

УДК 784.2.087.613.1.011.26:782.8+78.071.8(73)(092):782.011.26
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-24>

Лі ЧЖУНЮЙ,

orcid.org/0009-0006-5773-9553

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики
 Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
 (Харків, Україна) li.zhongyu@num.kh.ua

РОК-ГОЛОС В БРОДВЕЙСЬКОМУ МЮЗИКЛІ НА ПРИКЛАДІ *JESUS CHRIST SUPERSTAR* Е. ЛЛОЙДА ВЕББЕРА

У статті досліджується феномен рок-голосу в бродвейському мюзиклі на прикладі рок-опери “*Jesus Christ Superstar*” Ендрю Ллойда Веббера як специфічного типу вокального ампуа, що поєднує різні техніки, регістрові стратегії та виконавські прийоми, запозичені з рок- та поп-вокальної практики. Основну увагу зосереджено на виявленні музично-виконавських і вокально-фізіологічних характеристик рок-голосу, його ролі у формуванні сценічного образу персонажів і відмінності від академічних принципів співу, традиційно притаманних музичному театру.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю цілісної вокально-сценічної типології у теорії бродвейського мюзиклу, а також недостатнім осмисленням рок-голосу не лише як стилістичної манери, а як окремого типу вокального ампуа. Проблема ускладнюється тим, що в межах однієї партії виконавець часто змушений поєднувати різні способи звуковидобування (белтінг, скрімінг, субтон, фальцет, фрай тощо), що виходить за межі як класичної вокальної класифікації, так і окремих сучасних типологій.

Метою статті є комплексний аналіз рок-голосу в “*Jesus Christ Superstar*” з урахуванням вокальної нотації, діапазонних характеристик, драматургії образів і реальної виконавської практики. Дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз, вокальну педагогіку, фізіологію голосу та студії популярної музики.

У результаті встановлено, що рок-голос у мюзиклі виконує не лише стилістичну, а й виразно драматургічну функцію, стаючи важливим засобом характеристики персонажів. Виявлено диференціацію технік залежно від образів: скрімінг як провідний прийом у партії Ісуса, соб/сгу та мовленнесподібний белтінг у партії Юди, фрай і штробас у партії Каяфи. Доведено, що рок-голос у бродвейському мюзиклі є гнучким і універсальним вокальним інструментом, який потребує подальшого теоретичного осмислення в контексті музичного театру кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Ключові слова: бродвейський мюзикл, рок-опера, рок-голос, вокальне ампуа, рок-тенор, скрім, белтінг.

Li ZHONG YU,

orcid.org/0009-0006-5773-9553

Postgraduate (PhD) student at the Department of Ukrainian and Foreign Music History
 Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
 (Kharkiv, Ukraine) li.zhongyu@num.kh.ua

THE ROCK VOICE IN THE BROADWAY MUSICAL: *JESUS CHRIST SUPERSTAR* BY ANDREW LLOYD WEBBER

The article examines the phenomenon of the rock voice in the Broadway musical through the case study of Andrew Lloyd Webber’s rock opera “*Jesus Christ Superstar*”, interpreting it as a specific type of vocal persona that integrates diverse techniques, registers, and performance strategies derived from rock and popular singing practices. The focus is placed on identifying the musical, performative, and vocal-physiological characteristics of the rock voice, as well as its role in shaping stage characters and its divergence from traditional principles of classical vocal technique typical of musical theatre.

The relevance of the study arises from the absence of a coherent vocal and performative typology within Broadway musical scholarship and from the insufficient theoretical consideration of the rock voice not merely as a stylistic manner but as an independent vocal category. This problem is intensified by the fact that a single musical role often requires the performer to combine multiple modes of sound production (belting, screaming, subtone, falsetto, fry, etc.), which challenges both traditional vocal classifications and contemporary pedagogical models.

The aim of the article is to provide a comprehensive analysis of the rock voice in *Jesus Christ Superstar*, taking into account vocal notation, range characteristics, dramatic functions of the characters, and contemporary performance practice. The research adopts an interdisciplinary methodology that combines musicological analysis, vocal pedagogy, voice physiology, and popular music studies.

The results demonstrate that the rock voice in the musical serves not only a stylistic but also a pronounced dramaturgical function, acting as a key means of character construction. A differentiation of techniques according to roles is identified:

screaming as a dominant expressive device in the role of Jesus, sob/cry and speech-like belting in the role of Judas, and fry or strohbass in the role of Caiaphas. The study concludes that the rock voice in the Broadway musical represents a flexible and versatile vocal instrument whose theoretical interpretation requires further development within the context of late twentieth- and early twenty-first-century musical theater.

Key words: Broadway musical, rock opera, rock voice, vocal type, rock tenor, screaming, belting.

Постановка проблеми. Питання вокально-сценічної типології бродвейського мюзиклу є важливим в структуруванні уявлень про певні ролі чи амплуа, над якими працює виконавець, а також в контексті розробки загальної теорії жанру мюзиклу. Разом із тим, на сьогодні не склалося більш менш єдиних і цілісних підходів в музикознавчій теорії. З одного боку, ми не можемо розповсюдити на мюзикл традиційну фахову класифікацію (німецька система *Fach*), оскільки одну й ту саму партію нерідко може співати і тенор, і баритон, в залежності від ситуативного вибору виконавського складу при тому, що нотуються чоловічі партії переважно в скрипковому ключі, що підтверджує домінування тенорів. Однією з найбільш розгалужених типологій якостей голосу наразі залишається класифікація Джо Естіл, запропонована ще в 80-ті роки минулого століття (Estill, 1988).

Однак, гнучкість і багатоплановість, яких вимагає вокальна практика мюзиклу, не дають можливості здійснити типологію лише за параметрами техніки. Так, в рамках однієї партії від виконавця може вимагатись і володіння і белтінгом, і оперною колоратурою (Глінда з «Лихої» / «Wicked» С. Шварца), поєднуватись різні стилі – поп і потужний рок-вокал (партія Ельфяби з «Лихої» С. Шварца).

У зв'язку з цим виникає ширше питання: чи прив'язаний вокально-сценічний образ в мюзиклі до певного типу вокалу, манери звуковидобування? Чи існують універсальні і спільні для різних творів засоби вокально-виконавської характеристики певних образів чи типажів?

Отже, зазначені фактори – малодослідженість вокальних амплуа в бродвейському мюзиклі, разом із складністю застосування фахової класифікації і розмаїттям вокальних технік в межах однієї партії зумовлюють необхідність вивчення цього явища.

Аналіз досліджень. Спроби типології голосів в бродвейському мюзиклі Золотої ери і сучасності на сьогодні вже здійснювалися. В цьому плані вдалою, хоча і беззаперечною є стилістична класифікація, запропонована Б. Макферсоном (Macpherson, 2020). Важливо підкреслити, що він розглядає лише типи голосів в бродвейському мюзиклі, а не в музичному театрі чи на естрадній сцені в цілому. Він виділяє такі типи, як рок-голос,

поперетта-голос (Poperetta voice)¹, «новий бродвейський голос» та «веристський голос». Етапом формування рок-голосу дослідник вважає кінець 60-х років ХХ століття, розпочатий мюзиклом Hair (1967), та продовжений *Jesus Christ Superstar* (1971).

Важливим контекстом для диференціації рок-голосу Б. Макферсон визначає опору на рок-саунд, який віддаляється від традиційних меж звукової ідентичності театру мюзиклу (Macpherson, 2020: 70) і відповідно до умов якого чоловічі партії співатимуть «грудним голосом для того, щоб звучати “мужньо/ маскуліно”» (Macpherson, 2020: 70). Підкреслимо, що під чоловічими рок-голосами Б. Макферсон має на увазі передусім тенорів, про що свідчить відповідне уточнення в дужках (там само). Втім, маскуліність в епоху класичного року – доволі відносно явище, якщо згадати вокальні якості фронтменів *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Pink Floyd*, *The Rolling Stones*. Вона не виключає використання фальцету і розгорнутих блюзових імпровізацій в фальцетному регістрі. Б. Макферсон підтверджує, що і Юда, і Ісус застосовують фальцет, зокрема в «Гетсимані» (Ісус) та «Проклятому навіки» (Юда). При цьому вони співають в «високими рок-теноровими голосами» (Macpherson, 2020: 70). Серед прийомів, які можна почути в їх партіях «Суперзірки», Б. Макферсон виділяє «повно-горловий фальцет» (*full-throated falsetto*), в той час як Юда застосовує вокальний плач (*vocal cry*), коли здійснює самогубство чи «шорстку хрипоту» (*gravelly rasp*). Звертає увагу на себе той факт, що дослідник використовує радше метафори, аніж вокальні терміни, сформовані в системі Джо Естіл чи сучасних дослідженнях метал- та рок-музики. Крім того, Б. Макферсон ігнорує інші вокальні партії, зокрема Каяфи – єдиної, яка нотується в басовому ключі і відрізняється за звуковидобуванням від рок-тенорів.

Визначний внесок в розробку теорії і практики співу в мюзиклі належить Джо Естіл. Саме її

¹ Слово утворилось з поєднання префіксу поп-, що відсилає до популярної музика, та іменника «оперета». До категорії мюзиклів із «поперет-голосами» Б. Макферсон відносить «Привид опери» Е. Ллойда Веббера, «Короля Льва» Е. Джона, і частково «Лиху» С. Шварца (Macpherson, 2020: 71).

методика сьогодні активно застосовується в сфері навчання вокалістів естради і мюзиклу зокрема. Нею розрізняються шість основних «якостей» голосу, що охоплюють мовний, фальцет, тванг, плач (*sob quality* чи край), белтінг, оперний тип (Estill, 1988: 39). Їх можна розуміти і як способи звуковидобування, і прийоми, і техніки. Однак сьогоднішній арсенал рок-вокалу виходить за межі наданої Джо Естіл типології і вимагає більш точної деталізації.

Так, С. Суріати (Suryati, 2023) виділяє сім технік, які, на його думку, часто використовуються в рок-співі: 1) *growl* (гроул або гроулінг, буквально «гарчання»); 2) *pig squeal* (буквально «поросячий визг»); 3) *grunt* (грант, буквально «гарчання» або «хрюкання»); 4) *false* (фолс-скрім або фальш-крик, буквально «фальшивий»); 5) *scream* (скрім або скрімінг, буквально «крик» або крикливий вокал); 6) *death (death scream)* (дет-скрімінг). Незважаючи на те, що певна їх частина можлива і в інших стилях, більшість пов'язана із важкими екстремальними напрямками металу, зокрема *death, black metal, grindcore* тощо. При такій детальній класифікації, визначення, запропоновані дослідником, доволі розмиті і здійснюються через інші терміни, зокрема через «скрім».

Гроул (гроулінг) визначається як «вокальна техніка для видобування гарчачих звуків», «важчий за скрім», який «чим довше звучить, тим зловіснішого характеру набуває», або як у зв'язку з чим вживається також термін *deep growl* (Suryati, 2023: 168). *Pig squeal*, в свою чергу, це прийом, що асоціюється із «свинячим вереском», і, як правило, виконується на вдиху, хоча є і винятки (Suryati, 2023: 168). В результаті більшість заявлених технік сприймаються як продовження і розширення палітри скриму, що вимагає детального аналізу в контексті, де, скажімо, можна зустріти різні відтінки застосування цього прийому. Мюзикл, який є більш мейнстримовим жанром, в порівнянні з більшістю напрямів важкого металу, і не буде репрезентувати усього спектра рок- і метал-вокалу, і тому необхідно теж врахувати це в процесі аналізу.

В свою чергу, Р. Мідлтон (Middleton, 2000) характеризує рок-голос передусім з боку емоційної палітри, виділяючи такі його особливості, як «посилена емотивність», «гранична емоційність та драматичність», «тілесна присутність», і «“первісна” автентичність, яка часом проявляється з такою наполегливістю, що здатна спричинити фізичний дискомфорт або навіть біль» (Middleton, 2000: 28). Саме тому рок-вокал він вважає «природним» способом самовираження – «особливо

у зіставленні (явному чи неявному) з натренованою, дисциплінованою технікою, “чистим” тоном і об’єктивуючим контролем, притаманними класичному співу» (Middleton, 2000: 28).

Щодо техніки, він виділяє такі параметри, як «відсутність техніки зниженого положення гортані та дихання, орієнтованого на роботу діафрагми, що зумовлює відносно мовленнєподібний спосіб звукоутворення», а також демонстративне порушення правил «доброго співу» (Middleton, 2000: 28).

Отже, намагаючись проаналізувати рок-голос як можливий тип вокального амплуа в контексті рок-мюзиклів і рок-опер, ми стикаємось із рядом різних проблем. По-перше, це загальні межі визначеного явища: якщо розглядати течії і творчі постаті, які передували становленню року чи були його передтечею – дослідники закономірно включають в коло впливів і Дж. Джоуплін, і Е. Преслі (Middleton, 2000: 33), і навіть Мадонну (Middleton, 2000: 37), а також не тільки напрями, які містять в своєму найменуванні тільки «рок», але й метал (*heavy, death, black*), то поняття рок-голосу максимально розширюється. По-друге, це нетотожність поняття рок-голосу як такого його інтерпретації в бродвейському мюзиклі. Остання значно вужче і не включає всієї палітри технік і саундів, характерних для року і металу. Це цілком логічно, виходячи з того, що мюзикл, навіть із префіксом «рок» залишається частиною музичного мейнстріму і комерції, а не екстриму, до якого належать названі вище типи вокалу. Третя проблема, якої також ми маємо торкнутися, стосується виконавської інтерпретації. Оскільки доволі рідко в музичних партитурах точно вказується, яким саме способом має видобуватись той чи інший тон, вокальне виконання ґрунтується на можливостях і розмаїтті технік, яким володіє той чи інший вокаліст, певній традиції і актуальних виконавських трендах, існування яких слід закономірно очікувати від бродвейського мюзиклу. Породжені практикою різночитання одного образу, вокальні версії розширюють межі вокального амплуа персонажа, і мають теж враховуватись при спробах типології.

Метою даної статті є виявлення специфіки тлумачення рок-голосу в мюзиклі *Jesus Christ Superstar* Е. Ллойда Веббера, палітри прийомів і їх ролі в характеристиці різних персонажів.

Виклад основного матеріалу. Аналіз рок-голосу в мюзиклі *Jesus Christ Superstar* Е. Ллойда Веббера (1971) слід розпочати з ідентифікації, в яких саме партіях відбилися його музичні особливості та естетичні засади. Це можна відносно легко просто визначити, виходячи концепції з

гуртів, в яких співали перші виконавці основних ролей, обрані Е. Ллойдом Веббером та Т. Райсом. Мюррая Хеда на роль Юди (чи то типажу «звичайної людини»), яка має ставити під сумнів всі етапи місії Ісуса) запропонував Т. Райс. Він не тільки був його другом, але й інколи співав з його групою (Nassour, 2024: 44). Його голос визначається як «шовково м'який», «блюзовий», який «може сягти надзвичайних висот» (Nassour, 2024: 44). Водночас, при тому, що співак мав ряд записів, брав участь в Вест-ендській прем'єрі *Hair* (1968), і навіть ролі у ТВ шоу та стрічках, його кар'єра ще не здійнялася (там само). Можливо частково тому він і погодився на запис провокуючого синглу. В свою чергу Е. Ллойд Веббер охарактеризував Мюррея як «невомного» (Nassour, 2024: 45). Отже саме вокаліст на роль Юди із досвідом співу в рок-гуртах та рок-мюзиклі став першим, кого обрали автори. На самому синглі вокал Хеда визначається як «сирий» (Nassour, 2024: 50).

На роль Ісуса претендував фронтмен *Zombies* Колін Бланстон, хоча Е. Ллойд Веббер «непокоївся, що його голос не звучить як справжній рок» (Nassour, 2024: 153). Після цього Ллойд Веббер відвідав Йона Лорда, засновника гурту *Deep Purple*. Як раз в цей час прийшов новий вокаліст Іен Гіллан. Послухавши його «пронизливий шквал хеви-металевого крику» на «*Child in Time*», композитор звернувся до Тіма Райса (Nassour, 2024: 74). Іен виявився «таким типом співака, який міг сягти і навіть перевершувати все, що написав Ллойд Веббер» (Nassour, 2024: 75).

Отже можна стверджувати, що вибір рок-голосу розпочався не тільки з композиторських ідей, а з реальних прототипів того, як партії мають звучати. Більш того, певні властивості голосу, як то високочастотний крик (*scream*) для І. Гіллана чи блюзова шовковистість М. Хеда теж важливі ідентифікатори їх ролей.

В умовах, коли відсутні чіткі вказівки на спосіб виконання, за винятком крайніх виявів експресії (крик чи шепіт), специфіка звуковидобування має визначатись, виходячи з природи голосу, його можливостей на певних ділянках діапазону та художніми завданнями, зокрема вияву підвищеної емоційності, яка й так притаманна року. Крім того, палітра прийомів має відштовхуватись від реальної виконавської практики, і тому ми спиратимемось на сучасні виконавські версії Ш. М. Вайтфорда / *Sean Matthew Whiteford*, Х. Дж. Стаатса III / *Henry George Staats III*, Діна ДіМарцо / *Dean DiMarzo* (Castaway Productions, 2020), Тіма Мінчіна / *Tim Minchin* та Бена Фостера / *Ben Foster* (The Shows Must Go On!, 2024). Одним із перших

об'єктивних параметрів має послужити діапазон голосу.

Діапазони ключових рок-тенорів в *JCS* різняться. Для Юди це – $d-d^2$, основний робочий діапазон $a-a^1$. Тон, якого він частіше сягає в «головному» регістрі – d^2 . Опціонально вони можуть звучати в «Туман в їхніх думках» / «Heaven on their minds» (т. 84), «Проклятий навіки» / «Damned for all time», тт. 63–68; 85–91), c^2 «Дивна річ, загадкова» / «Strange thing, mystifying» (тт. 21–24).

Діапазон партії Ісуса діапазон значно ширший ($B-g^2$), що демонструється майже відразу. Так уже в першій сцені, де вводиться його образ – «Що відбувається?» / «What's the buzz?» – виконавці сягають e^2 (тт. 31–35) в лінії вокальної імпровізації над партією хору, як, до прикладу Ш. М. Вайтфорд (*JCS*, 2019), а в «Гетсимані» – g^2 (тт. 81–84), хоча в нотному тексті ці тони зафіксовані як b^1 та c^2 , тобто йдеться про відхилення на квінту вгору від основного зазначеного тону.

Рок-баритон, представлений образом первосвященника Каяфи, охоплює діапазон $Cis-f^1$, і це єдина партія, нотована в басовому ключі. Він вступає з найнижчих тонів в номері «Цей Ісус має померти» / «This Jesus must die», однак уже в «Осанні» ми почуємо вищу теситуру.

Белтінг. Белтінг є одним із основних способів звуковидобування для рок-тенорів. Відповідно до типології Л. Попейл (Popeil, 2007), можна визначити розмовний белтінг (*speech-like belt*) як пануючий для *JCS* і партії Юди зокрема, особливо в інтерпретації Тіма Мінчіна. Це обумовлено його прихованою роллю в мюзиклі як оповідача, який ніби спостерігає за діями Ісуса зі сторони і тверезо засуджує його нераціональність. Ця оповідальність розкривається і мовних зворотах довірливого звернення, як то «Послухай, Ісусе, мені не подобається те, що я бачу» («Туман в їхніх думках»), чи «Замість ілюзій він обирає реалістичний погляд, відвертість і нерідко вона набуває сповідального характеру. Інтонція, близька мовній, прекрасно передає ці відтінки настрою. *Speech-like belt* відповідає експозиції – першому виходу Юди в «Туман в їхніх думках». Тільки на протянутих верхівках звучить повнозвучний белтінг (тт. 20–25). Так само розмовна інтонація актуальна і для діалогічних сцен, перших моментів конфлікту із Ісусом, як наприклад у «Все добре» / «Everything's alright». Для партії Ісуса розмовний белтінг, хоча він теж простежується у деяких виконавських версіях (наприклад Ш. М. Вайтфорд), менш характерний.

Скрімінг і шаутінг. В рок-опері всього одного разу зустрічається ремарка *screaming* – в партії Ісуса в «Храмі» / «Temple» (т. 39, літера G), хоча

сфера його застосування в партії Ісуса значно ширша. Вона аргументується передусім досвідом Іена Гіллана, скрім якого став одним із визначальних факторів його вибору на роль. В тексті *JCS* вона скоріше виражає крайній ступінь напруги і не означає, що в інших епізодах твору його застосування недоречно. З огляду на нотацію, тут мають бути ніби дві різні техніки. Першій відповідає фіксація у із штилями з хрестиками замість голів нот E , другій – хрестик в колі: E . Останнє може вказувати також на те, що цей скрім має бути тривалий (ціла, ціла з крапкою). Вокалісти доволі цікаво інтерпретують цей контраст. У Ш. М. Вайтфорда спочатку скрім спирається на g^1 , при тому, що він не звучить на одному тоні, як в клавирі, а представляє собою мелодично розгорнуту імпровізацію-розспів, а потім майже сгягає *pig squeal* на словах «Геть звідси» (тт. 41–42). Тоново це відповідає e^2 та g^2 . Наближення до прийому *pig squeal*, який є екстремально вищим за *scream* тут не випадкове, адже скрім широко застосовується Ш. М. Вайтфордом вже від перших сцен, і тут потрібно було сгяти нового рівня вияву емоцій. Це перший момент в мюзиклі, коли Ісус вступає у відвертий конфлікт із натовпом і тим самим ніби втрачає безпосередню підтримку останньої з сил, які могли протистояти «старому порядку» первосвященникам.

На кульмінаційних моментах «Гетсиману», що відповідають словами «Що, коли я помру?» / «What if I die?» (тт. 63–64; тт. 81–84), можливі два інтерпретації звуковидобування – це власне скрім – більш пронизливий і повнозвучний у Іена Гіллана, більш скрипучий – у Ш. М. Вайтфорда, або – фальцет, як вирішено у версії Бена Фостера (3'06"–3'14", *The Shows Must Go On!*, 2020). У випадку зі скрімом вокалісти видобувають тон квінтою вище написано (або дуодецимою).

В партії Юди сфера скрім, як правило застосовується рідше, за виключенням «Смерті Юди», що виступає кульмінацією його образу і співпадає з моментом самогубства. Окремі сплески скріму ми можемо почути і в його фінальній «Суперзірці» / «Superstar», які відповідають скоріше *quasi*-госпелній екстазиці, аніж драматичному переживанню (нагадаємо, що цей номер вводиться уже після самогубства Юди).

В нотному тексті частіше зустрічається ремарка *shouting* (крик), що позначає перехід з вокальної на розмовну інтонацію, на відміну від скріму, який передбачає відносно точне інтонування (відхилення на терцію або квінту від основного тону, що є іншим тоном того ж самого співзвуччя). Разом із тим, як і у випадку зі скрімом, *shouting* скоріше

вказує на рівень експресії, а не на конкретний прийом, адже в нотному тексті фіксована більша частина висот («Таємна вечеря», тт. 115–119).

Фальцет. Нагадаємо, що аналізуючи рок-голос в *JCS*, Б. Макферсон (Macpherson, 2020) вказує на застосування «повногорлового фальцету», хоча тут в сутності змішуються м'якість власне фальцетного звуковидобування і горлова напруга скріму. Виходячи з розділення цих технік як з точки зору способу артикуляції, так і художньої мети, ми можемо здійснити деякі спостереження.

На кульмінації «Гетсиману» власне фальцет скоріше несе емоційне послаблення і знімає напругу замість того, щоб виражати її найвищий ступінь, як це досягається скрімом, тому він може вважатись опціональним (як в версії Бена Фостера) і менш вдалим варіантом в порівнянні з іншими (Іен Гіллан, Ш. М. Вайтфорд).

Натомість в інших сценах, особливо пов'язаних зі стилістикою госпелів, а також типовим для них чергуванням сольного та хорового висловлювань, фальцет може бути доволі доречним. Прикладом цьому може послужити «Сімон Зілот», де екстатичній темі в дусі госпелних гімнів (тт. 73–88) відповідає повітряний, дихаючий фальцет партії Ісуса (як, наприклад, у версії Ш. М. Вайтфорда). Це також дає можливість створити глибший контраст до подальших сцен, де просвітленість і безтурботність поступово покидають головного героя.

Субтон. Незважаючи на те, що субтон – м'який, на видиху повітря, спосіб звуковидобування, – більше асоціюється із поп-музикою і соулом, – він має місце і в партіях рок-тенорів мюзиклу *JCS*. Субтон вводиться в найбільш інтимних моментах, де герої відчувають себе самотніми, як, наприклад, Ісус в «Таємній вечері» / «The Last Supper», коли він вже знає про зраду («Кінець трохи тяжчий, якщо його спричинили друзі», тт. 33–49), коли вже всі заснули і покинули його (літера I). Так само з субтону починається перша фраза «Гетсиману» в версії Ш. М. Вайтфорда і повертається на пізнішій репрізі куплету, де герой виражає знесилення, розчарування і відчуває свою поразку («Тоді у мене було натхнення...»). Завершується «Гетсиман» також субтоном – зверненням Ісуса до Юди – «Юда, ти маєш зрадити мене із поцілунком» (тт. 123–124) – безумовно, одним з найінтимніших епізодів усього мюзиклу.

Так само показовим є введення субтону в сцені зради Юди «Проклятий навіки» / «Damned for all time», де він видає місце перебування Ісуса – «В четвер вночі ви знайдете його там, де хочете» (тт. 126–131).

Фрай і штробас. Фрай та його теситурно нижчий варіант (переважно для низьких чоловічих голосів) – штробас (*strochbass*) – зустрічається в мюзиклі лише в одній партії – Каяфи. Цей скрипучий прийом, наблизений до гроулу, звучить переважно у великій та до середини малої октави, досягаючи зловісно-інfernального відтінку. Він відповідає образу первосвященника, який вирішує долю Ісуса («Цей Ісус має померти»). Пізніше штробас повернеться в «Осанні», контрастуючи хоровим молитовним славленням Ісуса (тт. 9–13), хоча тут його витісняє звичайне інтонування, щоб обумовлено підвищенням теситури (верхня частина малої та перша октави).

Соб / край. З англійської *sob* та *cry* буквально «плач», «ридання». Низку відповідних прийомів ми можемо почути в «Смерті Юди», де герой виражає відчай, каяття та скорботу. Показовою в цьому плані є ремінісценція «Я не знаю, як його любити» в середині сцени (літера D, тт. 56–66), де на останніх словах («Він так мене лякає»), що поєднуються з низхідним пасажем на межі другої та першої октави, який нагадує *glissando*, вперше звучить типовий край, хоча тонова визначеність поки що зберігається. Далі звуковидобування виконавця (наприклад, у версії Х. Дж. Стаатса III) межує між розмовною інтонацією і плачем, що органічно відповідає тексту і відповідним переживанням – «чи він любить мене також, чи турбується про мене» (тт. 67–71). Врешті партія Юди наближується до ридань без визначеної висоти, чому відповідає ремарка *wailing* (теж буквально «плач») в клавирі (т. 82).

Цією палітрою діапазон технік рок-голосу в *JSC*, безумовно не вичерпується, і ми можемо також знайти епізодичне застосування гроула – наприклад на

початку відповіді Ісуса Юді («Все добре», т. 37, в виконавській версії Бена Фостера), тип *Brassy Belt* (белтінг, що нагадує звучання високих мідних духових) в партії Симона Зілога (виконавська версія *Faith*, 2019). Однак, нами було окреслено провідні риси рок-голосів, в тому числі тенорів і баритона, що дає можливість дійти до ряду підсумків.

Висновки. Рок-голос представляє собою широкий за виконавською палітрою тип вокальної партії в бродвейському мюзиклі, який може втілювати різні настрої – від скепсису і тверезої критики, екстатичності і відчаю до зловісно-інfernальних образів, тим самим демонструючи свою різнобічність і універсальність як стилістичний інструмент характеристики музично-театральних персонажів. Як правило, в межах однієї вокальної партії ми можемо зустріти певну палітру технік. При цьому вони можуть розрізнятися між якимось одним прийомом, який буде домінуючим або унікальним для персонажа. Так, для Каяфи таким стає фрай / штробас, для Ісуса – скрім, що може переходити у *pig squeal*, а для Юди – соб / край і пріоритет розмовного типу белтінгу (*Speech-like belting*). При тому, що в рок-мюзиклі є установка на «маскулінність» чоловічих партій, активно використовується субтон, рідше – м'який фальцет, які покликані втілювати найсокровенніші емоції та переживання. Все це підтверджує, що кожен прийом та техніка, застосовані виконавцями, передусім орієнтовані на розкриття образів, їх психологічної глибини, поступових змін, а отже рок-голос може служити для розкриття різних типів персонажів і характерів, що зумовлює необхідність подальшого вивчення його інтерпретації в бродвейському мюзиклі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Estill J. Belting and classic voice quality: Some physiological differences. *Medical Problems of Performing Artists*. 1988. Vol. 3, № 1. P. 37–43.
2. Macpherson B. Sing: Musical theater voices from Superstar to Hamilton. *The Routledge Companion to the Contemporary Musical* / ed. by J. Sternfeld, E. L. Wollman. 1st ed. London ; New York : Routledge, 2020. P. 69–76.
3. Middleton R. Rock singing. *The Cambridge Companion to Singing* / ed. by J. Potter. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. P. 28–42.
4. Nassour E. *Jesus Christ Superstar: Behind the Scenes of the Worldwide Musical Phenomenon*. Lanham : Rowman & Littlefield, 2024. 352 p.
5. Popeil L. The multiplicity of belting. *Journal of Singing*. 2007. Vol. 64, №.1. P. 77–80.
6. Suryati S. The use of growl vocal technique to enhance voice quality in singing pop songs. *Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts)*. 2023. Vol. 24, № 2. P. 167–175. DOI: <https://doi.org/10.24821/resital.v24i2.7934>
7. Castaway Productions. *Jesus Christ Superstar 2019 – Full show* [Video]. YouTube, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CQCtYW68MmQ> (дата звернення: 29.01.2026).
8. *The Shows Must Go On! The most revolutionary song from Jesus Christ Superstar* [Video]. YouTube, 2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6pa_a2hivvo (дата звернення: 29.01.2026).

REFERENCES

1. Estill, J. (1988). Belting and classic voice quality: Some physiological differences. *Medical Problems of Performing Artists*, 3(1), 37–43. <https://www.jstor.org/stable/45440649>
2. Macpherson, B. (2020). Sing: Musical theater voices from Superstar to Hamilton. In J. Sternfeld & E. L. Wollman (Eds.), *The Routledge companion to the contemporary musical* (1st ed., pp. 69–76). Routledge.
3. Middleton, R. (2000). Rock singing. In J. Potter (Ed.), *The Cambridge companion to singing*. Cambridge University Press, 28–42
4. Nassour, E. (2024). *Jesus Christ Superstar: Behind the scenes of the worldwide musical phenomenon*. Rowman & Littlefield. <https://www.everand.com/read/682099587>
5. Popeil, L. (2007). The multiplicity of belting. *Journal of Singing*, 64(1), 77–80.
6. Suryati, S. (2023). The use of growl vocal technique to enhance voice quality in singing pop songs. *Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts)*, 24(2), 167–175. <https://doi.org/10.24821/resital.v24i2.7934>
7. Castaway Productions. (2020). *Jesus Christ Superstar 2019 – Full show*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CQCtYW68MmQ>
8. *The Shows Must Go On!* (2024). The most revolutionary song from Jesus Christ Superstar. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6pa_a2hivvo

Дата першого надходження статті до видання: 29.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

