

Хуан ТЕН,

orcid.org/0009-0008-2551-2236

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

РОЛЬ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК В *WATER PASSION* ТАН ДУНА

Голос відіграє важливу роль у творах Тан Дуна, про що свідчать широкі за палітрою виконавських прийомів вокальні партитури. В цьому він спирається на різні традиції – від традицій шаманських ритуалів і різних етнічних різновидів співу до авангарду і поставангарду. Водночас попри зростаючий інтерес музикознавців до опер Тан Дуна, спостереження над принципами застосування в них вокальних технік наразі мають епізодичний характер, а інші твори, де задіяні вокальні партії, взагалі залишаються майже недослідженими, прикладом чому може послужити і *Water Passion* (2000). У зв'язку з цим **метою** даної статті стало виявлення ролі різних вокальних технік в *Water Passion* Тан Дуна. Вивчення *Water Passion* показало, що, будучи створеним на честь 250-річчя із дня смерті Й. С. Баха, цей твір дає привід для багатьох паралелей із бахівською моделлю і водночас демонструє ряд відмінностей, зокрема скорочення кількості персонажів, перерозподіл тексту, додавання нових сюжетних епізодів.

Проведений аналіз дозволив зробити висновки, що в *Water Passion* Тан Дун тяжіє до розширеної палітри вокальних технік, що підтверджується залученням гри солістів-вокалістів на інструментах, а також включенням обертонового співу, тувинського горлового співу і широкої перкусійної палітри (шепіт, шепіт горловим шумом, шепіт з горловим тремоло, губне тремоло). Композитор застосовує вокальної техніки принаймні в трьох функціях і керуючись трьома факторами. Перший – це створення певного образу або типажу чи амплуа (ворожий натовп, хаос, Диявол), хоча персоніфікація в цьому творі не набуває першочергового значення. Другий – ситуативний, зумовлений необхідністю підкреслення ключових слів тексту (шепіт, викрик). Третій – формотворчо-драматургічний, спрямований на загострення контрастного протиставлення сольних і хорових партій або їх зближення.

Ключові слова: вокальна партія, вокальна техніка, розширені вокальні техніки, вокальні прийоми, обертоновий спів, звуковидобування, творчість Тан Дуна.

Huang TENG,

orcid.org/0009-0008-2551-2236

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

THE ROLE OF VOCAL TECHNIQUES IN TAN DUN'S *WATER PASSION*

The voice plays a crucial role in Tan Dun's works, as reflected in the diverse range of vocal techniques found in his scores. He draws inspiration from various traditions, spanning shamanic rituals and ethnic singing styles to avant-garde and post-avant-garde influences. Despite the growing interest of musicologists in Tan Dun's operas, research on the use of vocal techniques in his works remains sporadic. Other compositions featuring vocal parts, such as *Water Passion* (2000), have received even less scholarly attention.

This article aims to explore the role of different vocal techniques in *Water Passion*. Created to commemorate the 250th anniversary of J. S. Bach's death, the work invites comparisons with Bach's compositional model while also presenting several key differences, including a reduced number of characters, a restructured text, and the addition of new narrative elements.

Our analysis reveals that *Water Passion* demonstrates Tan Dun's tendency toward an expanded palette of vocal techniques. This is evident in the involvement of solo vocalists who also play instruments, as well as the inclusion of overtone singing, Tuvan throat singing, and an extensive range of percussive vocal effects (whispering, whispering with throat noise, whispering with throat tremolo, lip tremolo).

The composer employs vocal techniques in at least three distinct functions, each guided by a specific artistic intent. First, they serve to create particular images, archetypes, or roles (e.g., a hostile crowd, chaos, the Devil), though personification itself is not a primary focus. Second, they fulfill a situational function, emphasizing key words in the text (e.g., whispering, shouting). Third, they contribute to form and dramaturgy, heightening contrasts between solo and choral parts or, conversely, blending them together.

Key words: vocal part, vocal technique, extended vocal techniques, overtone singing, sound production, Tan Dun's work.

Постановка проблеми. Голос відіграє важливу роль в творах Тан Дуна, починаючи з перших крупних зразків опери («Дев'ять пісень» / *Nine Songs*, 1989), інструментального театру («Оркестровий Театр I: 0», 1990), і завершуючи останніми вокально-інструментальними композиціями (опера-пасіон «Пасіон Будди» / *Buddha Passion*, 2018). Надихаючись, з одного боку, традиціями шаманських ритуалів, етнічними різновидами співу (китайський, монгольський), а з іншого – творчістю представників американського авангарду (Дж. Кейдж) і поставангарду (Дж. Крам), – він активно використовує це розмаїття, створюючи широкі за палітрою виконавських прийомів вокальні партитури. Разом із тим, спеціальні дослідження, присвячені трактовці голосу в доробку Тан Дуна, наразі відсутні.

Аналіз досліджень. В музикознавчому просторі можна спостерігати зростаючий інтерес до опер Тан Дуна, який поєднується з доволі невеликою увагою до їх вокальних партій, на противагу від інших аспектів його музичного театру. Нан Жан приділяє значну увагу інструментальним партіям ударних в операх композитора, яким присвячено окремий підрозділ (2.3.), їх сценічного оформлення і навіть аналізу специфіки сценічного втілення чайної церемонії в різних постановках (3.1.) (Nan Zhang, 2015). Атмосфера шаманського ритуалу, на його думку, втілюється передусім двома шаманськими ролями, масками, костюмами і дієгетичною інструментальною музикою в дусі стародавнього *Chin worship band* (Zhang, 2015: 63–64). В дисертації Лю Ле здійснюється ряд спостережень над вокальними партіями в операх композитора. Зокрема в «Першому імператорі» відзначається «простота вокального стилю», що «поєднується із складністю оркестровки» (Лю Ле, 2022: 150), а також близькість тембрової палітри голосів до пекінської опери, у якій конфлікт основних образів (Імператора та Гао Цзяньї) реалізується протистоянням двох тенорів. Вони репрезентують різні сторони «єдиного цілого» – образ китайської держави (Лю Ле, 2022: там само). Крім того, дослідниця відзначає пріоритет «вокальної інтонації», що підтверджується виключенням речитативу; і трактовку вокальних партій у «найкращих традиціях арії *bel canto*» (Лю, Ле, 2022: 152). Відмічається введення і деяких неklasичних зразків вокалу – із елементами обертонового горлового співу (Лю Ле, 2022: 152), «традиційної китайської манери» у стилі Пекінської опери – для геоманта Майстра Ін-Яня, а також наявність в хоровій партії нетемперованого співу і вигуків. При цьому специфіка кожного залишається нерозкритою. Разом із Нан

Жаном Лю Ле відзначає, що перед написанням «Першого імператора» Тан Дун вирушив до Стану, щоб вивчати древній китайський вокальний стиль цін-цян (*qin-qiang*), визначними рисами якого є використання тритонів, протянутих кварт і початок мелодії з найвищої ноти з подальшим рухом до найнижчої (Zhang, 2015: 64; Лю Ле, 2022: 151). Обидва дослідники також вказують на зв'язок «Першого імператора» із орієнтальними традиціями Дж. Пуччіні (Zhang, 2015; Лю Ле, 2022: 153), хоча не стільки з точки зору вокальних партій, скільки музичної мови і репрезентації неоорієнталізму.

Щодо інших творів Тан Дуна, в яких залучаються вокальні партії, то наразі вони залишаються майже недослідженими. Прикладом цьому може послужити і *Water Passion after St. Matthew* – єдиний зразок духовного пасіону в творчості Тан Дуна, який наразі не привертав значної уваги музикознавців. *Water Passion* згадується в дослідженні Г. Савонюк (Савонюк, 2023: 73), як частина проєкту *Passion-2000* на честь 250-річчя зі дня смерті Й. С. Баха. Ці деталі задуму, як і перелік інших авторів, які брали участь в цьому проєкті (О. Голіхов, В. Рім, С. Губайдуліна), висвітлені вже в партитурі твору (Tan Dun, 2000). Унікальність твору Тан Дуна зумовлена майстерно вписаними в музичну тканину звуками води (Савонюк, 2023: 73). Сутність його концепції, на думку Г. Савонюк, полягає в тому, що «вода повно характеризує життя та воскресіння Ісуса, що підтверджують її фізичні властивості» (Савонюк, 2023: 75). Разом із тим, ґрунтового аналізу пасіону і специфіки втілення в ньому образу води дослідниця не проводить. Отже, на сьогоднішній день відсутні суттєві аналітичні розвідки як в сфері вокальних технік в творах Тан Дуна в цілому, так і в *Water Passion*.

У зв'язку з цим **метою** даної **статті** стало виявлення ролі різних вокальних технік в *Water Passion* Тан Дуна.

Виклад основного матеріалу. «Водний пасіон за Святим Матвієм» / *Water Passion after St. Matthew* (2000) складається з восьми крупних частини або сцен¹, об'єднаних в два крупних блоки (їх можна було б назвати діями) по чотири частини. Перший розкриває шлях Христа від хрещення до його зради і арешту, а другий – від арешту до розп'яття і воскресіння, подібно до бахівського *Matthäus Passion*. Разом із тим, відкривається пасіон Тан Дуна сценами, яких у Й. С. Баха не

¹ Не зважаючи на те, що сценічна дія не передбачується, доцільніше розглядати частини твору як сцени, а не номери, оскільки тут немає диференціації на окремі хори, речитативи і арії, як у Й. С. Баха.

було – хрещення Ісуса Іоаном Хрестителем («Хрещення» / *Baptism*), та випробувань Ісуса Дияволом під час його перебування в пустелі («Спокуси» / *Temptations*). Згідно з Євангеліями від Марка та Матвея, було здійснено три спроби спокусити Христа (Спокуси Христа, 2025). В першій Диявол пропонує йому перетворити камінь на хліб (щоб довести, що він Син Божий та вгамувати голод), в другій – обіцяє безмежну славу і владу над світом, в третій – провокує Ісуса стрибнути з наріжника храму, щоб його врятували янголи. Третя частина (Остання Вечеря / *Last Supper*) присвячена Таємній Вечері. Четверта («В саду Гетсиманським» / *In the Garden of Gethsemane*) – це сцена зради Ісуса. Другу «дію» відкриває п'ята частина, де апостоли викриваються у знайомстві з Ісусом, однак вони все заперечують, доки Юда не визнає, що згрішив і зрадив «невинну кров» за 30 срібних монет. Шоста частина («Віддай нам Варраву» / *Give us Barrabas*) відображає сцену вирішення долі Ісуса, коли Понтій Пілат надає натовпу вибір, кого рятувати, і вони обирають Варраву. Сьома частина («Смерть і землетрус» / *Death and Earthquake*) стає драматичною кульмінацією твору, де звучить знаковий монолог Ісуса на хресті арамейською (або біблійним івритом): «Eli! Eli, Lama Sabchtani?» / «Мій Боже, між Боже, чому Ти мене покинув?», і, замість води, йому подають оцет, щоб напиться. Фінал втілює воскресіння Христа (чого немає у Й. С. Баха) і ґрунтується на вільно інтерпретованих рядках з Біблії – «є час для кохання, для миру, для танцю і мовчання» (Екклезіяст, 1962). Отже Євангеліє від Матвія можна вважати основним підґрунтям для сюжетно-драматургічної і структурної лінії твору Тан Дуна, однак ним не обмежується. Порівняння трактовки тексту першоджерел у Й. С. Баха і Тан Дуна може стати предметом самостійної наукової розробки.

Water Passion написаний для двох солістів (сопрано, бас) та мішаного хору. Інструментальна партія включає трьох перкусіоністів, які грають як на традиційних інструментах (литаври), так і на водній перкусії, що представляє собою набір інструментів, в яких вода є звучним тілом².

Однією з важливих характеристик вокального письма Тан Дуна в *Water Passion* стає контрастне протиставлення сольних та хорової вокальних партій, які доволі часто викладені за респонсорним принципом. Це, в поєднанні з контрастом вокальних технік, як правило служить суттєвим формотворчим та драматургічним фактором. Так, в другій частині (*Temptations*) завдяки протиставленню хорових рефренів та діалогічних епізодів спокуси утворюється семичастинне рондо (реф-

рени – т. 9, літери C, E, G). Воно ускладнюється другим мікрорефреном перкусійної природи (на фонах *Chi i Ka*), який розділяє репліки Диявола (сопрано) та Ісуса (бас). Схожу структуру мають п'ята частина (*Stone Song*), де Петро відрікається від Ісуса, а натовп від звинувачень переходить до заклику до вбивства, та шоста (*Give us Barabbas!*), де людьми вирішується доля Христа.

Водночас в розподілі матеріалу між сольними та хоровими партіями Тан Дун частіше не йде простим шляхом. Зокрема, він виключає роль Євангеліста, яка виконувала б функцію авторського слова. Порівнюючи його пасіон з досвідом *Matthäus Passion* Й. С. Баха, ми можемо побачити відсутність і багатьох інших персонажів (Первосвященник, Євангеліст, Магдалена, свідки, дружина Пілата), хоча деякі їх репліки збережені і переосмислені як умовні слова «автора».

Не йдучи за бахівським принципом, Тан Дун розподіляє значно скорочені і переосмислені «авторські» репліки між різними тембрами – подекуди його функцію бере на себе хор, як, наприклад в першій частині, де змальовується картина хрещення Христа і низходження Святого Духа, який звертається до свого сина, чи в другій, де хор відмежовує кожен зі спокус Христа, асоціюючи їх із різними стихіями (пустеля, ріка, гора, вогонь). В інших випадках авторське слово доручається сопрано, як наприклад в четвертій частині, де жіночий голос і готує пряму мову Христа («Ісус сказав своїм учням...»), і оповідає сюжет («учні все ще спали», «Юда прибув з великою юрбою, озброєною мечами»). В цілому для Тан Дуна властиві переключення функцій певних голосів. Так, в першій частині сопрано озвучує і голос сумнівів, і голос Святого Духа, а в другій йому доручається партія Диявола. В п'ятій частині у сопрано звучать слова звинувачень, які в бахівському пасіоні співала Магдалена (No. 38a / 45), а потім – текст Євангеліста («до того, як проспівав півень, ти відречешся від мене тричі»). Незважаючи на деякі відмінності у мелодиці, в результаті виникає семантичне нашарування смислів, які асоціюються із сопрано, і повстає проблема диференціації персонажів, які стоять за цим тембром. Крім того, композитор по більшості залишає визначення партії як просто «сопрано», додатково ускладнюючи ідентифікацію образу. Виключенням з цього є друга частина, де сопрано персоналізується як Диявол (персонаж, відсутній у Й. С. Баха). В результаті ми не можемо стверджувати, що певні типи технік корелюють тільки із конкретними персонажами, і це свідчить про те, що персоніфікація через вокальні техніки не є першочерговим фактором для Тан Дуна.

Партії сопрано і басу визначаються технічною складністю і включають в максимальне розмаїття прийомів. Однак, якщо сопрано переважно вико-

² Тип водної перкусії, використаний в *Water Passion*, близький його попередньому досвіду – *Water Concerto* (1999).

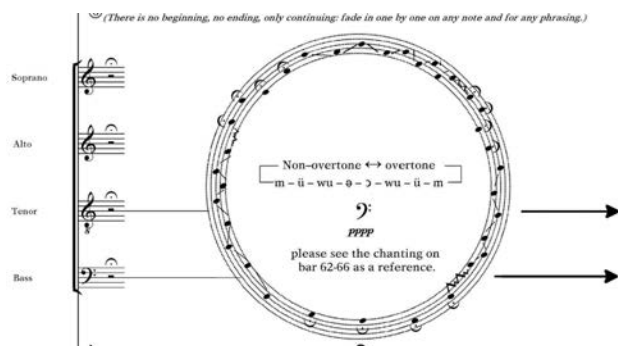
нує роль автора, інколи персоніфікуючись в Диявола, то голос басу соло асоціюється із чотирьма персонажами – Ісусом, Петром та Юдою, а також Іваном Хрестителем, який зустрічається лише в першій частині. Зважаючи на те, що кожна з партій, як правило, поєднує різні способи співу, зупинимося саме на них, а не на окремих вокальних характеристиках персонажів.

На початку партитури зазначено, що солісти (сопрано та бас) мають володіти технікою обертонового співу і грати на античному керамічному духовому інструменті сюнь (на кшталт окарини). Тим самим композитор налаштовує виконавців на активне використання розширеної вокальної техніки.

Зокрема, «Водний пасіон» став одним із перших творів, де Тан Дун свідомо використовує обертоновий спів в вокальних партіях, хоча і поки що не пов'язує його з конкретним персонажем. В пасіоні він служить і остинатним фоном, «бурдонною» лінією, на яку накладаються інші вокальні та інструментальні барви. Обертоновий спів – це складне вокальне і культурне явище, яке ґрунтовно досліджене в монографії Марка Тонгерена (Tongeren, 2023). На думку М. Тонгерена, найпростіший спосіб віднайти обертони – це «слідувати від однієї голосної до іншої в повільній контрольованій манері» (Tongeren, 2023), що пояснює вибір фоном, запропонованих Тан Дуном на початку твору (m – ü – wu – a – ɔ – wu – ü – m) (дивись Приклад 1).

Першу частину відкриває хорова партія, представлена «нескінченною імпровізацією» по колу, в якій чергується обертоновий та звичайний спів і втілюється одна з ключових ідей твору – переродження. Її музична інтерпретація і візуалізація (нотний стан у вигляді кола) в нотному тексті свідчить про те, що Тан Дун керувався не тільки уявленнями про шлях Христа, але й іншими філософськими ідеями, зокрема колом сансари.

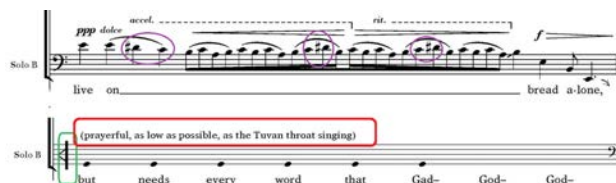
Приклад 1. Тан Дун, *Water Passion*, перша частина, *Baptism*, партія хору т. 1.



Окрім словосполучення «обертоновий спів», в партитурі *Water Passion* зустрічається також термін «Тувинський горловий спів» (Tuvan throat singing), його коректний українській еквіва-

лент – хомей. Він передбачує видобування основного тону (fundamental tone) одночасно з маніпулюванням дотичними до нього обертонами, які утворюватимуть мелодію. М. Едгертон вказує, що підсилені гармоніки чи обертони (reinforced harmonics) утворюються рухом язика від /o/ до /i/ разом із підвищенням гармонік (Edgerton, 2004: 57). Він вводиться в партію Ісуса в другій частині (т. 35) і фіксується у вигляді низьких тонів без визначеного ритму і точної висоти (використаний Тан Дуном ключ вказує на середину регістру, а його нижній рядок – на дуже низький регістр). Його характер підкреслюється ремаркою «молитовно» (prayerful). Цей тип співу контрастно розділяє дві схожі репліки, побудовані на щедрий quasi-імпровізаційній юбіляції і обспівуванні збільшеної секунди.

Приклад 2. Тан Дун, *Water Passion*, друга частина, *Temptations*, Партія Ісуса, тт. 34–35.



В *Water Passion* також зустрічаємо ритмічну обертонову імпровізацію чоловічих голосів, яка нагадує звучання дрімби, що служить частиною створення атмосфери шаманського ритуалу в п'ятій частині (їй відповідає також ремарка Shamanistically).

Наступним способом співу, який виходить за межі класичного вокального інтонування є перкусійна вокальна техніка з обмеженням звуковисотності, що включає шепіт, позначений як f та його варіації у вигляді шепоту з горловим шумом (whispering with throat noise), який фіксується у вигляді перевернутої голови ноти із жирною лінією зі скісними рисками – f , а також шепіт з горловим тремоло f . Доповнюється ця техніка губним тремоло, запозиченим з арсеналу духових інструментів. Перкусійна техніка переважно зустрічається в партії хору. Це можуть бути широкі остинатні полотна із синкопованою ритмікою і повторюваними вербальними конструкціями – таким чином композитор втілює настрій агресивного натовпу, як, наприклад, четвертій частині, де люди закликають заарештувати Ісуса. В другій частині остинато з перкусійним звучанням, що відповідає образам пейзажів і стихій (пустеля, ріка, гора, полум'я), служить контрастним «приспівом» до діалогу Ісуса і Диявола. Доволі часто в тексті акцентуються не лексико-синтаксичні структури,

Висновки. Проведений аналіз дозволяє зробити висновки, що в *Water Passion* Тан Дун тяжіє до розширеної палітри вокальних технік, що підтверджується залученням гри солістів-вокалістів на інструментах, а також включенням обертонового співу і широкої перкусійної палітри (шепіт, шепіт горловим шумом, шепіт з горловим тремоло, губне тремоло). Композитор застосовує різні вокальні техніки принаймні в трьох функціях і керується трьома факторами. Перший – це створення певного образу або типу чи амплуа. Так, перкусійні хорові остинато закріплюються за колективним персонажем ворожого натовпу та образом хаосу оточуючого світу «космічні» глісандування в високому регістрі, притаманні партії Диявола, який упізнається не тільки в II частині, де сопрано підписане як Диявол. Втім персоніфікація і індивідуалізація через певний тип техніки тут не набуває першочергового значення, і можна констатувати, що всі персонажі (в межах одного типу голосу), які співають басом (Іван Хреститель, Петро, Іуда) та сопрано (Диявол, тексти Євангеліста, Магдалени) схожі за вокальними партіями.

Другий фактор – ситуативний. Різні техніки та манери співу можуть бути направлені на контр-

астне підкреслення ключових слів тексту (шепіт, викрик). Обертоновий спів застосовується переважно для створення атмосфери ритуалу, до якої тяжіє Тан Дун в ряді творів, і *Water Passion*, який відкривається ритуалом водохрещення не є виключенням. Ковзання в залежності від їх типу (*portamento* чи форшлапоподібне) застосовуються для створення відчуття імпровізаційної, нетемперованої манери співу (а в поєднанні із відповідною інтервалікою – єврейської інтонації, а також Водночас віртуозне поєднання орнаментики, кантилен і глісандувань притаманне всіх ключових персонажів – Іван Хреститель, Ісус, Диявол.

Третій фактор – формотворчо-драматургічний. Протиставлення способів звуковидобування в сольних та хорових партіях служить логіці організації форми сцен (частин) та принципу респонсорного чергування, притаманного пасіонам, а інтонаційний обмін між ним виступає єднаючим фактором.

Все вищесказане свідчить, що вокальні техніки в творах Тан Дуна набувають важливого значення як інструмент композиції, що зумовлює необхідність їх подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Еклезіяст 3:1-8 UBIO. Біблія в перекладі Івана Огієнка, 1962. URL: <https://www.bible.com/uk/bible/186/ECC.3.1-8.UBIO> (дата звернення: 27.03.2025)
2. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій: дис. доктора філософії. Київ, 2020. 220 с.
3. Савонюк Г. О. Жанрова традиція пасіонів у музичному мистецтві XX – XXI століть: дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2023. 252 с.
4. Спокуси Христа (2025). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Спокуси_Христа (дата звернення: 27.03.2025)
5. Edgerton, Michael Edward. *The 21st-century voice : contemporary and traditional extra-normal voice*. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2004. 197 p.
6. Tan Dun. *Water Passion After St. Matthew*. Score. G. Schirmer, New York, 2000. 233 p.
7. Tongeren, Mark C. van. *Overtone Singing: Harmonic Dimensions of the Human Voice*. Tallin Book Printers, Tallin, Estonia, 2023, 352 p.
8. *Water Passion After St. Matthew by Tan Dun. fonograma coral*, 2010. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LzWqxPhbnVA&list=PLbQm6maUAC9ZJvlyoFW5seiVoom-X6lp&ab_channel=UofUtahSingers (дата звернення: 27.03.2025)
9. Zhang, Nan. *Neo-orientalism in the operas of Tan Dun: Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts*. Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, February 2015. 93 p.

REFERENCES

1. Ecclesiastes 3:1-8 UBIO. (1962). *Bibliia v perekladi Ivana Ohienko* [The Bible translated by Ivan Ohienko]. URL: <https://www.bible.com/uk/bible/186/ECC.3.1-8.UBIO> (Accessed March 27, 2025). [in Ukrainian].
2. Liu Le. (2020). *Operna tvorchist kytayskykh kompozytoriv-emihrantiv v aspekti vzaiemodii skhidnykh ta zachidnykh tradytsii* [Operatic creativity of Chinese emigrant composers in the aspect of the interaction of Eastern and Western traditions]: PhD dissertation. Kyiv, 220. [in Ukrainian].
3. Savonyuk, G. O. (2023). *Zhanrova tradytsiia pasioniv u muzychnomu mystetstvi KhKh – KhKhI stolit*. [Genre tradition of passions in musical art of the 20th–21st centuries]: PhD dissertation. Odessa, 252. [in Ukrainian].
4. Spokusy Khrysta [Temptations of Christ]. (2025). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Temptations_of_Christ (Accessed March 27, 2025). [in Ukrainian].
5. Edgerton, Michael Edward. (2004). *The 21st-century voice : contemporary and traditional extra-normal voice*. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 197.
6. Tan Dun. (2000). *Water Passion After St. Matthew*. Score. G. Schirmer, New York, 233.
7. Tongeren, Mark C, van. (2023). *Overtone Singing: Harmonic Dimensions of the Human Voice*. Tallinn Book Printers, Tallinn, Estonia, 352.
8. *Water Passion After St. Matthew by Tan Dun*. (2010). *Phonograma coral*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LzWqxPhbnVA&list=PLbQm6maUAC9ZJvlyoFW5seiVoom-X6lp&ab_channel=UofUtahSingers (Accessed March 27, 2025).
9. Zhang, Nan. (2015). *Neo-orientalism in the operas of Tan Dun: Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts*. Dalhousie University, Halifax, Nova Scotia, 93.