

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра естрадного та народного співу

ЛУЦЕНКО ІВАН ВАСИЛЬОВИЧ

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: «Українська естрадна вокальна школа»**

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

_____ **Луценко І.В.**
підпис здобувача

Творчий керівник: Красовська Л.О. доцент кафедри музично-драматичного театру ХДАК
Науковий керівник: Красовська Л.О. доцент кафедри музично-драматичного театру ХДАК

м.Харків

УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ	8
1.1 «Українська вокальна школа»: поняття, основні напрямки розвитку.....	8
1.2 Українська естрадна вокальна школа в історико-культурологічному аспекті: основні етапи становлення.....	12
1.3 Особливості використання естрадних вокально-виконавських технік.....	18
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2 МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ МОЗГОВОГО	25
2.1 Основні етапи творчого становлення М. Мозгового.....	25
2.2 Виконавський аналіз композиції М. Мозгового «Грай, музику моя!».....	27
Висновки до Розділу 2.....	31
ВИСНОВКИ	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	34

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми магістерської роботи. На сучасному етапі перетворення сучасної музичної освіти інноваційні процеси в українській музичній педагогіці стають особливо важливими. Стрімке зростання популярності естрадного виконавства, яке охопило всі рівні мистецької освіти, спричинило підвищений інтерес до естрадного співу учнів, студентів та викладачів. Так, метаморфози в музичній сфері зумовлюють необхідність впровадження новітніх організації навчання, сучасних методів навчання естрадному співу та дослідження історії його розвитку, щоб в повній мірі відповідати вимогам та тенденціям у сфері музичної освіти.

Отже, **актуальність теми магістерської роботи** обумовлена прагненням розуміння української естрадної вокальної школи як культурно-історичної цілісності, яка несе в собі культурно-генетичні та культурно-регіональні принципи інституалізації, які корелюють з педагогічно-дидактичними аспектами вокальної діяльності.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі естрадного та народного співу Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Специфіка та тенденції сучасного естрадного вокального виконавства».

Мета дослідження — комплексне дослідження української естрадної вокальної школи.

Досягнення цієї мети потребує вирішення таких основних завдань:

- визначити історико-теоретичних аспектів формування української естрадної вокальної школи;
- охарактеризувати основні напрямки розвитку «української вокальної школи»;
- надати визначення поняттю «українська вокальна школа»;

- дослідити українську естрадну вокальну школу в історико-культурологічному аспекті;
- встановити основні етапи становлення української естрадної вокальної школи;
- з'ясувати особливості використання естрадних вокально-виконавських технік;
- здійснити музично-теоретичний аналіз творчості українського естрадного співака М. Мозгового;
- надати загальну характеристику творчості М. Мозгового;
- дослідити основні етапи творчого становлення особистості естрадного співака М. Мозгового;
- здійснити виконавський аналіз композиції М. Мозгового «Грай, музико моя!».

Об'єктом дослідження є українська естрадна вокальна школа.

Предметом дослідження є творчість українського естрадного співака Миколи Мозгового.

Методологічну базу дослідження складає інтегративна методологія, яка базується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових теоретичних та музикознавчих методів дослідження. Серед них:

- *історичний метод*, завдяки якому окреслюються історичні аспекти формування української естрадної вокальної школи та встановлюються основні етапи становлення та розвитку української естрадної вокальної школи;
- *культурологічний метод* дозволяє проаналізувати українську естрадну вокальну школу в історико-культурологічному аспекті, визначити місце української естрадної вокальної школи в українській музичній культурі та виявити вплив феномену української естрадної вокальної школи на розвиток української пісенної естради;

- *контекстний метод*, який сприяв виявленню особливостей української естрадної вокальної школи як явища музично-педагогічної освіти;

- *біографічний метод*, завдяки якому надано загальну характеристику творчості М. Мозгового, зокрема, досліджуються основні етапи творчого становлення особистості М. Мозгового;

- *метод жанрового аналізу* дозволив охарактеризувати жанрову специфіку української естрадної пісні «Грай, музико моя!» М. Мозгового;

- *метод стильового аналізу* сприяв визначенню стилістично-художніх особливостей виконання пісні «Грай, музико моя!» М. Мозгового;

- *метод виконавського аналізу* сприяв визначенню характерних рис та особливостей вокально-технічної специфіки виконання пісні «Грай, музико моя!» М. Мозговим.

Теоретичну базу магістерської роботи складають праці провідних українських та зарубіжних науковців з проблем:

- української вокальної школи (Антонюк В. [1], Мадішева Т. [10], Маслова Ю. [12], Тоцька Л. [20]);

- української естрадної вокальної школи (Дирда М. [6], Мозговий М. [14], Рябуха Т. [17]);

- використання естрадно-вокальних технік (Боднарчук А. [3], Доронюк В., Сливоцький М. [7], Мигович М. [13], Смородська М. [19]);

- української народної музичної творчості (Іваницький А. [8], Колесса Ф [9]).

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що:

вперше в українському музикознавстві:

- здійснено музично-теоретичний аналіз творчості українського естрадного співака М. Мозгового;

- досліджено основні етапи творчого становлення особистості українського естрадного співака М. Мозгового;

- здійснено виконавський аналіз композиції М. Мозгового «Грай, музико моя!»;

уточнено:

- основні етапи становлення української естрадної вокальної школи;

- поняття «українська вокальна школа»;

- основні напрямки розвитку «української вокальної школи»;

отримали подальший розвиток:

- особливості використання естрадних вокально-виконавських технік;

- розуміння історико-теоретичних аспектів формування української естрадної вокальної школи;

- дослідження української естрадної вокальної школи в історико-культурологічному контексті.

Практичне значення. Результати магістерської роботи можуть бути використані у музично-педагогічній та виконавській практиці (зокрема, в навчальних курсах «Історія української музики», «Українська музична культура», «Естрадне мистецтво», «Музичне мистецтво Нового часу», «Проблеми виконавського музикознавства», «Історія та теорія музичного виконавства» тощо), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

Апробація дослідження. Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки магістерської роботи були проголошені у доповіді на Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» в Харківській державній академії культури, яка проходила 18-19 квітня 2024 року.

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Український традиційний спів як основа української вокальної школи» у

збірнику матеріалів всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2024).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, п'яти підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (20 позицій). Загальний обсяг магістерської роботи – 36 сторінок, з них основного тексту 32 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

1.1 «Українська вокальна школа»: поняття, основні напрямки розвитку

На сучасному етапі розвитку наукової думки існує проблема визначення поняття «*вокальна школа*».

В низці досліджень зустрічаються такі поняття як «вокальна школа» та «вокально-педагогічна школа». Осмислення наукових джерел з питань вокально-педагогічної школи допомогли дійти думки, що дане поняття позначає певні методики навчання. Термін «вокальна школа» співвідноситься з такими поняттями як «вокальне мистецтво», «особливості естетичних смаків виконавців», «техніка виконання», «методика викладання» тощо. Поняття «вокальна школа» об'єднує уявлення про сукупність технічних і творчих методів з метою досягнення певних творчих цілей [6, с. 7].

Проблема визначення терміну «вокальна школа» тісно пов'язана з визначенням поняття «музична культура України», що тягне за собою ще одне визначення - «*вокальна культура України*». Варто наголосити, що феномен вокальної школи гармоніює з музичною культурою загалом та вокальною культурою зокрема та постає однією з догм інституалізації та систематизації саме вокальної культури, а також музичної культури України [12, с. 83].

В широкому розумінні *вокальну школу* розуміють «конкретну, цілеспрямовану, організовану систему підготовки нових поколінь співаків і педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [6, с. 7].

«Вокальна школа і вокальні модуси музичної культури залишаються найбільш усталеними та в меншій мірі потерпають від тих перетворень,

обумовлених культурою постмодерну [12, с. 83]. Проте, на думку науковиці Л. Тоцької, зміни в житті соціуму певним чином здійснюють вплив на зміни домінуючого естетичного світогляду. Така тенденція призводить до якісних змін у творчості виконавців та композиторів, стилі музики, жанрах тощо. Новітні тенденції спонукають виконавців відкривати нові цікаві виконавські прийоми і техніки, які з часом закріплюються в музичній практиці, трансформуються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків [20, с. 210].

Історія розвитку музичної педагогіки як окремої галузі педагогіки складається визнає еталоном вокальну школу *Bel canto*, засновану італійськими співаками і композиторами та складає основу вокальної академічної школи [6, с. 7-8].

Зокрема, в контексті історичного розвитку *українського вокалу* поширеним явищем музичної педагогіки стало створення вітчизняних шкіл *академічного* та *народного співу*. Потужний внесок у формування, становлення та розвиток вокальної української академічної школи належить основоположнику української музичної класики Миколі Лисенку [6, с. 8]. Композитори М. Дилецький, М. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель в рамках української вокальної школи зберегли «ментальний та духовний зв'язок з українською вокальною природою та мовою та залишилися яскравими представниками українського музичного вокального мистецтва» [6, с. 8]. Впродовж ХХ століття Одеса, Київ та Харків залишалися українськими центрами шкіл академічного вокалу [6, с. 8]. В *естрадному вокалі* українські педагоги і молоде покоління виконавців орієнтується, насамперед, на західні зразки найбільш популярних артистів, серед яких з кожним роком на сцені запалюються нові зірки, які кожного разу можуть відрізнятись особливим тембром звучання, що свідчить про постійний пошук особливого звучання.

Головна проблема вокальної школи України як різноманіття вокальних режимів співу тісно пов'язана з етимологією засад інституалізації школи. В першу чергу, варто наголосити, що термін «школа» походить від розуміння її як засобу навчання. Так, школа є певною інституцією, в якій навчають співу, і, відповідно відбувається педагогічна діяльність. Такими інституціями навчальні заклади, наприклад, гуртки, училища, консерваторії тощо. Проте науковці розглядають поняття «школа» в широкому значенні як інституцію культури, яка утворюється на нерегламентованих засадах реалізації педагогічної діяльності [12, с. 83].

Якщо говорити про вокальну школу України як *історико-культурну цілісність*, то варто підкреслити взаємодію та взаємодоповнення всіх вищезазначених аспектів. Так, схильність до консерваторської освіти представників аматорських шкіл, як і в зворотному напрямку, є тією загальною культурною настановою, яка охоплює поняття «школа» [12, с. 84].

З точки зору *культурно-генетичної засади* інституалізації української вокальної школи, виокремлюють декілька рівнів її формування. Насамперед, *пісенно-фольклорний рівень* існування вокальних модусів в музичній культурі України, коли виникають певні інституції культури. Пісенно-фольклорний рівень ґрунтується на підставі нерозподільної цілісності виконавців і слухачів [12, с. 84]. Можна вважати, що цей рівень є протошколою вокалу, за В. Антонюк [1, с. 25]. Можна говорити, що це «колиска» навчання вокального співу, як вважає А. Іваницький [8, с. 36]. Проте «фольклоризм» згодом починає конкурувати з академічним співом [12, с. 84].

Паралельно з пісенно-фольклорним пластом вокальної школи створюється *сакральне* спрямування вокальних шкіл України, яке бере свій початок з вокалізації літургійного простору, формування церковних вокальних традицій [12, с. 84]. Так, «багато інституцій, які виникли на Україні <...> стають осередками церковного «вченого» співу» [12, с. 84].

Існують також форми вокального співу вузької спеціалізації, а саме *оперні, салонні, ансамблеві сполучення*, які формуються на території України як в площині приватного музикування, так і на теренах державних установ [12, с. 84].

Поступово виникають *неформальні вокальні школи*. Так, творчий продукт, який репрезентується у вигляді дисків, спонукає наступні покоління до наслідування. Мова йде про певний «неформальний шлях» наслідування, який можна назвати своєрідною вокальною школою [12, с. 85].

На теренах української вокальної школи виникають свої регіональні центри, які формуються відповідно до певних чинників. Яскравим прикладом слугує *«кобзарська вокальна школа* історично склалася на території київської, полтавської та полтавської губерній. Ці школи відрізняються як за манерою гри, так і манерою співу» [9, с. 75].

Кобзарські осередки є символом вокальної культури України, відповідно, цілісне розуміння їх ознак та їхнього репертуару є обов'язковою умовою на шляху до повноцінного осмислення української вокальної школи. Кобзарські осередки в особі сліпих кобзарів виконували переважно думи. Кобзарський спів утворює феномен української вокальної школи як героїчного епосу, мелосу українського народу [12, с. 85]. «Кобзарські вокальні школи формуються в козацькі часи і відбивають епіку виборювання незалежності українського духу. Саме в думі відбивається душа і дух народу» [12, с. 85].

Варто підкреслити, що кристалізація *шкіл оперного співу* в головних центрах консерваторської освіти України (містах Київ, Харків, Одеса, Львів) відзначилося заснуванням консерваторій, які виникли приблизно в один і той самий період часу – в 1913 р. [12, с. 85]. «Саме консерваторії дають можливість перманентної музичної освіти, яка відбувається на підставах залучення всього культурного потенціалу вокального навчання» [12, с. 85].

Консерваторські школи формують досвід академічного співу, який є антагоністом пісенно-фольклорному. Паралельно з консерваторіями створювалися навчальні музичні центри, які не отримали статусу консерваторії, проте були близькими до професійних шкіл академічного співу, бо мали свої театри. Це м. Миколаїв, Полтава, Рівне, Донецьк [12, с. 85-86].

Таким чином, «регіональний принцип інституалізації вокальних шкіл України є ситуативно-функціональним. Знов-таки, феномен школи визначається не формально, а тими персоналіями, які здійснювали навчання вокальному співу» [12, с. 86]. *Українська вокальна школа* в її регіональних ознаках, які нерозривно «пов'язані з консерваторською діяльністю, а також інших інституцій школи як феномена культури свідчить про поліструктурність цього поняття» [12, с. 83].

1.2 Українська естрадна вокальна школа в історико-культурологічному аспекті: основні етапи становлення

Потужний науково-технічний прогрес другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема, поява звукозапису, електронної музики, звукопідсилювальної апаратури та творчість видатних світових та українських естрадних співаків, вокально-інструментальних ансамблів дало поштовх появі такого музичного явища як естрадний вокал [6, с. 8-9]. Поява естрадного вокалу як напрямку вокального мистецтва посприяла активному розвитку школи естрадного вокалу на теренах України.

Поняття «школа естрадного вокалу» науковці визначають як «цілеспрямовану, сучасну організовану систему підготовки поколінь естрадних співаків і педагогів для конкретної концертної, виконавської, педагогічної діяльності, що історично змінюється і залежить від конкретних регіональних умов її існування та традицій» [6, с. 8].

Школи українського естрадного вокалу, сформовані на основі поєднання усталеного та інноваційного, є підґрунтям української пісенної естради в період її становлення та розвитку.

Процес розвитку української пісенної естради проходив впродовж трьох етапів, а саме:

- 1) 1950–1960 рр.;
- 2) 1970–1980 рр.;
- 3) 1990–2000 рр. (за М. Мозговим)

У період 50–60-х рр. ХХ ст. українська школа естрадного вокалу розвивалася одночасно в академічному і самодіяльному напрямках. Насамперед набули розповсюдження самодіяльні ВІА, які сформувалися на основі міської пісенної культури міста в поєднанні з авторською піснею романсового типу та фольклору. Композиторський склад творчої школи цього періоду утворювали композитори-пісняри Платон і Георгій Майборода, О. Білаш, І. Шамо, І. Поклад, С. Сабадаш тощо. Академічний напрямок, в свою чергу, розвивався на ґрунті бардівської пісні [6, с. 9]. Саме в 50-60-ті рр. ХХ ст., як зазначає М. Мозговий, «жанр естрадної пісні істотно збагатився у стилістичному плані, передусім завдяки активному використанню композиторських обробок народних пісень, а також поширенню типових ладових, ритмічних, мелодичних народнопісенних інтонацій у творах не тільки легкого, а й академічного жанру» [14, с. 8]

Естрадна школа вокалу стала якісно новим художнім явищем, альтернативою традиційній радянській естрадно-масовій пісні [6, с. 9].

На ґрунті національних настроїв особливого розвитку та популярності отримала творчість ВІА: «Смерічка», «Червона Рута», «Кобза», «Мрія», «Світязь», «Водограй» тощо [10]. Основою творчості вищезазначених ВІА було переосмислення головних засад сучасного формотворення і джазової імпровізації. Тому провідною рисою музичного буття того часу стала

імплементация західних стилів та ритмів до національної музичної стилістики [14, с. 8].

Діяльність вищезазначених шкіл естрадного вокалу також провадилася професійними майстрами вокальної академічної школи, яскравими представниками якої є солісти виконавці даного періоду, а саме Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, Н. Кондратюк, К. Огневий, Д. Петриненко, А. Мокренко. Співаки мали академічну освіту та досвід оперної практики, завдяки чому естрадні пісні виконували академічною манерою. Естрадні співаки вокальної академічної школи виконували естрадний репертуар за нормами та правилами народного мелосу, класичного романсу, оперети та вальсу [14, с. 9].

Українські школи вокалу 50–60-х рр. ХХ ст. провадили свою діяльність переважно консерваторських інституціях, музичних театрів, вокальних студій. У виконанні естрадних ансамблів та соло-артистів можна було почути народні пісні, шлягери та авторські пісні. Видатними творчими постатями української пісенної естради були С. Ротару, В. Зінкевич, Н. Яремчук тощо [10]. На естрадну пісню зазначеного періоду особливий вплив здійснила джазова музика, яка отримала широке розповсюдження на українській естраді і започаткувала діяльність таких професійних джаз-оркестрів як колектив «Дніпро», ансамблі «Свірчкове число», «Тріо Найдичів», «Арніка» тощо [14, с. 9]. Так, «у 70-ті рр. ХХ ст. джазове мистецтво „легалізувалося”, а завдяки проведенню щорічних всесоюзних джазових фестивалів набуло великої популярності» [14, с. 9].

Для *другого періоду (70-80-ті рр.)* становлення та розвитку українських шкіл естрадного вокалу, на думку мистецтвознавців, був характерний розквіт українського фолк-поп стилю, найяскравішим представником якого став композитор-виконавець, музикант та мультиінструменталіст В. Івасюк. Творчість митця відображає «проникнення фольклору в регіональні традиції

салонно-естрадного солоспіву-танцю та актуальних танцювальних ритмів сучасності» [6, с. 10].

Українські школи естрадного вокалу 70–80-х рр. ХХ ст. провадили творчу та наукову діяльність переважно в консерваторіях, а основою вокальної роботи над пісенним репертуаром на базі цих шкіл залишається академічна манера виконання.

У другій пол. 60-х — поч. 70-х рр. минулого століття під керівництвом В. Івасюка створюються легендарні вокально-інструментальні ансамблі «Червона рута» та «Водограй», які можна вважати класикою української естрадної музики [14, с. 9]. Крім того, естрада професійного зразка збагатилася іменами яскраво обдарованих, самодіяльних до того виконавців – Н. Яремчука, В. Зінкевича, С. Ротару, М. Гнатюка, вокального тріо Мареничів, вокального ансамблю «Мрія», дуету «Два кольори» тощо [14, с. 9-10].

Варто зазначити, що на становлення українських шкіл естрадного співу впродовж 80-х рр. минулого століття значний вплив здійснила рок-музика (The Beatles, The Pink Floyd, Rolling Stones, Deep Purple тощо).

Оригінальною фарбою в естрадній пісні таких українських гуртів як «Брати блюзу», «Брати Гадюкіни», «Воплі Відоплясова» («ВВ») широкого використання набули народно-інструментальні мелодії коломийок. Зокрема, для гурту «ВВ» притаманний унікальний виконавський стиль, в якому органічно поєднується мелодика української фольклорної творчості та ритми і гармонії сучасного року, колористичне розмаїття, з широким використанням акустичних інструментів [14, с. 10]. Так, в зазначених ансамблях використовували як електронні інструменти, так і акустичні: скрипку, сопілку, баян, цимбали.

В середині 80–90-х рр. ХХ ст. в українській естраді, одним із напрямів рок-музики став фолк-рок, якому притаманне органічне поєднання фольклору з роком. Фолк-рок може більшою чи меншою мірою використовувати властиві риси народної музики, у тому числі її інструментарій та манеру виконання,

проте відрізняється агресивнішим характером, енергійністю та використанням характерних для року електронних інструментів. Яскравими представниками українського фолк-року та фолк-попу, більшість з яких відомі і зараз, є гурти: «Мертвий Півень», «Плач Єремії», «Скрябін», «ТНМК», «Океан Ельзи», «Друга Ріка» тощо.

Впродовж даного періоду на українській естраді з'являються нові імена з індивідуальним виконавським стилем, манерою, неповторною інтонацією, найкращі представники самодіяльної творчості, зокрема, виконавці з фольклорних колективів [14, с. 10]: Н. Яремчук, В. Зінкевич, О. Білозір, І. Бобул, Л. Сандулеса, А. Кудлай, В. Білоножко, П. Зібров. З появою різноманітних шоу-програм, фестивалів, пісенних конкурсів та хіт-парадів поп-музика починає набирати більших обертів, а українські вокальні школи естрадного вокалу, основою яких стала яскраво виражена національна компонента, отримали високий попит та сягнули нової віхи у розвитку.

Українські школи естрадного вокалу, які формувалися наприкінці ХХ — поч. ХХІ ст., «активно розвиваються на кафедрах і відділеннях естради та джазу, в музичних училищах, консерваторій та вищих навчальних закладів культури України» [6, с. 11].

Основою естрадного співу протягом великого періоду залишається академічний вокал в симбіозі з широкою палітрою прийомів та технік, які відносять до суто естрадного виконавства (сучасного вокального мистецтва) [6, с. 11].

Українська школа естрадного вокалу за часи незалежності України, в свою чергу, сприяє активному становленню та розвитку естрадно-пісенного рок і поп-мистецтва. Так, професійні колективи та соло-виконавці отримували та продовжують отримувати світове визнання на міжнародних пісенних конкурсах («Євробачення» — переможці Руслана у 2004 р., Джамала у 2016 р., гурт Kalush Orchestra у 2022 р.).

Окрім естрадних соло-виконавців активно розвивають свою творчість відомі українські гурти «Океан Ельзи», «Бумбокс», «Тік», «Воплі Відоплясова», «ТНМК» тощо, в звучання яких засновано на поєднанні фольклорної компоненти та рок-стилістики [6, с. 11-12].

На думку української науковиці Т. Рябухи, в Україні найбільш яскраво представлені п'ять напрямів розвитку естрадного співу.

Перший напрям (*естрадно-романсовий*) репрезентують виконавці: В. Гришко, О. Пономарьов, І. Білик, В. Козловський, С. Вакарчук, Т. Кароль [6, с. 12].

Другий напрям (*поп-шлягерний*), якому притаманна оригінальна форма подачі пісні і танцю, в першу чергу, розрахована на молодіжну аудиторію з провідним значенням ритму і візуального ряду. Головними представниками напрямку є: Monatik, М. Барських, О. Полякова, С. Ротару, З. Огневич, Руслана, А. Приходько, Н. Мейхер, Alyosha, Lama, Н. Могилевська, А. Гросу, Tarabarova, Гайтана, Д. Клімашенко, Є. Власова, К. Бужинська, М. Нітіч [6, с. 12].

Третій напрям (*естрадно-джазовий*), до нього можна віднести виконавців: Jamala, Крістіна Марті та Лаура Марті [6, с. 12].

Четвертий напрям (*фолк-естрадний*) представлений виконавцями: Христина Соловій, Іларія, Т. Матвієнко, Н. Матвієнко, І. Червінська тощо [6, с. 12].

П'ятий напрям (*шансон*): Г. Кричевський, І. Зіновська, В. Данилюк, С. Піскун, М. Грицкан, Є. Дашин [6, с. 12].

Становлення та розвиток української естрадної школи вокалу в останню чверть ХХ ст. та на поч. ХХІ ст. постає перед нами як поєднання великої кількості запозичень, так і суто вітчизняних особливостей з опорою на пісенні інтонації вітчизняного зразка. Проте, нова українська естрадна пісня в повній мірі відповідає головним засадам шоу-бізнесу і потрапляє під значний вплив новітніх популярних жанрів і стилів [6, с. 13].

В Україні на сучасному етапі розвитку музичної культури діють Одеська, Донецька, Львівська та Харківська консерваторії. Вокальні факультети, створені на їх основі готують спеціалістів, які отримують кваліфікацію оперного або концертного співака. На основі консерваторій починають з'являтися факультети зі спеціалізацією «естрадний вокал», що стало великим поштовхом для подальшого розвитку естрадної вокальної школи. Професорсько-викладацький склад відповідних факультетів розпочинає розробку методики навчання естрадному (сучасному) співу, в основі якого лежать специфічні виконавські прийоми і техніки [6, с. 13]. «До методики стандартного навчання естрадному співу можна віднести постановку голосу, роботу над диханням, індивідуальну роботу над вокальними техніками, цикл вокальних вправ на розвиток голосового апарату і слуху та роботу над сучасним пісенним репертуаром, сценічною, акторською майстерністю» [6, с. 13]. Сучасні музично-педагогічні навчальні заклади готують «бакалаврів» та «магістрів» за спеціальністю «музичне мистецтво» із спеціалізацією «естрадний спів».

Українська пісенна естрада поєднала в собі «особистий стиль асимілювала в собі досягнення багатьох видатних українських співаків, які є представниками різних вокально-педагогічних шкіл, і надалі продовжує кращі традиції національної і світової популярної музики. Основними компонентами вітчизняного естрадного стилю стала опора на романсовість, лірику, фольклор» [6, с. 13-14].

1.3 Особливості використання естрадних вокально-виконавських технік

Відокремлення естрадного співу від академічного та народного полягає, насамперед, в різних механізмах звукоутворення, у використанні різних виконавських технік та естетиці виконання.

В школі естрадного вокалу розподіл голосів за тембром або теситурою нівелюється в силу своїх виконавських особливостей. Аналогічною є ситуація стосовно вимог до діапазону.

Сила голосу як двовимірний параметр потужності та гучності для естрадних вокалістів також не є обов'язковим критерієм. Так, вокаліст може працювати з меншим імпедансом. Така тенденція спостерігається з появою та стрімким розвитком звукопідсилювальної техніки від 20-х рр. ХХ ст. Чутливість мікрофону та додаткові налаштування дозволили співакам прикладати мінімум фізичних зусиль, використовуючи маленький потік повітря, тихий динамічний малюнок, особливо в низькому регістрі.

Звук в естрадному співі може набувати різних характеристик та барв, бути, як закритим, так і більш відкритим та вільним. Широта і повнота звуку пов'язані, перш за все, з положенням гортані, м'якого піднебіння, язика та щелепи. На слух ступінь відкритості звуку сприймається як відмінність у тембровому забарвленні. Відкритість звучання, за однією із версій, пояснюється особливостями фонації в англійській мові.

На характер звучання також впливає робота щитоподібного, персноподібного, черпалоподібного хрящів, надгортанника та режиму змикання істинних та хибних голосових зв'язок тощо. Зміни у вищезазначених структурах надають звуку різної якості, в залежності від жанру виконання, стилю, епохи, настрою композиції тощо.

Естрадний спів не культивує згладжування регістрів, а навіть навпаки, контрастність звучання голосу в різних регістрах є додатковою фарбою, яка дозволяє зробити пісню більш цікавою та непередбаченою.

Основною складністю естрадного співу є необхідність часто змінювати техніку звукоутворення.

Естрадні виконавці намагаються віднайти індивідуальну та унікальну манеру співу, для чого повною мірою використовують можливості та

особливості власного голосу. Тенденцією в естрадному вокалі є спеціальне підкреслення таких рис голосу, які, з точки зору академічного вокалу, вважаються недоліками: хрипота, сипіння, часткове незмикання голосових зв'язок, відсутність згладження регістрів, «горлове» і «носове» звучання (twang), відсутність кантилени, неприродна перебільшена вібрація тощо.

Палітра виконавських технік естрадного співу величезна, адже в ньому немає обмежень.

Портаменто або глісандо застосовуються дуже широко. Фальцетний спів (жорстке змикання за методикою EVT), викликає відчуття легкості, повітряності звучання.

Однією з найрозповсюдженіших виконавських технік є «тванг» (з англ. twang — гугнявити), яка слугує підсилювачем звуку, зберігаючи здоров'я голосових складок. Термін «тванг» прийшов до нас із західних методів співу США та Європи. Найкраще його дослідили та описали інститути Complete Vocal Technique (CVT) та Estill Voice Training (EVT), за допомогою досліджень фізіології голосу людини. На сучасному етапі розвитку наукової думки, тванг розглядається як окрема техніка та як певна якість звуку, яка є складовою інших виконавських технік.

На рівні специфіки естрадного виконавства активним є використання комплексу специфічних технік, в яких виняткового значення набувають «неакадемічні» способи звуковидобування і звуковедення – схлипи, зітхання, фальцет, мелізматики, вигуки, скандування, нетемпероване звуковидобування, розмовні вставки, а також свобода дихання, зумовлена імпровізаційністю [19, с. 35-36, 50]. Так, на думку науковиці М. Смородської, поряд з шепотінням і промовлянням, застосовуються сміх, плач, стогони, так звані, «шаутінг» [19, с. 91-92] і «холлерс» ефекти — альтернативні звуки, характерні для сучасної манери співу.

В естрадному співі важливою є різниця між атаками звуку:

- 1) м'яка атака;
- 2) тверда атака (активна);
- 3) придихова атака.

Проте, згідно з методикою EVT, атакою звуку визнається не лише початок звуку, але й його закінчення.

Голосові зв'язки складаються з м'язової та сполучної тканини, що створює їхню підвищену пружність та еластичність. Під час співу голосові зв'язки зближуються, натягуються та коливаються під тиском потоку повітря, яке виходить з легень, проходить шлях трахеєю через гортань. Саме так описується механізм утворення звуку.

Розповсюдженим в естрадному вокалі є використання «міксту». Американська школа вокалу називає «мікст» «середнім голосом». EVT надає чіткий «рецепт» мікстовому звучанню і повністю відходить від формулювання «змішування грудного та головного резонування».

Не можна оминати увагою ефектну та вражаючу виконавську техніку, яка активно використовується естрадними співаками на теренах сучасної естради — белтинг, що прийшов із соула. Термін «белтинг» походить від англ. to belt - кричати, тобто співати гучно в повну силу. Сутність вокальної техніки полягає в комбінації таких складових як: сила голосу, спрямованість на слухача і наявність природного або набутого механізму здорового крику. Виконання белтингу супроводжується підтримкою м'язів голосових зв'язок, які відповідають за їх щільне змикання та потужним диханням [3, с. 2]. Зокрема, методика EVT дає чіткий рецепт відтворення белтингу: товсте змикання голосових зв'язок, застосування мінімальної кількості повітря, яка діє на голосові зв'язки, з метою уникнення їхньої травматизації, активне задіювання м'язів анкерування (опора), високе або середнє положення гортані, високе положення кореня язика, розслаблена щелепа.

Характерним для естрадного співу є застосування технік розщеплення. Розщеплення є комплексом прийомів співу, коли до чистої інтонації приєднується певна частка немuzичного звуку або шуму. Один дихальний потік, ніби розщеплюється на два. До розщеплення відносять деякі прийоми субтон і драйв [19, с. 137]. М. Смородська відносить субтон до розщеплення, оскільки один дихальний потік розщеплюється на два: на чистий звук та шум, у даному випадку повітряний потік. Науковиця також відносить субтон до тембрової техніки і наголошує, що особливість субтону полягає у виконанні музичної фрази пошепки, ніби впівголос. Субтон застосовується з естетичною метою, з метою надати смислового навантаження окремим фразам композиції; виразити за допомогою вокалу такі емоції, як хвилювання, туга, біль, скорбота тощо [19, с. 38]. За методикою «Improvisation» «субтон» визнається вокальною позицією грудного регістру з домішкою повітря до основного звуку. Звучання субтоном характеризується як благородне, сексуальне, схоже на особливе шепотіння. Така техніка зазвичай використовується для виразу особливих почуттів, для створення особливої атмосфери та ефекту ніжності, віддаленості, містики тощо. Методика EVT не оперує поняттям «субтон».

Окрім субтону до розщеплення відносять широко відому техніку «штробас» (розслаблене змикання голосових складок за методикою EVT). Особливістю даної виконавської техніки є те, що вона використовується зазвичай на початку фрази.

Цікавим для виконавської практики залишається техніка «бендінг» - підтяжка, під'їзд.

Найбільш уживанішим серед виконавців є тембровий прийом rattle, який прийшов із джазу. Rattle слугує прикрасою та вимагає почуття міри у використанні. Прийом rattle зазвичай може бути вставкою перед певною вокальною фразою чи пасажем runs, інколи цей прийом застосовується в середині фрази [19, с. 39-40].

Привертають увагу до виконавців різних стилів такі сучасні вокальні техніки як «фрулато» - хрип та «гроул» - гарчання. Зазначені техніки слугують інструментом побудови драматургії естрадної композиції.

В процесі вокально-виконавської роботи необхідно розвивати вібрато в прямих, так званих «білих» тембрах, а також «приборкувати» природне перебільшене вібрато. Проте, таке правило може не працювати в сучасному вокалі, оскільки низка виконавців використовують дрібне вібрато як «родзинку» виконавського стилю (наприклад, американська поп-співачка LP).

Однією з головних умов в естрадному вокальному мистецтві є створення якісно нового продукту, заснованого на пошуку нестандартного звучання. Індивідуальний підхід до побудови музичної фрази дозволяє відрізнити виконавську версію одного артиста від версії іншого. Тому досвідчений слухач із зацікавленістю прослухає той самий стандарт в різних інтерпретаціях [6, с. 23].

Неповторність виконавця відображається, насамперед, в таких рисах, як імпровізаційність, особлива значення вокалізації, що обумовлюють унікальність творчого акту, інтерпретації змісту конкретного твору. Імпровізація (англ. Improvisation) є невід'ємною складовою естрадної музики і визначається як вид музичної творчості, при якому твір створюється, придумується спонтанно, безпосередньо в процесі виконання; мистецтво мислити і виконувати мелодії, які з'являються одномоментно. За ступенем свободи та підготовленості імпровізаційні соло поділяються на чотири типи:

1) квазіімпровізація – повністю складена раціональним способом, вивчена напам'ять і немає жодного відхилення від тексту в наступних виконаннях;

2) імпровізація складена раціональним способом, також вивчена напам'ять, але музикант може робити невеликі відхилення від музичного тексту;

3) імпровізація має підготовлені частини (брейки, кульмінація, каденції, складні послідовності), але музикант в процесі виконання може на ходу замінювати їх на нові;

4) «суцільна» імпровізація - спонтанна від початку до кінця. Немає жодного підготовленого перед виступом фрагменту [7, с. 58-59].

Іншими словами, «імпровізацією» визнається створення твору в момент втілення музичної думки.

Висновки до Розділу 1

1. «Впродовж всього існування України українська вокальна школа в повній мірі відображає її культурну реальність. Принципи інституалізації та процеси взяття науково доробку у спадок зазнавали суттєвих змін. Вокальна школа не являє собою автономну частину культури, а вплетена в її загальний контекст. Тому можна говорити про різноманітність вокальних шкіл від академічного співу до шкіл естрадного співу.

2. На сучасному етапі розвитку музикознавчої науки українська пісенна естрада впродовж ХХ ст. та естрадно-вокальних шкіл науковці виділяють три етапи, а саме: 1) 1950–1960 рр.; 2) 1970–1980 рр.; 3) 1990–2000 рр.

3. В останні десятиліття світова вокальна педагогіка зробила потужний крок в осягненні механізмів роботи голосового апарату в рамках різноманітних естрадних виконавських технік.

В сучасному науковому доробку виокремлюються як вже відомі артефакти звукоутворення, так і продовжується пошук нових знань механізмів роботи голосового апарату вокаліста та перебувають в площині теоретичних розробок. Сучасна вокальна педагогіка пропонує доволі ефективні прийоми і техніки. Основними є «мелізми, вібрато, субтон, белтинг, гроул, тванг або вокальний ніс, штробас, що додає звучанню голосу легкий хрип» [13, с. 84].

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ МОЗГОВОГО

2.1 Основні етапи творчого становлення М. Мозгового

Микола Петрович Мозговий (1 вересня 1947 р. — 30 липня 2010 р.) — український естрадний співак, композитор-пісняр. М. Мозговий є однією з найвидатніших та найсуперечливіших постатей української естради. Талановитий композитор, який створив видатні пісенні твори, які знають всі українці.

З 1962 р. по 1966 р. М. Мозговий навчався в Чернівецькому музичному училищі ім. Сидора Воробкевича. У 1969 р. вступив до Харківського юридичного інституту, навчання в якому не завершив. Паралельно М. Мозговий навчався в Республіканській студії естрадно-циркового мистецтва в м. Києві. Згодом отримав освіту в Київській державній консерваторії в класі Костянтина Огнєвого за фахом «сольний спів».

Двічі М. Мозговий брав участь та посідав друге місце у конкурсі виконавців пісень країн соціалістичної співдружності, що традиційно проходив у м. Ялта (1979 р. Та 1981 р.).

Творчий шлях в якості естрадного співака М. Мозговий розпочав в Івано-Франківському ВІА «Беркут», у 1974-1975 рр. став його художнім керівником. Згодом співав з ВІА «Мальви».

Здобувши визнання, як співак, М. Мозговий вже на той час був відомим на всю країну композитором. 1978-го українська естрадна співачка Софія Ротару виконала найвідомішу композицію М. Мозгового, яка має назву «Край, мій рідний край». З того моменту, у 1971-1994 рр. М. Мозговий став солістом «Укрконцерту» (державна концертно-гастрольна організація), що дозволило

йому виконувати авторські пісні, серед яких «Моя перша любов», «Горянка», «Вперше», «Минає день», «Зачаровані слова», «Дві качелі». Глибокий і красивий голос, колоритна українська зовнішність і талановито написані композиції – всі складові артистичного іміджу сприяли його популярності як естрадного співака.

У 1986 р. М. Мозговий отримав звання заслуженого артиста України, зібрав власний ансамбль «Вересень», а сам виконавець певний період часу займав позиції «найкасовішого» естрадного співака і першим, зібрав сольний концерт. Так, небагато хто з артистів того часу, мав змогу співати для публіки протягом двох годин.

У 1993 за великий особистий внесок у розвиток і збагачення української культури, високу професійну майстерність М. Мозгового отримав звання «Народний артист України».

Задля релізу та презентації в палаці культури «Україна» нового авторського альбому «Грай, музико моя» на початку 1998 р. М. Мозговий знову збирає ансамбль «Вересень».

У 90-х рр. минулого століття М. Мозговий поставив на паузу концертну діяльність та переключив увагу на діяльності, пов'язаній з організацією бізнесу, а саме, на керівництві фондом ім. Володимира Івасюка, паралельно став засновником пісенного фестивалю «Море друзів» у м. Ялта та пісенного фестивалю ім. Володимира Івасюка у м. Чернівці. Також у цей час М. Мозговий створив студію звукозапису, яка згодом переформатувалась в Український державний театр пісні і танцю, в якому став директором та художнім керівником.

3 березня 2005 р. М. Мозговий зайняв пост генерального директора і художнього керівника Національного палацу мистецтв «Україна», строком на 5 років.

З 1999 р. М. Мозговий зосередився на педагогічній діяльності в Інституті мистецтв при Національному педагогічному університеті ім. Драгоманова, в якому був завідувачем кафедри теорії та методики постановки голосу з 1999 р. У 2004 р. Отримав звання професора кафедри. У 2007 р. захистив дисертацію на тему: «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» та здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

Творчо-сценічний шлях співака і композитора М. Мозгового продовжила його дочка Олена Мозгова, якій присвятив композиції «Білі лілеї», «Ти згадай», «Матіола» тощо.

Скандальне інтерв'ю, яке композитор дав газеті «Бульвар» в 1997 р., не лише привернуло увагу до його особистості, але й стало трампліном на шляху переходу українських виконавців від роботи під «фонограму» до роботи під «живий» акомпанемент.

Композитор в одному зі своїх інтерв'ю промовив: «Як не кожен птах долітає до середини Дніпра, так і не кожен співак може заспівати пісні Мозгового». Останні роки творчості М. Мозгового стали знаковими для виконавця, а пісні митця отримали нове дихання. Композиції співака переспівують, молодь надає їм нового цікавого звучання, кавери на легендарні твори звучать дивовижно, оскільки музиканти створюють креативні стилістичні обрамлення. Пісенний спадок М. Мозгового, як природній алмаз, розсипається сяйвом яскравих діамантів в руках кожного вправного співочого майстра.

2.2 Виконавський аналіз композиції М. Мозгового «Грай, музико моя!»

«Грай, музико моя!» - пісня українського естрадного співака, композитора-пісняря, Народного артиста України М. Мозгового.

Композиція «Граї, музико моя!» за своєю вокально-технічною специфікою та наявністю низки вокально-виконавських технік вважається еталоном естрадної пісенної естради.

Естрадна пісня є найпоширенішим жанром естради і одним з найпопулярніших видів професійного виконавства.

Українська естрадна пісня має певні особливості формоутворення. Так, пісенна форма одержала широке поширення в контексті естрадної популярної музики. Велике значення у пісенній формі знаходить творча особистість, особливості таланту і майстерності виконавця, який в ряді випадків стає «співавтором» композитора. В даному випадку ролі композитора, поета та виконавця поєдналися в одній особистості М. Мозгового. Метр естради вклав в пісню «Граї, музико моя!» досвід, емоції та переживання, якими щиро поділився зі слухачем, оголюючи душу. Музика для М. Мозгового була цілим всесвітом, якому він присвятив все своє життя.

М. Мозговий є однією з найяскравіших постатей, яка вміла у дрібницях мовою музики і голосом передати кожен емоцію та особисті переживання.

Пісня «Граї, музико моя!» розпочинається ліричними фортепіанними пасажами, які нагадують слухачу серцебиття, тим самим передають чуттєвість та ніжність.

За відображення емоційних аспектів естрадної пісні, зокрема композиції М. Мозгового «Граї, музико моя!», відповідає не лише текст, але і виконавські техніки, які використовуються вокалістом.

М. Мозговий розпочинає свою чуттєву та водночас печальну «сповідь» перед слухачем тихим звуком, напівпошепки, в грудному регістрі. Школа естрадного вокалу використовує такий термін, як «субтон». Варто зазначити, що кожна фраза розпочинається з придихової атаки, а завершується «вібрато» на динаміці дімінуендо, підкреслюючи тремтіння у голосі, наче виконавець боїться повністю відкритися в своїх почуттях. Вібрато відноситься до музично-

стилістичних технік у вокальному мистецтві, яка надає особливої теплоти голосу, огортає його, звук, ніби ллється, підкреслюючи індивідуальність тембру.

Іноколи співак переходить з кантиленного співу на «речитатив», промовляючи окремі слова чи фрази, тим самим акцентувати на них увагу і підкреслити їх значимість. Також, така вокальна стилістика притаманна пісні, в тексті якої виконавець задається певними життєво важливими питаннями, вагається на намагається прийняти рішення.

В приспіві на слухача чекає емоційне піднесення, яке дарує світло і надію з кожною проспіваною нотою мелодії композиції. Придихова атака на початку фраз в першому куплеті різко змінюється твердою атакою, яка підкреслює впевненість та життєствердність в кожному проспіваному слові. Кінець першої музичної фрази приспіву заспівано грудним голосом на товстому змиканні голосових складок з різким переходом на субтон. Такий прийом дозволяє відчутти певне скидання накопиченої емоційної напруги та надати відчуття полегшення.

В другій фразі на слові «навсамісінько» співак застосував один з найефектніших виконавських технік на сучасній естраді - «белтинг». Така техніка досягається за допомогою товстого змикання голосових зв'язок, сильного підзв'язкового тиску повітря, яке спрямовується через голосові зв'язки, щоб відтворити потужний та насичений звук, контрольоване дихання з метою забезпечення стабільного потоку повітря, наявності дзвінкого звучання в «маску» (в сучасному вокалі застосовують поняття «тванг»), яке підсилює звук і робить його яскравішим, високого положення гортані, м'якого піднебіння та кореня язика. Белтинг є кульмінаційною точкою в динамічній структурі музичної фрази. Так, белтинг в даному випадку можна назвати певним емоційним спалахом з різким падінням в прірву ледь чутного субтону.

Наступна фраза «нестерпно як, мов втратив я тебе» змінює свій характер на той, з якого починалася композиція, оскільки сам текст підштовхує

виконавця до висловлення безнадії. Проте, варто зазначити, що ця фраза в окремій своїй частині звучить не виключно субтоном, а й мікстом.

Також, однією з основних технік, яку застосовує М. Мозговий в пісні «Грай, музико моя!» є «сгу» (англ. «плач»). Назва виконавської техніки говорить сама за себе і несе відповідний настрій. Задля того, щоб досягти звучання в техніці «сгу» достатньо «приплакнути», зімітувати плач, внаслідок чого на фізіологічному рівні нахилиться щитоподібний хрящ. При цьому, гортань повинна бути у високому положенні.

В останній фразі приспіву картина виглядає навпаки — спочатку звучить субтональний звук, якому на зміну приходять грудний, щільний.

За першим повтором приспіву слідує другий повтор. Він починається з твердого змикання та грудного звуку і вже перша фраза завершується на потужному та надривному белтингу, який змінює субтон на вібрато.

Друга фраза розпочинається придиховою атакою, за яким звучить грудний звук в переході на белтинг з наступним емоційним спадом в субтон на вібрато.

Логічним є те, що фраза «молю тебе, молю» проспівана за допомогою техніки «сгу», оскільки її сенс немов підштовхує виконавця до відповідного відтворення.

Цікавим в композиції «Грай, музико моя!» є динамічний малюнок, який нагадує серцебиття зі злетами, падіннями, радістю, смутком, тугою, вірою, надією, посмішкою та сльозами. Саме такий підхід до вокального «дизайну» робить пісню цікавою для слухача, непередбачуваною, такою, яка змушує затамувати подих.

За приспівом одразу звучить потужний програш з домінантними ударними інструментами та гітарою. В середині програшу М. Мозговий, підкреслюючи його потужність, виходить на вражаючий белтинг. Проте в панорамі композиції, голос не виходить на перший план, а залишається фоном

для лід-інструментів. Програш теж має певну динаміку та доходить до своєї кульмінаційної точки.

Після програшу ми чуємо повтор приспіву, але вже голос займає головні позиції на рівні з гітарою та барабанами. Такий прийом гарантує беззаперечне створення грандіозної хвилі звуку. Вокаліст вже майже не застосовує субтон, проте з'являється такий вид розщеплення як штробас (розслаблена робота голосових зв'язок).

Наприкінці слова «чарівне» М. Мозговий вже не іде в низхідний рух на субтон після белтингу, а навпаки піднімається вгору на тому ж самому белтингу.

Красивим та неочікуваним ходом було застосування йодлю на слові «мене». В звуці відбувся різкий злам, фліп з товстого змикання на тонке.

Завершується приспів, як і композиція в цілому, на субтоні та вібрато.

Останній куплет проспіваний в тому ж настрої, як і перший куплет: тихо, спокійно, з тугою і смутком. Завершується пісня промовлянням фрази: «Живем на світі поруч — ти і я та в кожного своя на серці музика». Герой пісні зрозумів, що людина, яку він безмежно кохає, інша і їм не судилося бути разом.

Висновки до Розділу 2

1. У 1993 за великий особистий внесок у розвиток і збагачення української культури, високу професійну майстерність М. Мозгового отримав звання «Народний артист України».

Щороку по смерті композитора за сприянням його дочки О. Мозгової проходять вечори пам'яті, на яких у виконанні сучасних артистів звучать найвідоміші його пісні.

У 2012 р. Хмельницькій дитячій музичній школі було присвоєно ім'я естрадного співака та композитора М. Мозгового. 18 січня 2024 р. скверу між вулицями Бастіонна та Михайла Бойчука присвоєно ім'я М. Мозгового.

2. «Грай, музико моя!» - пісня українського естрадного співака, композитора-пісняра, Народного артиста України М. Мозгового.

Композиція «Грай, музико моя!» за своєю вокально-технічною специфікою та наявністю низки вокально-виконавських технік вважається еталоном естрадної пісенної естради.

Цікавим в композиції «Грай, музико моя!» є динамічний малюнок.

М. Мозговий в пісні застосовує такі виконавські техніки як субтон, вібрато, белтинг, грудний голос, штробас, «сгу». Також, в даному випадку виконавець застосовує тванг (вокальну «маску») не як окрему техніку, а як складову інших технік, з метою надати звуку яскравих фарб.

ВИСНОВКИ

Основні результати та висновки проведеного дослідження.

У процесі дослідження було вирішено такі основні *завдання*:

- визначено історико-теоретичних аспектів формування української естрадної вокальної школи.
- охарактеризовано основні напрямки розвитку «української вокальної школи».
- надано визначення поняттю «українська вокальна школа».
- досліджено українську естрадну вокальну школу в історико-культурологічному аспекті.
- встановлено основні етапи становлення української естрадної вокальної школи.
- з'ясовано особливості використання естрадних вокально-виконавських технік.
- здійснено музично-теоретичний аналіз творчості українського естрадного співака М. Мозгового.
- досліджено основні етапи творчого становлення особистості М. Мозгового.
- здійснено виконавський аналіз композиції М. Мозгового «Грай, музико моя!».

Таким чином, основні завдання магістерської роботи є виконаними, а мета – комплексне дослідження української естрадної вокальної школи – є досягнутою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа. Монографія. Київ: Українська ідея, 2001.
2. Барановська, М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ — початку ХХІ ст.: тенденції розвитку. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць, 28. Київ, 2013. С. 5–11.
3. Боднарчук А. Я. Методика формування вокально-виконавських навичок студентів мистецьких спеціальностей засобами естрадної пісні. Науковий збірник. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2020. Випуск 3. С. 2.
4. Варнавська Л., Вікторова М., Сергєєва В. Становлення та розвиток української школи естрадного співу. *SWorldJournal*. 2023. С. 29-39.
5. Дерев'яно, Л. А. Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки. Таврійські студії Кримського університету культури, мистецтв і туризму. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць, 4, Сімферополь, 2013. С. 27–31.
6. Дирда М. М. Особливості самостійного вивчення підлітками естрадного співу. Кваліф. роб. на здобуття другого ступеня вищої освіти. Чернівці, 2021. С. 73.
7. Доронюк В., Сливоцький М. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. Навчальний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦТ, 2007. 306 с
8. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. К.: Музична Україна, 1990.
9. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969.

- 10.Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України. Х. : Штрих, 2002. 160 с.
- 11.Манько С. Б. Аналіз функціонування вітчизняної вокальної естрадної школи в умовах музичної культури України на сучасному етапі. Культура України. Харків, 2021. С. 118-123.
- 12.Маслова Ю. В. Еволюція вокальних шкіл України. Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь, 2015. Вип. 9. С. 82-88.
- 13.Мигович М. Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022, Вип. 55, том 2. С. 83-89.
- 14.Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. Мистецтвознавства. Київськи нац. Ун-т культ. і мист. Київ, 2007. С. 18.
- 15.Овсянніков Н. Ю. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 1. С. 170-173.
- 16.Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III—IV рівнів акредитації. Нова школа. Вінниця, 2006. 384 с.
- 17.Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. канд. миств.: 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
- 18.Сапожник, О. В. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. Мистецтво та освіта, 4, 2003. С. 11–13.
- 19.Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття: дисертація, 2020. 237 с.

20. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «Bel Canto»: історико-теоретичний аспект. Педагогічні науки. Зб. Наук. Праць. 2012. вип. 107. С. 209-217.