структуру прекрасної шубертівської пісні *Der Tod und das Mädchen* (*Смерть і дівчина*), де текст поділений навпіл: перший розділ – це голос молодої дівчини, яка благально просить Смерть пройти повз неї, а другий – спокійна відповідь Смерті. Цей поділ нагадує ситуацію в історії Андерсена: страх живих проти спокою мертвих», – вказує Д. Ленг в передмові до партитури «Смерть говорить» (Lang, 2012: n.p).

Що робить пісню Шуберта особливо цікавою, це персоніфікація образу Смерті. Вона не є лише станом буття, місцем чи метафорою, а реальним персонажем у драмі, який говорить із нами нашою мовою і розповідає, чого чекати у світі потойбічному. «…у Шуберта є багато подібних пісень; я подумав: якщо зібрати всі випадки, коли Смерть безпосередньо промовляє до нас, можливо, з'явиться повніший портрет цього персонажа» (Lang, 2012: n.p). Більшість цих текстів мелодраматичні, надмірно романтизовані,

емоційно перевантажені; Шубертові навіть докоряють у тому, що він іноді писав найкращу музику до посередніх віршів. Проте мені здалося, що якщо сприйняти ці «надривні» слова Смерті буквально, вони можуть привести до цікавих відкриттів.

«…Я послідовно в алфавітному порядку переглянув усі тексти німецьких пісень Шуберта <…> і виписав кожен випадок, коли мертві звертаються до живих. Деякі приклади очевидні, інші більш гіпотетичні: Смерть з'являється як персонаж у *Erlkönig* (*Лісовий цар*), струмок наприкінці циклу «Прекрасна мельниківна» / *Die schöne Müllerin* говорить голосом Смерті, переконуючи мірошника покінчити з життям, а шарманщик у фіналі «Зимового шляху» / *Winterreise* традиційно трактується як втілення Смерті. Загалом я використав уривки з тридцяти двох пісень, переклавши їх досить вільно й скоротивши подібно до того, як я редагував тексти Баха у *The Little Match Girl Passion*» (Lang, 2012: n.p).

Його жанр можна визначити як камерний вокальний цикл напрямку постмінімалізму, що поєднує традиції романтичного *Lied* та вокальних циклів Шуберта із сучасним академічним стилем.

Інструментальний склад: сопрано, скрипка, електрогітара та фортепіано. Прем'єра відбулася у 2012 р. у Карнегі Холл (Нью-Йорк). Вокальну партію у «Death Speaks» написано для сопрано і стилістично орієнтовано на голос, здатний до камерної, *non-vibrato* техніки співу. . С. С. Ворден, для якої створювався цикл, не є оперною співачкою – її манера виконання поєднує академічну техніку з м'яким інді-фолк тембром. Критики відзначають, що у цьому творі голос С. С. Ворден став ідеальним «людським втіленням» образу Смерті. Її тембр округлий, теплий, залишається ніжним навіть у високому регістрі. Вокальна мелодика циклу лаконічна: співачка вимовляє слова чітко й просто, без широких стрибків та мелізмів. Часто використовуються повтори коротких фраз і доволі вузький діапазон звуків, що надає вокальній партії характеру тихого монологу або колискової. Смерть у «Death Speaks» – персонаж, наділений людськими почуттями. В її голосі

звучать смуток і співчуття до живих, а тексти розкривають несподівано ніжне ставлення до людської душі. Зокрема, в одній із пісень Death зізнається: *«I love you… I love all of you…* тобто вона *«любить всіх»*.

Зупинимося детально на розгляді структури викального циклу.

Твір складається з п’яти частин, автор тексту – Д. Ленг. Інноваційною є сама концепція лібрето - цитати зі вокального доробку Шуберта – композитор фактично створив новий зміст зі «*сколків»* текстів пісень Шуберта, що відображає постмодерністську інтертекстуальність у цьому вокальному циклі.

Цикл відкривається піснею ***«You will Returne»*** / *«Ти повернешся»*



Музика тут надзвичайно стримана, ледь помітний пульс фортепіано або електронного клавесину, делікатні гітарні та скрипкові штрихи створюють майже нерухомий звуковий простір. Голос (у першому виконанні . С. С. Ворден) звучить *a cappella-like*, з мінімальною підтримкою, іноді майже на межі шепоту. Така статичність передає зупинку часу, момент, коли смерть не є подією, а станом спокою.

You will return Return to dust
You will turn Return to dust
Turn to the sun Like me, turn to the sun
Turn to the light Turn to the light
If there’s an eye still open
Grieving Sweet sleep
Close it for me

Turn your heart
Your poor heart
It will only find rest
When it has stopped beating
Turn to peace Turn to peace
This is the only road that leads you home
Enter I am your pale companion
I mirror your pain
I was your shadow
All those long nights
All those days long past
Listen to me, listen to me
This message is for you
Where I am now
All sorrow is gone
Where I am now
All lovers are together
Where I am now
In my arms only will you find rest
Gentle rest

Образ смерті трактується Ленгом як спокій і відпочинок, як подія, яка знаходиться поза драматизму есхатологічної свідомості європейської культури. Смерть як вихід.

Другий номер циклу – «I hear you» / «Я чую тебе»

У другій пісні циклу використано фрагменти знаменитої балади Ф. Шуберта «Der Tod und das Mädchen» («Смерть і дівчина»), сл.. Матіаса Клаудіуса, де Смерть лагідно промовляє до наляканої дівчини: *«Дай мені руку – я твій друг, ти тихо спочинеш у моїх обіймах»*. Ці слова в англійському перекладі прозвучать як *“I am your friend / I am not cruel… You will sleep so softly in my arms”* – саме такий зміст доносить сопрано у другій пісні, розвіюючи страх людини перед смертю. Окрім цього, текст містить інші поетичні образи, запозичені зі шубертівських пісень, наповнені символікою потойбічного спокою: наприклад, «три троянди – напівчервоні, напівбілі – ніколи не зів’януть, ангели зринають додолу, скинувши крила». Ці метафоричні картини увиразнюють ідею вічного життя та благого заспокоєння після смерті. Загалом лібрето другої частини несе втішний, майже колисковий посил: Смерть співчутливо відповідає на страждання

героя (*«Я чую твій поклик, жалію тебе…»*), обіцяє захист і відпочинок від земних скорбот (*«усі печалі тут зникають… всі кохані возз'єднані…»*),

Друга пісня циклу є відносно короткою (усього цикл триває ~26 хв, отже кожна пісня близько 5 хв), вона створена за принципом наскрізного розгортання без повторюваних куплетів. Структура твору підпорядкована логіці літературного тексту: музика плавно слідує за послідовністю висловлювань Смерті, які змінюються та розвиваються.



Музичний приклад №2

У партитурі зазначено виконання *attacca* між першою і другою піснями, тому друга частина виростає органічно з попередньої без паузи. Темп повільний і рівний, суттєвих контрастних розділів всередині немає – натомість є єдність змісту та поступове наростання емоційної насиченості до кульмінації і подальше згасання. Драматизму додає використання барабану, підсилюючи першу долю кожної строфи. На значне збільшення драматургічної напруги вказує і авторська ремарка – restrained and driving at the same time ("стримано й драйвові водночас»).

Текст **третьої пісні** *death speaks* є колажем рядків із класичної німецької поезії (Ґете, Рюккерт, Маттіссон та ін.), які Шуберт свого часу «трансформував» у пісні. Д. Ленґ переосмислив і переклав ці фрагменти

англійською, об’єднавши їх від імені персонажа Смерті. Особливо показовим є середній розділ пісні, в якому є цитування з балади «Вільшаний король»: *«sweetest child, come with me / I will play with you / I will show you the flowers and the shore / my mother’s golden robe / my daughters and their evening dance / they know a song to sing while you are sleeping»* (Lang, 2012: 34-36).



Музичний приклад №3

Основні композиторські засоби музичної мови Д. Ленґа у цій пісні підпорядковані передачі атмосфери лагідного спокою і співчуття. Музична мова мінімалістична, зі змінами, що ледь помітні, які набувають значення в процесі розгортання. Розглянемо ключові параметри. Вокальна партія відзначається ясністю і лаконізмом. Мелодія побудована переважно ступінчасто, без різких стрибків, кожен склад співаний виразно і прямо (мова силлабічна, без мелізмів). Діапазон мелодії помірний, значна частина знаходиться у середньому та високому регістрі, що надає звучанню відтінку нереальності та чистоти. Композитор свідомо задіює вищий регістр голосу Шари С. С. Ворден, аби досягнути *передачі «іншого» світу,* тобто спів одразу привертає увагу своєю проникливістю і прозорістю. Мелодичні фрази плавні, міжфразові паузи мінімальні, створюючи відчуття безперервного ніжного звернення. Цікаво, що критики відзначають своєрідний характер мелодики цієї пісні: вона звучить роздумливо, навіть трохи невпевнено.

Четверта пісня циклу – «Pain Changes» / «Біль змінюється», a little heavy, a little dark (трохи важче, трохи темніше). Вокальна партія цього номеру більш «сутінкова», матова, композитор «спускає» сопрано в середній регістр. В інструментальній партії (у скрипки) з'являється ритмічна остинатна фігура – пульсація шістнадцятими на одній висоті, яка створює відчуття позачасовості:



Музичний приклад №4

Композитор вибудовує драматургію цього номера через наскрізний розвиток, проте кульмінаційної зони не створює. Через застосування тихої динаміки і неяскравого регістру четверта пісня циклу стає своєрідною «тихою» кульмінацією.

Фінальний номер циклу – «I am walking» / «Я крокую» – always light and very gentle (завжди світло та дуже ніжно) є катарсичним завершенням циклу. Я крокую за сонячним світлом, я крокую до радості – пише Д. Ленг в тексті останнього номеру. Стаккатний супровід на piano, і головне, дует замість сольного викладення є найбільш впізнаваним маркерами музичної мови фінальної пісні. Партія другого голосу не позначається композитором темброво, проте прописується в партії скрипки:

Музичний приклад №5



Така *«вагомлива»* інтонація підкреслює щирість і несуворість образу – відсутні будь-які агресивні чи гнівні мотиви, натомість кожний інтонаційний зворот несе заспокоєння. Цей номер належить до найінтимніших моментів циклу “death speaks”, у якому Ленг переосмислює традицію німецького Lied (пісенного жанру) через мінімалістичну естетику XXI століття.

Розглянемо особливості музичних структур, які використовує Д. Ленг в цьому вокальному цикля. Фактура є надзвичайно прозорою, співзвуччя прості та незущільнені. Гармонічна мова наближена до модальної з виниконенням тимчасових тональних центрів без складних модуляцій. Ленґ використовує принцип повторюваних остинатних фігур у акомпанементі, що розгортають арпеджована фактура. Зміни гармонії відбуваються поступово і обмежено; відсутні різкі дисонанси чи драматичні каденції. Така статичність гармонії створює відчуття застиглого часу, спокою та невідворотності. М’які консонанси символізують умиротворення, яке приносить Смерть. Напруження у гармонії мінімальне – наприклад, у кульмінаційних моментах можуть з’явитися секундові співзвуччя чи затримані ноти, але вони швидше додають смутку, ніж тривоги. В цілому гармонічна мова другої пісні консонантно-мінімалістична, слугує фоном для голосу, підкреслюючи його теплу темброву барву. Як зазначила сама . С. С. Ворден, музика Ленґа побудована з простих елементів, де *«маленькі зміни перетворюються на драматичні»* для чутливого слухача – це саме про ледь відчутні темброві,

темброві, регістрові чи звуковисотні що набувають драматургічного значення в контексті загальної застилості звучання.

Фактура твору дуже прозора, камерна. Ансамбль інструментів нетиповий для класичного Lied: тут задіяно *скрипку, електрогітару та фортепіано*, причому всі партії вимовляються із звукопідсиленням (мікрофонами) для досягнення особливої тембрової сонорності. Інструменти виконують переважно акомпануючу роль, утім акомпанемент не зводиться до простих акордів – натомість фортепіано і гітара перегукуються короткими піцікатними фігурами, утворюючи «трепетні» арпеджіо, які критики порівнюють з ніжним дзюркотінням шпіля музичної скриньки. Така текуча фактура вже прозвучала у першій пісні циклу і продовжується в другій, забезпечуючи єдність звукового світу.

Скрипка здебільшого веде протяжну кантилену, висхідні ноти з легким тремоло або пульсацією, додаючи меланхолійного забарвлення та просторового ефекту (додамо, що у третій пісні скрипковий тон ніби коливається у тумані – подібний прийом невловимого *sfumato* можна виявити і в другій частині). Всі інструменти грають дуже тихо, делікатно, створюючи гранично тонкі звукові шари. С. С. Ворден співає на фоні цієї тендітної фактури, яка огортає голос, але не перекриває його: композиція Д. Ленґа навмисно спирається на розріджене тло, аби слухач міг цілковито зосередитися на голосі. Інструментальні фрази акуратно вплітаються довкола вокальної лінії, ніби віддзеркалюючи або підтримуючи її. Загальний тон висловлювання ансамблю м’який, в різних номерах цикла то посвітлений, то «темний» (за рахунок низьких регістрів гітари та фортепіано, приглушеного звучання скрипки).

Неординарний склад виконавців (класично тренована співачка й інструменталісти з інді-рок середовища) забезпечує *злиття академічної чіткості й інтимної простоти*: наприклад, рецензенти відзначили, що виконання в *death speaks* позбавлене будь-яких кліше «рокового» звучання –

натомість музиканти грають з камерною нюансировкою та безпосередністю живого пісенного вислову.

Ритмічна організація пісень циклу є виважено спокійною. Темп близько ♩=60, відчуття пульсу рівномірне, ніби повільне дихання. Акомпанементні фігури часто повторюються з невеликими варіаціями – фактично виникає ритмічний остинато, що навіює гіпнотичний, колисковий ефект. Різкі синкопи чи складні ритмічні рисунки відсутні; натомість переважають довгі тривалості у вокалі (плавні чверті та половинки) на фоні дрібніших рухів в інструментів (наприклад, рівномірні восьмі у арпеджіо). Ця розміреність ритму підкреслює невідворотність і спокій: ніщо не квапиться, час ніби зупинився перед обличчям вічності.

Проте одна ритмічна деталь вирізняється: у другому номері з’являється низький удар великого барабана (концертного бас-барабана), який виконує сама співачка у певний кульмінаційний момент. Цей глухий удар можна сприйняти як символічний «удар серця» або страшний *«стук у двері»* долі. Відзначимо цей різкий акцент як найбільш гучний момент усієї фактури, що контрастує з тихим оточенням. Бас-барабан звучить дуже рідко – можливо, лише раз чи кілька – але надзвичайно привертає увагу слухача і додає драматизму, нагадуючи про присутність смерті як неминучої сили. Поза цим епізодом, динаміка і ритм залишаються стриманими: долі музичного часу плинуть рівно, без будь-яких прискорень чи різких пауз. Така ритмічна рівновага підтримує задум вмиротворення – слухач занурюється в медитативний стан, де кожен удар чи зміна набуває значення. В підсумку, ритміка другої пісні слугує основою для тихого діалогу, тільки інколи підкреслюючи окремі слова важким подихом удару.

Цикл «Смерть говорить» згадується в праці О. Овсяннікової_Трель як вид «метафоричної есеїстки» (Овсяннікова-Трель, 2021:175). «Сенс мініатюри та циклічної форми, що склали жанові пріоритети як музичного мистецтва романтизму, так і нової простоти – є своєрідним відтворенням методу філософської есеїстки. <…> Мала музична форма стає тим

смисловим фрагментом, що набуває композиційного принципу тривання <…>, що зумовлює принцип циклізації» (Овсяннікова-Трель, 2021: 176).

У циклі *death speaks* засоби музичної виразності спрямовані на те, щоб переконливо передати образ Смерті як лагідного співрозмовника. Вокальна партія потребує від виконавиці майстерного поєднання стриманості й емоційності. Солістка (партію оригінально писано для мецо-сопрано Шари С. С. Ворден) співає помірним легато, уникливо будь-якої різкої драматичності. Її інтонація – пряма, немов би розмовна, але водночас наповнена теплом і співчуттям. Саме такий підхід відзначив композитор: він похвалив С. С. Ворден за те, що вона стала «дуже переконливою і зворушливою Смертю» (Lang, 2012, n.p.). Для співачки ця роль виявилась непростою психологічно – «…не найлегше завдання співати від імені Смерті», зізнавалася Сара (Bowy, November 5, 2013: n.p.) Їй довелося знайти баланс між відстороненістю потойбічного персонажа і людяністю, яку Ленґ заклав у музику. У результаті, в інтерпретації С. Ворден голос Смерті звучить інтимно та щиро, ніби звернений до кожного слухача особисто. Сама манера співу – без надміру вібрато, з чистим інтонаційним стройом – надає голосу тієї *оточуючої близькості*, коли здається, що Смерть лагідно шепоче вам на вухо істини. Так, на прем'єрі твору рецензенти писали, що С. Ворден своєю тембровою теплотою та спокоєм зробила Смерть найбільш емпатичним і не правильно зрозумілим персонажем, що дарує душевний мир і відраду від болю життя. У артикуляції це особливо відчутно: вона вимовляє ніжно, без найменшого натяку на обман, тобто слухач беззастережно вірить голосу Смерті. Динаміка вокалу переважно тиха (p, mp) з нечастими підсиленнями до mf на кульмінаціях окремих фраз. Артикуляція чітка – кожне слово розчути легко, що важливо для донесення поетичного тексту. В кульмінаційні моменти (перед кінцівкою) можливе коротке схвильоване піднесення голосу, але фінальні фрази знову звучать майже пошепки, колисково. Таким чином, вокальні засоби – темброва теплота, спокійна динаміка, виразна дикція і

високий регістр з “неземною” чистотою – створюють переконливий образ Смерті як блага.

3.2. Виконавська інтерпретація циклу

Темброво-інструментальні засоби у циклі вирішені композитором нестандартно, однак дуже продумано щодо виразності. Як вже згадано, ансамбль включає скрипку, фортепіано, електрогітару та ударний (бочку). Фортепіано та гітара виконують головну роль у фактурі акомпанементу: вони грають переважно короткі тривалості (піцикатні або staccato), часто одночасно, завдяки чому їхнє звучання зливається. Зазначимо, що на початку циклу фортепіано з гітарою звучать так злагоджено, немов би струни «небесної» арфи. *арфоподібний, мерехтливий саунд* продовжується. Така техніка створює ефект дзвоників або музичної скриньки, що грають безперервне ostinato (ласкавий, але невблаганний мотив), під яким свій монолог провадить голос Смерті. Скрипка в цій частині, застосовує прийоми на кшталт натуральних флажолетів або легкого тремоло на довгих нотах, щоб додати звучанню щемливості і таємничості. У третій пісні циклу скрипкові пасажі порівнювали з образом постаті, що рухається в тумані; у другій частині скрипка теж виконує підголоски, які ледве окреслюють гармонію, іноді повторюючи мотиви голосу на октаву вище чи нижче, але завжди дуже тихо.

Електрогітара грає без характерного для рок-музики різкого звуку – навпаки, м’яким звуком (можливо, злегка приглушеним, fingerstyle) вплітається до фактури поруч із фортепіано. Її тембр додає сучасного відтінку, але не дисонує з класичною скрипкою – ці інструменти дивним чином створюють спільну темброву палітру. Ударний інструмент (великій барабан) використовується мінімально – фактично як одиничний ефектний штрих. Сама співачка легким ударом бочки підкреслює кульмінаційне слово або момент (наприклад, цезуру перед заключною частиною фрази). Цей інструментальний жест настільки вирізняється, що був названий *“дисонуючим глухим ударом”*, майже громоподібним у порівнянні з рештою

витонченого звучання тембрів. Втім, динаміка всіх інструментів стримана: навіть вказаний удар не оглушливий, а радше відчутний фізично поштовх у тихій музиці.

Д. Ленг згадує про вибір виконавців для прем'єри циклу: «…Далі постало запитання: кому саме грати і співати цей новий твір? Упродовж останніх десятиліть камерна вокальна музика поступово виходить за межі суто класичного середовища. Здається, що саме інді-рок сьогодні успадковує чуттєвість Шуберта – його безпосередність оповіді й емоційну інтимність. Я почав думати про те, що багато найцікавіших музикантів цього середовища пройшли подібний шлях: вони починали як класичні виконавці, але поступово перейшли в альтернативну музику, натрапивши на межі, в яких класика почувалася надто консервативно. Я запросив рок-музикантів Брайса Деснера, Оуена Паллетта та Сару Ворден, а також Ніко Маллі, хоча він і не залишав академічне виконавство, проте комфортно почувається у різних музичних середовищах. Усі вони є композиторами, які можуть писати власну музику, тож для мене було великою честю попросити їх спрямувати частинку свого музичного таланту на виконання моєї» (Lang, 2012: n.p.).

Перша виконавиця партії сопрано, Сара Ворден (Сара Нова) (1974), американська співчка та композиторка – отримала класичну оперну освіту. Вона закінчила навчання за спеціальністю «спів (опера)» в Університеті Північного Техасу, де опановувала оперне мистецтво та музичну теорію. Після переїзду до Нью-Йорка вона вивчала композицію в майстерні композитора Падми Ньюсома (Padma Newsome), співпрацювала з ним над різними проєктами і навіть писала музику для театральних постановок.

С. Ворден відома своїм різнобічним вокалом і виступала як у класичних концертних залах з академічною програмою, так і в експериментальних музичних просторах. У січні 2012 року на сцені Zankel Hall (Карнегі-Холл, Нью-Йорк) вона виконала сольну партію у прем'єрі вокального циклу Девіда Ленга *Death Speaks*. Вона також співпрацювала з театральними та оперними проєктами: наприклад, у 2024 році Сара

дебютувала на Бродвеї в мюзиклі *“Illinoise”* (за музикою С. Стівенса) у ролі Барсини. Крім США, Ворден співпрацювала з іноземними фестивалями: вона брала участь у виступах Брайса і Аарона Деснерів (*The Long Count*) у Krannert Center (Іллінойс, 2009) та на сценах фестивалів у Голландії й Лондоні (Holland Festival, Barbican Centre, 2012). Поза «академічним» амплуа Ворден прославилася як виконавиця і композиторка альтернативної музики *в*она записала та виконувала власні пісні в крос-жанровому стилі, поєднуючи інді-рок, барокове вокальне мистецтво та камерну поп-музику. Наприклад, у Carnegie Hall (2015) її власні композиції («We Added It Up», «Looking at the Sun», «Whoever You Are») супроводжувалися класичним оркестром. Таким чином, її репертуар об’єднує і взірці новітньої академічної музики (), і творчість неакадемічних композиторів та поп-музикантів (Dessner, Stevens, Beck, Kahane тощо).

Ворден відзначилася численними світовими прем’єрами. Окрім Ленґа, вона була першовиконавицею сольних партій у творах сучасних композиторів: Шари Кіркланд Снайдер (прем’єрні виконання її циклів *“Penelope”* та *“Unremembered”*, а також у мультимедійній опері *“The Long Count”* Брайса та Аарона Деснерів. Вона залучена до створення і виконання нової академічної музики: у 2015 році відбулася прем’єра її власної барокової “панґаро-опери” *“You Us, We All”* (співавтор А. Онджейчак), а 2022-го Філадельфійський хор *The Crossing* уперше виконав її 17-сценний хоровий цикл *“Titration”*.

Сара Ворден поєднувала сольну творчість із роботою в різних музичних колективах та жанрах. У 2004–2013 роках вона була вокалісткою та лідером альт-рок-гуртів AwRY і My Brightest Diamond. У її біографії також згадано численні крос-жанрові проекти: наприклад, сольні концерти на фестивалях New Music Detroit та Bang on a Can, співробітництво з виконавцями «нової музики» (со-продюсерстві альбому сонат, партії для The Detroit Party Marching Band тощо). Таким чином, музична активність

С. Ворден простягається від академічної сцени до експериментальної інді- та поп-музики, що робить її однією з найцікавіших співачок сучасної музики.

С. Ворден та інші музиканти виконують цю композицію з великою увагою до нюансів: кожен інструментальний вхід точно дозований, аби підсилити слово чи емоцію, але не перебрати увагу на себе. Примітно, що для виконання *death speaks* всі виконавці використовували підсилення звуку (мікрофони) та ефекти реверберації, що дозволяє досягти ефекту близького шепоту і водночас просторого, "потойбічного" акустичного середовища. Це ніби голос Смерті одночасно поруч із слухачем і відлунює десь здалеку. У підсумку, інструментальні барви другої пісні – ніжні, приглушені, прозорі – разом із вокалом творять єдиний виразний комплекс, покликаний передати змішані почуття смутку та втіхи.

Висновки до Розділу 3.

Вокальний цикл *death speaks* Девіда Ленґа є прикладом поєднання постмінімалістичного музичного мислення з традиціями німецького романтичного Lied. Композитор не лише осмислює тему смерті, а й розкриває її з нової перспективи. Він формує образ Смерті як лагідного персонажа, що звертається до слухача із сумом, але без загрози, перетворюючи тему смерті з трагічної на медитативну, майже катарсичне подію.

У музичному висловлюванні композитора переважають обмежені засоби виразності: прозора фактуру, статична гармонію, проста вокальна мелодика з вузьким діапазоном і делікатною динамікою. Водночас навіть мінімальні зміни у гармонії чи тембрі набувають великого драматургічного значення. Це надає твору емоційної глибини і камерної інтимності, а також втілює ключовий принцип «нової простоти», притаманної постмодерній академічній музиці.

Цикл складається з п'яти наскрізно побудованих пісень, кожна з яких несе окрему емоційну тональність, що плавно перетікає в наступну. Інструментальний склад – фортепіано, скрипка, електрогітара та ударні –

функціонує як продовження вокальної лінії, доповнюючи її музичну семантику. Особливу роль відіграє голос сопрано, для якого Ленґ написав партію з урахуванням м’якої, нефорсованої, non-vibrato манери співу, що передає щирість і теплоту образу Смерті.

Першовиконавицею вокальної партії стала американська співачка Сара Ворден, яка вдало поєднує академічну підготовку з досвідом у сфері інді-музики. Її інтерпретація отримала визнання як втілення емпатичного образу Смерті.

Таким чином, *«Death Speaks»* можна розглядати як своєрідну сучасну музичну рефлексію на тему смерті, що трансформує традиції німецької романтичної пісні у контексті XXI століття. Найбільш визначними рисами його є інтертекстуальне лібрето (фрагменти пісень Шуберта), мінімалістичну естетику і новаторський виконавський склад.

ВИСНОВКИ

У ході виконання дослідження було здійснено цілісний аналіз творчості одного з провідних представників американського постмінімалізму – Девіда Ленґа. Композиторська індивідуальність Ленґа виявляється у непересічному поєднанні концептуального мислення, лаконічних засобів виразності та глибокого гуманітарного спрямування. Розгляд музикознавчих джерел засвідчив, що академічне опрацювання його доробку лише набирає обертів. Попри значну присутність його музики на сценах США та Європи, ґрунтовні аналітичні дослідження його творчості залишаються епізодичними, здебільшого представленими у форматі рецензій або публіцистичних оглядів. Цей факт лише підкреслює актуальність обраної теми.

Контекст розвитку американської композиторської школи, в межах якої формувався Ленґ, дає змогу усвідомити, наскільки своєрідним є його підхід до жанру, стилю та форми. Після епохи академічного модернізму американська музика пережила хвилю радикальних змін, спричинених мінімалізмом, який став платформою для експериментів з ритмом, формою та звуковою фактурою. На цьому ґрунті постало явище постмінімалізму, до якого належить і Ленґ. Його музика, хоча й побудована на мінімалістичних засадах, орієнтується не лише на формальні інновації, а й на змістову глибину, здатну порушувати питання екзистенції, пам’яті, співчуття та часу.

Творчий шлях композитора пройшов шлях від авангардної ініціативи *Bang on a Can* до визнання його як класика сучасної американської сцени. У співпраці з Майклом Гордоном і Джулією Вулф Ленґ створював проєкти, що долали кордони між академічною та популярною музикою, театром, літературою, медіа. Важливою віхою стала премія Пулітцера за *the little match girl passion*, що позначила перехід від експериментального статусу до класичного канону. Паралельно композитор розгорнув активну педагогічну діяльність у Єльському університеті, що забезпечило вплив його естетики на молоде покоління композиторів.

Однією з головних тем дослідження стало виявлення ролі вокальної музики у творчості Ленґа. Саме ця частина його доробку демонструє найбільшу концептуальну глибину. Композитор переосмислює традиції хорової духовної музики, романтичної пісні, оперного монологу, надаючи їм нових змістових і виразових якостей. Його вокальні твори відзначаються особливою камерністю, щирістю звернення, інтимним тоном вислову. Ленґ трактує голос не як віртуозний інструмент, а як носій глибокої емоційної комунікації між виконавцем і слухачем. Він відходить від пафосу великої форми, зосереджуючись на особистісному вимірі музики.

У роботі також було здійснено жанрово-стильову характеристику творчості митця. Його музика синтетична за природою, поєднує камерну фактуру з масштабними ідеями, мінімалістичну техніку з ліризмом, простоту з концептуальністю. Ленґ звертається як до традиційних жанрів (ораторія, опера, пасіон), так і до новітніх форматів, які часто народжуються на перетині мистецтв. У його доробку є й фортепіанні твори, хоча вокальна музика все ж відіграє визначальну роль. Стиль композитора впізнаваний завдяки стриманій динаміці, тривалій артикуляції, повторюваним елементам та тонкому емоційному напруженню, що досягається мінімальними засобами.

Центральним об’єктом аналітичної частини дослідження став вокальний цикл *death speaks*, який розкриває сутність стилю композитора якнайповніше. Цей цикл – переосмислення образу Смерті у формі камерної медитації – демонструє здатність Д. Ленґа працювати в форматі інтертекстуального, інтонаційним цитуванням та сучасним екзистенційним звучанням. Кожна з пісень є варіацією на тему діалогу між живим і потойбічним, між болем і прийняттям. Структура циклу надзвичайно прозора, а мелодика – стримана й виразна. Особливе місце займає драматургія розвитку циклу, що вибудовується не через кульмінацію чи контраст, а через поступове згущення сенсу і внутрішньої тиші.

Важливу роль у сприйнятті *death speaks* відіграє виконавська інтерпретація. Перше виконання циклу належить американській співачці Шарі Ворден (Shara Worden), яка втілила вокальну партію з поєднанням камерної стриманості та інді-фолькової виразності. Її манера співу стала ідеальною для реалізації авторської концепції – позбавленої театральності, проте сповненої психологічної глибини. Інструментальний супровід, що поєднує скрипку, фортепіано та електрогітару, створює атмосферу майже відчуженого спокою, в якому кожна інтонація стає центром звучання. Такий підхід вказує на формування нового етапу у виконавському мистецтві, де поєднуються академічна техніка і чутливість сучасного музичного слухача.

Таким чином, підсумовуючи проведене дослідження, можна констатувати, що творчість Девіда Ленґа становить яскраве явище сучасної американської музики. Його доробок – це симбіоз глибокої гуманістичної ідеї, сучасного стилю та камерної естетики. Вокальна музика композитора, зокрема цикл *death speaks*, відкриває нові горизонти взаємодії тексту, інтонації та звучання у XXI столітті. Ленґ формує своєрідну етику музичного вислову, де провідну роль відіграють щирість, простота і емпатія. Саме цим вона залишається актуальною і надзвичайно цінною в контексті сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анфілова С. Г. (2024). «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса: англійський наголос у романтичній темі. Аспекти історичного музикознавства. Випуск XXXVI, ХНУМ, 2024. С. 81–103.
2. Асатурян, А. (2015). Музичні символи та їхні поетичні аналоги у вокальнійтліриці К. Дебюссі. Наукові збірки Львів. нац. акад. імені М.В.Лисенка. 36: Студії музикознавчі. Львів, 310-317.
3. Асатурян, А. С. (2017). Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17. 00. 03; ХНУМ імені І. П. Котляревського.
4. Баланко, О. (2018). Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посіб. Житомир, 277 с.
5. Бандрівська, О. К. (2002). Особливості виконання камерних вокальних творів. Науково-методичні праці, статті, рецензії / упор. Р. Мисько-Пасічник. Львів: Апріорі. 61–88.
6. Гнидь, Б. П. (1997). Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 320.
7. Говорухіна, Н. О. (2007). Вокальний цикл як історико-стильовий феномен (аспекти еволюції). Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. Луганськ, 8, 65-75.
8. Горелік, Л. М. (2006). Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса.
9. Горюхіна, Н. (1985). Очерки з питань музичного стилю та форми. Муз. Україна, Київ, 154 с.
10. Горюхіна, Н. (1989). Національний стиль: поняття та досвід аналізу. *Проблеми музичної культури*: Музична Україна, Київ. 2. 52–64.
11. Гребенюк, Н. Є. (1999). Вокально-виконавська творчість: психологопедагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

12. Довгань, П. В. (2010). Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти XX століття : дис. … канд. мистецтвознав: 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. 202 с.
13. Капічина, О. (2011). Музична форма: теоретико-методологічний досвід семіотико-естетичного аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 14. 14-17.
14. Кияновська, Л. (2010). Національний образ світу в українській професійній музиці. *Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової: Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарський дім. 202-213.
15. Лисенко, О. (2016). Основні принципи системно-функціонального і структурно-функціонального дослідження процесів музично-виконавської діяльності. *Культура і сучасність.* 2. 60-67.
16. Литвинова, О. (1982). Камерно-вокальний цикл у творчості українських радянських композиторів 60 – 70-х років (до питання про драматургію жанру) : автореф. дис. …канд. мист. Ін-т мистецтв., фольклору та етнографії ім. М. Ф. Рильського, Київ
17. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 272 с.
18. Москаленко, В.Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. Вип. 7. С. 56–65.
19. Ніколаєвська, Ю. (2021). Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. Харків: Факт. 576 с.
20. Овсяннікова-Трель, О. А. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Одеса. Видавничий дім «Гельветика».
21. Полікарпова, Н. (2012). Н. В. Специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери XX століття (на матеріалі «Голосу

людського» Ф. Пуленка та «Листів кохання» В. Губаренка) : автореф. … канд. мист. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

22. Полканов, А. (2014). Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 20. 533–542.
23. Радкевич, Ю. (2015). Романтичний вокальний цикл та його витоки у творчості Л. Бетховена. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 45, 196 – 208.
24. Радкевич, Ю. (2015). Цикл вокальних мініатюр як синтез ліричної поезії і музики: теоретичні аспекти вивчення жанра. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових статей ХНУМ імені І.П.Котляревського, 43. 249 – 259.
25. Радкевич, Ю. (2025). Камерно-вокальна лірика як рід виконавської традиції: національні та жанрово-стильові репрезентації. Дис…на здобуття ступеня доктора філософії. Харківський національний університет мистецтв мені І.П. Котляревського.
26. Сєрова, О. (2016). Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. Культурологічна думка. 9. 40 – 45.
27. Старюченко, Н. А. (2009). Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських композиторів XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Одеса. держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса
28. Стахевич, А. Г. (1997). Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : дослідження. Київ ; НМАУ ім. П. І. Чайковського
29. Сюта, Б. (2008). Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики. Студії мистецтвознавчі. 4 (24): Театр. Музика. Кіно. 120–124.

30. Сюта, Б. (2019). Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. Термінологічний вісник. 5. 188-195.
31. Філатова, О. (2005). Жанрова генеза виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): дис... канд. мистецтвознавства : Одеська держ. музична академія ім. А.В.Нежданової
32. Харандюк, Н. (2010). Роль невербальних засобів при виконанні камерно-вокальних творів з діалогічними ознаками. Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Серія: Виконавське мистецтво: зб. ст. Львів: Сполом, 24, Кн. 2, 160-167.
33. Хуторська, А. (2009). Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.; Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського.
34. Шип, С. (1998). Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт. 368 с.
35. Bowe, M. (November 5, 2013). Shara Worden, Owner Pallet “Pain Changes” https://stereogum.com/1553541/shara-worden-owen-pallett-bryce-dessner-nico-muhly-pain-changes-video-stereogum-premiere/news
36. Davidson, J. (n.d.). David Lang Wants to Be More Superficial. David Lang Personal Website URL: https://davidlangmusic.com/about/interviews/davidlang-wants-to-be-more-superficial
37. Griffiths, P. (2010). Modern Music and After. NewYork : Oxford University Press, 2010. 456 p.
38. Kram, A. (2022). David Lang's Postminimalist Musical Theater. Opera News. 12(3). 432-44
39. Lester, L. (2023). David Lang: High Art in Lowercase. https://www.schmopera.com/david-lang-high-art-in-lowercase/#:~:text=But%20as%20much%20as%20Mr,who%20aren%E2%80%99t%20afraid%20of%20euphonia

40. Lion, E. (2019). Retelling Fidelio: David Lang's Prisoner of the State. HUDSON REVIEW. 72(2). 283-290.

41. Reich, S. (n.d.). Personal Website URL: https://stevereich.com/

42. Reiff, N. (2010, April, 6). David Lang's Pulitser Prizee-winning "the little match girl passion". Musical America. https://www.musicalamerica.com/mnews/newsstory.cfm?storyid=22578&archived=0&categoryid=5&headline=David%20Lang%27s%20Pulitzer%20Prize-winning%20%27the%20little%20match%20girl%20passion%27

43. Zuckerman, A. (n.d.). Composer: David Lang // New York Magazine. 2005. January 28 URL: https://nymag.com/nymetro/arts/music/ classical/10960/