

УДК 78.03/78.08+784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-18>**Цзян Ічжень**

ORCID: 0000-0002-8560-9645

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
563860213@qq.com

## ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ ВОКАЛІЗУ ЯК ФОРМИ АВТОНОМНОГО ЗВУКОВОГО МИСЛЕННЯ

*Метою дослідження є виявлення історико-теоретичних закономірностей становлення та розвитку вокалізу як специфічної форми вокального мистецтва, а також осмислення його функцій у системі вокально-виконавської та педагогічної практики в контексті еволюції музичного мислення й звукової естетики. Методологічну основу дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багатопланове осмислення феномена вокалізу. Структурно-семіотичний підхід дає змогу інтерпретувати вокаліз як особливу знакову систему, у якій смислоутворення здійснюється поза прямою опорою на вербальний текст – через інтонаційні, темброві та артикуляційні параметри звучання; історико-типологічний аналіз спрямований на виявлення етапів еволюції вокалізу в контексті змін музичної мови, жанрової системи та виконавських практик; герменевтичний підхід забезпечує інтерпретацію вокалізу як форми художнього висловлювання, у якій здійснюється діалог між композитором, виконавцем і слухачем. Наукова новизна дослідження полягає в переосмисленні вокалізу як комплексного феномена, що виходить за межі традиційного розуміння його як допоміжного педагогічного матеріалу.*

*Висновки. Проведений аналіз дозволяє розглядати вокаліз не як периферійне явище вокального мистецтва, а як його внутрішньо структуро-творчий елемент, у якому концентруються ключові тенденції історичного розвитку вокального мислення. Його генезис, що сягає літургійних практик раннього християнства, демонструє початкову двоїстість вокального звука як носія водночас афективного й сакрального змісту, де звільнення від словесної семантики не означає втрати смислу, а, навпаки, відкриває можливість його інтонаційного й тембрового розгортання. У цих умовах вокаліз постає не лише засобом технічної підготовки, а й формою художнього моделювання звука, у якій відпрацьовуються принципи кантিলени, віртуозності та тембрової диференціації.*

**Ключові слова:** вокаліз, жанрова форма, традиція *bel canto*, вокальна виконавство, інтонація, семіозис, тембр, вокальна віртуозність, кантілена; звукоутворення, інтерсуб'єктивність.

**Jiang Yizhen**, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**Historical and theoretical foundations of the formation of the genre model of the vocalise as a form of autonomous sonic thinking**

**The aim of the study** is to identify the historical and theoretical patterns underlying the formation and development of the vocalise as a specific form of vocal art, as well as to conceptualize its functions within the system of vocal performance and pedagogical practice in the context of the evolution of musical thinking and sonic aesthetics. **The methodological framework** of the research is based on a комплекс of interdisciplinary approaches that ensure a multidimensional understanding of the phenomenon of the vocalise. The structural-semiotic approach makes it possible to interpret the vocalise as a particular sign system in which meaning is generated without direct reliance on verbal text—through intonational, timbral, and articulatory parameters of sound. The historical-typological analysis is aimed at identifying the stages of the evolution of the vocalise in the context of transformations in musical language, genre systems, and performance practices. The hermeneutic approach enables the interpretation of the vocalise as a form of artistic expression in which a dialogue unfolds between the composer, the performer, and the listener. **The scientific novelty** of the study lies in the reinterpretation of the vocalise as a complex phenomenon that transcends its traditional understanding as merely auxiliary pedagogical material.

**Conclusions.** The conducted analysis allows the vocalise to be considered not as a peripheral phenomenon of vocal art, but as its internally structure-forming element, in which the key tendencies of the historical development of vocal thinking are concentrated. Its genesis, rooted in the liturgical practices of early Christianity, demonstrates the initial duality of the vocal sound as a carrier of both affective and sacred meanings, where liberation from verbal semantics does not entail a loss of meaning but, on the contrary, opens up possibilities for its intonational and timbral unfolding. Under these conditions, the vocalise emerges not only as a means of technical training but also as a form of artistic modeling of sound, within which the principles of cantilena, virtuosity, and timbral differentiation are elaborated.

**Key words:** vocalise, genre form, *bel canto* tradition, vocal performance, intonation, semiosis, timbre, vocal virtuosity, cantilena, sound production, intersubjectivity.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю переосмислення вокального мистецтва як багатовимірного феномена, що перебуває на перетині виконавської практики, педагогіки та теорії музичного інтонування. В умовах сучасного

музикознавства, орієнтованого на міждисциплінарні підходи, стає недостатнім розглядати вокаліз виключно як допоміжну форму вокальної техніки або дидактичний матеріал. Натомість він потребує інтерпретації як самостійного явища, у якому концентруються ключові процеси історичної еволюції вокального мислення – від літургійних форм до складних структур концертного вокалізу ХХ–ХХІ століть.

Особливої значущості набуває виявлення механізмів взаємодії вокальної педагогіки та виконавської практики, оскільки саме в цьому взаємозв'язку формуються сталі моделі звукоутворення, що визначають естетичні норми різних епох. Сучасна ситуація, яка характеризується розширенням вокально-технічного арсеналу, впровадженням нових тембрових і артикуляційних прийомів, а також поверненням до ідей природного звучання, актуалізує необхідність звернення до історичних засад вокалізу як форми, здатної інтегрувати технічне й виразове начала. У цьому контексті дослідження вокалізу дозволяє виявити глибинні закономірності трансформації вокального мистецтва як системи культурної комунікації.

**Метою дослідження** є виявлення історико-теоретичних закономірностей становлення та розвитку вокалізу як специфічної форми вокального мистецтва, а також осмислення його функцій у системі вокально-виконавської та педагогічної практики в контексті еволюції музичного мислення й звукової естетики. **Методологічну основу** дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багатопланове осмислення феномена вокалізу. структурно-семіотичний підхід дає змогу інтерпретувати вокаліз як особливу знакову систему, у якій смислоутворення здійснюється поза прямою опорою на вербальний текст – через інтонаційні, темброві та артикуляційні параметри звучання; історико-типологічний аналіз спрямований на виявлення етапів еволюції вокалізу в контексті змін музичної мови, жанрової системи та виконавських практик; герменевтичний підхід забезпечує інтерпретацію вокалізу як форми художнього висловлювання, у якій здійснюється діалог між композитором, виконавцем і слухачем. **Наукова новизна дослідження**

полягає в переосмисленні вокалізу як комплексного феномена, що виходить за межі традиційного розуміння його як допоміжного педагогічного матеріалу.

**Виклад основного матеріалу.** В історичній перспективі вокальна музика виявляє стійку й принципово значущу залежність від словесного начала, яка в низці культурних епох набуває характеру майже повної онтологічної зумовленості звуку мовною матерією. Особливо виразно це проявляється в середньовічній традиції, де мелодичне розгортання постає не автономною звуковою структурою, а функцією поетичного тексту, його метроритмічної організації та інтонаційно-сислової спрямованості. Плавність мелодичних ліній, плинність ритмічного дихання в культовій практиці, так само як і в світській ліриці трубадурів, труверів і міннезингерів, формуються під впливом строфічної архітекtonіки, що дозволяє говорити не просто про взаємодію, а про глибинну координацію вербального й музичного рівнів як єдиного семіотичного комплексу.

У цьому контексті закономірним постає усталене віднесення вокального мистецтва до синтетичних форм, у яких акустичне й словесне начала утворюють нерозривну єдність. Водночас феномен вокалізу проблематизує цю установку, оскільки демонструє можливість існування вокального звучання поза прямою опорою на слово, зміщуючи дослідницький фокус від вербально детермінованої моделі до складніших форм музичного семіозису, де у здійснюється через тембр, інтонацію й артикуляційну динаміку як автономні виразові категорії. У межах цього аналізу увагу зосереджено на виявленні генетичних передумов і історичних етапів становлення цього жанрового утворення, яке, виходячи за межі словесної зумовленості, водночас зберігає глибокий зв'язок із її структурними принципами.

Сучасний стан вокального мистецтва, що характеризується пошуком нових виразових засобів і поверненням до ідеї природного звучання, знову актуалізує значення вокалізу як форми, у якій можливе поєднання традиції та інновації. Він постає як медіатор між історично сформованими моделями вокального виконання та новими звуковими практиками, забезпечуючи

спадкоємність і водночас відкритість до експерименту. У ширшому філософсько-естетичному вимірі вокаліз може бути інтерпретований як особлива форма звукового буття, у якій голос виявляє свою онтологічну автономію, звільняючись від словесної зумовленості й утверджуючи себе як самостійний носій смислу. У цьому аспекті вокаліз постає не лише технічним або педагогічним явищем, а й простором реалізації інтерсуб'єктивної комунікації, де взаємодія виконавця й слухача здійснюється на рівні чистої інтонації, тембру й акустичної енергії звучання.

Сучасне англомовне музикознавство й вокально-виконавські дослідження у цій галузі пропонують низку продуктивних концептуальних моделей, що дозволяють суттєво поглибити розуміння вокалізу як форми звукового мислення та педагогічного інструмента.

Передусім важливим є підхід, розроблений Р. Міллером [2], у межах якого вокальна техніка розглядається як система координації дихальних, резонаторних і артикуляційних процесів. Його дослідження дозволяють інтерпретувати вокаліз не лише як вправу, а як структурований простір формування вокального апарату, де відбувається синхронізація фізіологічних і акустичних параметрів звука. У цьому контексті вокаліз постає як модель «чистого» звукоутворення, звільненого від текстового навантаження й спрямованого на досягнення оптимального балансу між регістровими зонами та резонансною проекцією.

Суттєве значення для осмислення вокалізу в контексті історичної еволюції *bel canto* мають праці Джеймса Старка [5], у яких вокальне мистецтво аналізується як культурно зумовлена система звукових практик. Дослідник показує, що техніка *bel canto* формується не лише як сукупність прийомів, а як естетична парадигма, що визначає способи інтонаційного розгортання й сприйняття звука. У цьому ракурсі вокаліз може бути інтерпретований як концентроване вираження цієї парадигми, у якому кристалізуються її основні принципи – кантиленність, регістрова однорідність і віртуозна рухливість. Не менш значущою є праця Дж. Поттера [3], присвячена історії вокального звучання, де голос розглядається як культурний конструкт, що

змінюється залежно від естетичних і технологічних умов. Такий підхід дозволяє розширити інтерпретацію вокалізу, розглядаючи його як форму історично змінного звукового досвіду, у якому відображаються уявлення про «природність» і «штучність» голосу. Зокрема, ідея «олюднення» інструментального звучання й, навпаки, інструменталізації голосу отримує тут додаткове теоретичне обґрунтування.

З позиції тілесно-феноменологічного аналізу вокального процесу важливим є дослідження Вільямс [6], у якому голос трактується як результат складної психофізіологічної координації. Авторка підкреслює, що ефективне звукоутворення пов'язане не стільки з механічним контролем, скільки з розвитком сенсомоторної усвідомленості. У цьому контексті вокаліз може бути інтерпретований як форма тілесного досвіду, у якій відбувається формування внутрішнього слуху й кінестетичної чутливості. Нарешті, у межах сучасної міждисциплінарної перспективи значний інтерес становить концепція, запропонована Н. Куком [1], що розглядає музичне виконання як процес, у якому смисл виникає внаслідок взаємодії між виконавцем, текстом і слухачем. Цей підхід дозволяє інтерпретувати вокаліз як форму інтерсуб'єктивної комунікації, де відсутність словесного тексту не усуває, а трансформує процеси смислотворення, переводячи їх у сферу інтонаційної й тембрової семантики. Дослідницькі підходи у перелічених дослідженнях дозволяють суттєво розширити теоретичне поле аналізу вокалізу, інтегруючи до нього фізіологічні, культурологічні, феноменологічні та семіотичні аспекти.

Одним із ключових джерел практики вокалізації на голосний звук або склад постає традиція юбіляцій у межах виконання алілуї – особливого типу розспіву, пов'язаного з вираженням екстатичного, радісного стану, у якому словесна семантика поступається місцем протяжному вокальному розгортанню голосних, переважно зосередженому на завершальному складі. Етимологічно сягаючи давньоєврейського заклик до прославлення, слово «алілуя» в музичній практиці трансформується в своєрідну акустичну форму, у якій семантичне ядро розчиняється у звуковому потоці, поступаючись афективній експансії звучання.

Особлива протяжність і орнаментальна насиченість останнього складу формують зону максимальної мелізматичної активності, де вокальний жест досягає найвищого ступеня свободи.

Паралельно необхідно враховувати більш ранні передумови орнаменталізації вокальної лінії, що сягають епохи правління Костянтина Великого, коли в межах церковної практики формується постать солуючого виконавця, вокальні можливості якого виходять за межі колективної псалмодії. Виникає ситуація, у якій індивідуальне звукове висловлювання потребує специфічної техніки і, відповідно, усвідомленого музичного навчання. У цьому контексті описуване блаженним Августином безсловесне радісне співання інтерпретується як форма звукового висловлювання, у якій людське переживання божественної величі реалізується через систему мелодичних фігур, що отримали в ранньохристиянській традиції назву «*iubilatio*». Смісл цього явища полягає в тому, що звук звільняється від прямої вербальної функції й набуває статусу самостійного носія афективного та духовного змісту.

Радикальна трансформація статусу вокалізу відбувається на межі XVII–XVIII століть, коли зміна музичного мислення зачіпає фундаментальні принципи організації звукового матеріалу. Перехід від поліфонічної моделі, заснованої на рівноправності голосів і їх комплементарній взаємодії, до гомофонно-гармонічного типу мислення призводить до функціональної ієрархізації звукового простору, у якій мелодія набуває привілейованого статусу. У результаті утверджується принцип виокремлення провідного голосового шару як носія смислового й афективного навантаження, що безпосередньо пов'язано з посиленням ролі індивідуального вокального висловлювання.

Показово, що ранні зразки вокалізів виявляються вже у творчості Ж.-Б. Люллі та Ж.-Ф. Рамо, діяльність яких пов'язана з формуванням національних оперних шкіл і розвитком теоретичного осмислення музичної мови. У їхніх творах вокаліз постає не лише як технічний елемент, а як спосіб моделювання звукової виразності, у якій голос функціонує поза прямою залежністю від слова, зберігаючи здатність до передавання складних афективних станів.

Систематизація принципів *bel canto* отримує теоретичне оформлення в трактатах П'єтро Франческо Тозі та Джамбаттісти Манчіні, де здійснюється спроба опису техніки колоратурного співу як сукупності певних вокальних прийомів і естетичних установок. Ці праці фіксують не лише рівень розвитку вокального мистецтва, а й його внутрішні суперечності: поряд із високими стандартами виконавства виявляється відсутність єдиної системи навчання, що проявляється в поширенні приватної педагогічної практики, нерідко позбавленої теоретичної основи й методичної послідовності. У цьому випадку йдеться про напруження між інституціоналізованою традицією та індивідуальними формами передачі знання, що відображає ширший культурний конфлікт між нормою й варіативністю.

Попри ці суперечності, саме в Італії середини XVII – початку XVIII століть вокаліз закріплюється як усталена форма музичної практики, тісно пов'язана з потребою у підготовці виконавців, здатних реалізовувати складні інтонаційно-технічні завдання. Італійська вокальна манера, асоційована з оперним мистецтвом, набуває статусу еталона й поширюється по всій Європі, формуючи основу національних вокальних шкіл. У цьому процесі голос починає розглядатися як об'єкт цілеспрямованого формування: його вивчають, розвивають і моделюють відповідно до визначених естетичних критеріїв [4].

Розширення сфери функціонування музики, пов'язане з утвердженням нових жанрів і концертної форми музикування, призводить до зміни комунікативної ситуації, у якій вокаліст постає як медіатор між твором і аудиторією, демонструючи не лише художній зміст, а й технічну досконалість звукового втілення. У цьому контексті формується стара італійська вокальна школа, а також феномен кастратів, що засвідчує граничний ступінь розробки вокальної віртуозності як естетичної цінності.

Паралельно з виконавською практикою виникає й теоретична рефлексія над процесом звукоутворення, що проявляється у появі перших методичних описів вокального навчання та спеціалізованих вправ – вокалізів, забезпечених практичними рекомендаціями. Ці форми фіксують перехід від емпіричного

освоєння вокальної техніки до її усвідомленого конструювання, у якому звук стає предметом аналізу, а вокальне мистецтво – сферою систематизованого знання.

Розвиток італійської оперної практики, як уже зазначалося, ініціював радикальну трансформацію вимог до вокального апарату, унаслідок чого голос починає розглядатися не лише як засіб звуковидобування, а як складний інструмент, що підлягає цілеспрямованому формуванню й технічній артикуляції. У межах цієї нової естетики виконавець має опанувати широкий спектр вокально-технічних навичок, зокрема тривале дихання, точність інтонаційного інтонування, здатність до відтворення як протяжних мелодичних ліній, так і стрімких пасажів, а також володіння різними типами орнаментальних фігур, включно з трелями різного темпового й артикуляційного характеру. У цьому випадку йдеться про формування специфічної вокальної тілесності, у якій дихання, артикуляція й звукоутворення інтегруються в єдину систему, що забезпечує реалізацію складних інтонаційно-драматургічних завдань.

Характерною рисою епохи стає синкретизм виконавської й композиторської практик, у межах якого межі між інтерпретацією та створенням музичного тексту виявляються розмитими. Багато видатних співаків одночасно виступають як композитори й теоретики, що дозволяє їм формувати вокальний стиль ізсередини виконавського досвіду. Так, постаті Д. Каччіні та Я. Пері демонструють тип універсального музиканта, який поєднує в собі навички співака, композитора й педагога, що сприяє інтеграції вокальної техніки й композиційного мислення [4].

Важливим етапом у розвитку вокалізу стає його закріплення в європейській оперній традиції, зокрема у творчості Ж.-Б. Люлі та Ж.-Ф. Рамо, де він функціонує як засіб формування вокальної виразності, що виходить за межі словесної семантики й спирається на інтонаційно-темброві ресурси голосу. У цих практиках голос остаточно утверджується як самостійний носій художнього смислу, здатний до складної афективної артикуляції поза текстом.

Єдність виконавської й композиторської практик виявляється також у характері поводження з музичним текстом, який не сприймається як фіксована й незмінна структура, а функціонує як відкрита модель, що допускає варіативність та інтерпретаційне перетворення. Практики перекладення, імпровізації, орнаментування й димінування стають невід’ємною частиною музичного мислення, у якому текст існує як потенціал для подальшого розгортання. Конспективний характер нотного запису лише окреслює основні параметри звучання, залишаючи виконавцеві простір для творчої ініціативи.

Особливо яскраво ця установка виявляється в структурі арії *da capo*, де повтор експозиційного матеріалу передбачає його трансформацію через додавання віртуозних декоративних елементів. У цьому процесі імпровізаційне створення каденцій, виконуваних на голосний звук, набуває статусу ключового показника майстерності: здатність варіювати мелодичну лінію стає критерієм художньої спроможності виконавця. Каденція тут функціонує як точка максимальної концентрації індивідуального висловлювання, де поєднуються техніка, смак і творча уява.

Інструктивні вокалізи барокової доби фіксують цю установку в максимально концентрованому вигляді, акумулюючи найскладніші технічні елементи – стрибкоподібні рухи, стрімкі пасажі, різноманітні види прикрас, зокрема морденти, форшлаги й трелі. Подібна насиченість свідчить про прагнення не лише до вдосконалення техніки, а й до формування гнучкого й пластичного голосового апарату, здатного до миттєвої адаптації в межах різних інтонаційних конфігурацій. Водночас суттєва частина орнаментальних елементів вводилася самими виконавцями, особливо в каденціях оперних арій, що вказує на високий рівень інтерпретаційної свободи й одночасно на зміщення авторства в бік виконавського суб’єкта.

Перехід до XIX століття знаменує собою якісну зміну статусу орнаменталі: починаючи з творчості Дж. Россіні, прикраси дедалі частіше фіксуються в нотному тексті, що обмежує довільність виконавських інтерпретацій. Взаємодія оперного мистецтва й виконавської практики в цей період набуває харак-

теру взаємної детермінації: опера формує запит на певний тип вокальної майстерності, тоді як самі співаки, реалізуючи цей запит, сприяють подальшому розвитку жанру. У творах В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Россіні перед виконавцями постають завдання, що вимагають не лише технічної рухливості й різноманітності дихальних стратегій, а й тонкої роботи з тембром, атакою звука та динамічними нюансами.

У побудові вокалізів XIX століття виразно простежується структурна аналогія з оперними аріями, де чергування кантиленних і віртуозних фрагментів відтворює модель драматургічного розвитку. Подібна організація підкреслює дидактичну спрямованість вокалізу: він стає не лише засобом технічної підготовки, а й інструментом формування художнього мислення виконавця, здатного інтегрувати різні типи вокальної виразності в єдине ціле.

Поряд із зазначеними трансформаціями вокального мистецтва формується й зворотна причинно-наслідкова залежність: зміни у виконавській практиці та естетичних установках починають безпосередньо впливати на структуру й пріоритети вокально-педагогічного процесу. У результаті педагогіка перестає бути лише системою передавання традиції й набуває характеру рефлексивної дисципліни, що реагує на нові вимоги звукової культури. Передусім переглядаються вікові межі початку професійного навчання: якщо раніше включення у вокальну практику відбувалося в дитячому віці, то в XIX столітті усвідомлюється необхідність пізнішого старту – не раніше 18–20 років, що зумовлено зростанням навантаження на голосовий апарат, пов'язаного з ускладненням вокального репертуару, який синтезує кантиленні, віртуозні й декламаційні компоненти в єдиному інтонаційно-драматургічному полі.

Ці зміни супроводжуються глибокою реконфігурацією технічних основ звукоутворення. Зсув у вокальній артикуляції виявляється, зокрема, у заміні відкритих голосних на більш закриті, що відображає прагнення до зміни тембрової організації звука та його проєкційних властивостей. Одночасно в роботі з чоловічими голосами акцент переноситься на освоєння так званого «прикритого» верхнього регістру, що пов'язано з необхідністю

забезпечення стійкості звучання в екстремальних зонах діапазону. Суттєві перетворення зачіпають і дихальну основу вокалу: перехід від переважно грудного дихання до змішаного, косто-абдомінального, свідчить про пошук ефективніших механізмів керування звуковим потоком, які дозволяють розширити динамічний діапазон і підвищити стійкість інтонації.

Важливим аспектом стає також формування специфічних кінестетичних відчуттів, пов'язаних із резонаторною зоною так званої «маски», яка починає розглядатися як індикатор акустичної проєкційності та «політності» звука. В умовах зростання розмірів оперних просторів і збільшення оркестрової щільності ця характеристика набуває принципового значення, оскільки голос має не лише зберігати темброву насиченість, а й володіти здатністю до акустичного подолання інструментального шару. Освоєння таких навичок стає можливим виключно в межах систематичної роботи, де вокаліз виконує функцію основного тренувального й водночас художньо орієнтованого інструмента, що поєднує техніку та виразність у єдиному процесі формування виконавської свідомості.

Цікавим є те, що на межі XIX–XX століть спостерігається зустрічний рух, який можна охарактеризувати як «олюднення інструменталізму», коли в інструментальній музиці актуалізується прагнення до відтворення виразових якостей людського голосу. Цей процес, своєю чергою, знаходить відображення у вокальній практиці, де голос починає освоювати принципи інструментального звучання, особливо в жанрі концертного вокалізу. У творах композиторів різних національних шкіл – П. Дюка, А. Онеггера, М. Равеля, Г. Форе, М. Кастельнуово-Тедеско, Дж. Маліп'єро, Р. Глієра, та ін. – голос функціонує як універсальний звуковий інструмент, здатний до відтворення складних тембрових і інтонаційних структур.

Виконавська практика цього періоду формує нові еталони звучання, орієнтовані на розширення об'єму, динамічної гнучкості та тембрової насиченості голосу, включно з культивациєю «темного» прикритого тембру. У цих умовах виникає потреба в опануванні нових вокальних технік, здатних забезпечити вико-

нання творів, що відзначаються високим ступенем складності як у структурному, так і в акустичному вимірах. Сучасні композитори активно розширюють тембровий і артикуляційний діапазон голосу, включаючи до нього екстремальні регістрові зони, різкі інтервальні стрибки, шумові й сонорні ефекти, а також різноманітні способи звуковидобування, що виходять за межі традиційного вокального канону. Голос починає функціонувати як багатофункціональний акустичний інструмент, у створенні звука якого беруть участь усі елементи артикуляційного апарату – від голосових складок до губ, язика й гортані. Динамічна палітра також зазнає радикального розширення, включаючи миттєві переходи між крайніми рівнями звучання, що вимагає від виконавця не лише технічної підготовки, а й високого ступеня контролю над звуковим процесом. Водночас традиційні форми вокального мистецтва, такі як виконання класичних оперних арій, зберігають свою актуальність, висуваючи вимоги до кантиленного, рівного й стійкого звуковедення. У цьому перетині традиції й інновації формується сучасне розуміння вокального мистецтва як складної системи, що поєднує історично сформовані практики й новітні звукові експерименти.

**Висновки.** Проведений аналіз дозволяє розглядати вокаліз не як периферійне явище вокального мистецтва, а як його внутрішньо структуротворчий елемент, у якому концентруються ключові тенденції історичного розвитку вокального мислення. Його генезис, що сягає літургійних практик раннього християнства, демонструє початкову двоїстість вокального звука як носія водночас афективного й сакрального змісту, де звільнення від словесної семантики не означає втрати смислу, а, навпаки, відкриває можливість його інтонаційного й тембрового розгортання.

На подальших історичних етапах вокаліз послідовно інтегрується в систему професійного музичного мистецтва, відображаючи зміни в організації музичної мови та виконавської практики. Перехід до гомофонно-гармонічного мислення, становлення оперного жанру та формування естетики *bel canto* зумовлюють переорієнтацію вокального мистецтва на індивідуалізоване звукове висловлювання, у якому голос набуває статусу автономного

виразового інструмента. У цих умовах вокаліз постає не лише засобом технічної підготовки, а й формою художнього моделювання звука, у якій відпрацьовуються принципи кантилені, віртуозності та тембрової диференціації.

Особливу роль вокаліз відіграє у вокальній педагогіці, де він функціонує як інструмент формування тілесно-звукової координації, що забезпечує єдність дихання, артикуляції та резонансу. Його використання дозволяє сконцентрувати увагу виконавця на процесах звукоутворення, звільняючи її від вербального шару й переводячи вокальне навчання у сферу суто акустичного й фізіологічного досвіду. У цьому сенсі вокаліз постає як простір експериментування, у межах якого формується здатність до усвідомленого керування голосом.

Еволюція вокалізу у XIX–XX століттях свідчить про його адаптивність до змінних умов музичної культури. З одного боку, він зберігає зв'язок із традиціями *bel canto*, орієнтованими на красу й виразність звука, з іншого – включається в процеси модернізації музичної мови, пов'язані з розширенням тембрового, артикуляційного й динамічного діапазону. У результаті вокаліз постає як універсальна форма, здатна інтегрувати різні типи звукового мислення – від кантиленної безперервності до фрагментарної, мовоподібної інтонації.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Cook N. *Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 296 p.
2. Miller R. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York : Schirmer Books, 1996. 318 p.
3. Potter J. *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 272 p.
4. Reese G. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, 1954. 745 p.
5. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto : University of Toronto Press, 2003. 376 p.
6. Williams J. *Teaching Singing to Children and Young Adults*. London : Compton Publishing, 2018. 224 p.

**REFERENCES**

1. Cook, N. (2013) Music as Performance. Oxford: Oxford University Press. [in English].
2. Miller, R. (1996) The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. New York: Schirmer Books. [in English].
3. Potter, J. (1998) Vocal Authority: Singing Style and Ideology. Cambridge: Cambridge University Press. [in English].
4. Reese, G. (1954) Music in the Renaissance. New York : W. W. Norton & Company. [in English].
5. Stark, J. (2003) Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press. [in English].
6. Williams, J. (2018) Teaching Singing to Children and Young Adults. London : Compton Publishing. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 13.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025