

10. Pavlyshyn, S. (1990). *Vasyl Barvinskyi [Vasyl Barvinsky]*, Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
11. Lyalyna, S. (1978). Symbolism, *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh*. [Musical Encyclopedia: in 6 volumes], Vol. 4, Sov. entsiklopediya, pp. 969–970. (in Russian).
12. Lissa, Z. (1970). *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina [Studies on the work of Fryderyk Chopin]*, Kraków, PWM. (in Polish).

УДК 78.03(477)

ORCID iD 0000-0001-8056-2799

Валентина Бєлікова

МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ВИЯВ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦЯ (ДО 130-ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГЕНРІХА НЕЙГАУЗА)

У статті досліджено розвиток музично-виконавського мистецтва ХХ століття в контексті загального культурно-просвітницького руху в країні. Охарактеризовано становлення музичного виконання, що відображає специфічні риси композиторської творчості та виконавського мистецтва. Окреслено умови формування творчої обдаровності відомого музиканта-виконавця та музиканта-педагога Генріха Густавовича Нейгауза. Висвітлені деякі педагогічні принципи митця, що сформувались в роки його педагогічної діяльності у ВНЗ.

Ключові слова: музичне виконання, викладач, Г. Г. Нейгауз, музикант-педагог, виконавська майстерність.

Валентина Бєлікова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА МАСТЕРСТВА ИСПОЛНИТЕЛЯ (К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ГЕНРИХА НЕЙГАУЗА)

В статье исследовано развитие музыкально-исполнительского искусства периода ХХ столетия в контексте общего культурно-просветительского движения в стране. Охарактеризовано становление музыкального исполнения, которое отображает специфические черты композиторского искусства и исполнительского мастерства. Очерчены условия формирования творческой одаренности известного музыканта-исполнителя и музыканта-педагога Генриха Густавовича Нейгауза. Освещены некоторые педагогические принципы художника, которые сформировались в годы его педагогической деятельности в ВУЗ.

Ключевые слова: музыкальное исполнение, преподаватель, Г. Г. Нейгауз, музыкант-педагог, исполнительское мастерство.

Valentina Belikova

MUSICAL PERFORMANCE AS A MANIFESTATION OF THE CREATIVE POTENTIAL OF EXECUTOR'S MASTERY (TO THE 130TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF HENRYCH NEUHAUS)

The musical performance, due to which the musical composition presents to the audience in its real sound, is the most important link in the system of various types of musical creativity. Musical performance in its own way focuses on the manifestations of bright talented personalities of

musicians-performers, and hence the development of musical culture of a particular socio-historical formation, reflecting the specific features of composer and performing arts.

The research of problems of musical performance was and remains an important and actual task of contemporary musicology and musical pedagogy. It is at the center of attention of musicians-historians and musicians-theorists, musicians-teachers and musicians-performers, representatives of such scientific fields as culturology, aesthetics, interpretations, who seek to comprehensively comprehend and reveal the various aspects of this complex and interesting phenomenon.

Significant changes in the scientific study of problems of musical creativity and musical and performing arts took place in the second half of the twentieth century. And it's easy to explain. In the postwar years, society entered a new period of development, associated with the restoration and construction of factories, factories, schools, hospitals, the arrangement of their life, the development of culture, education, art.

An overview of literature on this topic suggests that the process of musical performance in the second half of the twentieth century is covered fairly widely. The new millennium sets forth requirements related to the study of the manifestation of the creative potential of the personality of the artist-performer, which is the purpose of the proposed article.

In the article the attention of the reader is proposed analysis of musical and creative activities G. Neuhaus. The development of creative talent of the musician, the musical environment surrounding the young musician is covered. Some pedagogical principles of G. Neuhaus, which were used by the maestro while working with their students are covered.

Referring to the successes in the performance and musical-pedagogical activities of G. Neuhaus is not accidental. After all, the formation and development of piano art at the world level was carried out thanks to the creative work of the artist in his individual piano class, which later overwrote and took shape in a piano school.

Realizing and contemplating the development of piano performance during the period of active pedagogical activity of G. Neuhaus, we can say that the game of the piano over the years of the twentieth century gained more and more popularity.

Illuminating some of the pedagogical principles of G. Neuhaus, we note the following. Given that each musical composition involves its sounding (otherwise, no musical work will be heard). Voice overview can be considered as an interpretation of a musical text, which in a certain case can be perceived as "deploying" the life-destiny of the author-musician or deploying a particular historical situation. In order to reproduce such moments, the young performer, according to G. Neuhaus, must be a trained person.

The conclusion to all of the foregoing is that the pedagogical principles of G. Neuhaus, which cover the main directions of musical and pedagogical activity of a great musician, and today are important in the process of educating a person whose activity reveals the inner essence of musical art, anticipating the active interaction of musical performance and pedagogy as a leading paradigm of educational science.

The prospect of further searches can be the unity of the artistic and psychological orientation of future specialists, the achievement of interaction in the development of the general, artistic and musical culture of the individual in order to fully identify its creative forces in the process of musical performance.

Keywords: *musical performance, teacher, G. Neuhaus, musician-teacher, performing skill.*

XX століття в історії розвитку України і ряду розвинених країн світу є періодом активного становлення економічного, політичного, соціального, культурно-освітнього життя в суспільстві. У контексті останнього значного поштовху набуває музичне мистецтво і особливо музичне виконавство. Музичне виконання, завдяки якому музичний твір постає перед слухачами в реальному звучанні, є найважливішою ланкою у системі різних видів музичної творчості. Завдяки музичному виконанню фокусуються прояви талановитих особистостей музикантів-виконавців, виявляється розвиток музичної культури конкретної соціально-історичної формації, розкриваються специфічні риси композиторської творчості та виконавської майстерності.

Висвітлення музично-творчої діяльності Генріха Густавовича Нейгауза, деяких педагогічних принципів відомого музиканта-педагога, завдяки яким індивідуальний клас викладача переріс і оформився у визнану в усьому світі піаністичну школу, є актуальним у процесі дослідження музичного мистецтва ХХ століття.

Дослідження проблем музичного виконання було й залишається важливим і актуальним завданням представників музичного мистецтва [5; 6; 8], музичної педагогіки [9; 11] та музикантів-виконавців [4; 10]. Певна частина матеріалів з даної тематики міститься у бібліотечних фондах Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського та в Центральній науковій бібліотеці ім. В. Вернадського. Музичне виконання перебуває у центрі уваги музикантів-істориків і музикантів-теоретиків, музикантів-педагогів та музикантів-виконавців, представників таких наукових галузей, як культурологія, естетика, інтерпретологія, котрі прагнуть усебічно осмислити й розкрити різноманітні аспекти цього складного та цікавого явища.

Вивчення й систематизація відібраної з цієї теми літератури дають підстави стверджувати, що осмислення та наукове дослідження розвитку музичної творчості та музичного виконавства як цілісного процесу відбувались у кількох напрямках, а саме:

- розвитку музичної культурології в контексті цілісного музично-творчого процесу;
- вивчення композиторської творчості (напрямів, персоналій);
- розкриття стилістичних особливостей музично-виконавського мистецтва;
- розгляд музичної педагогіки як наукової галузі знання та ін.

Ці напрями невіддільні один від одного, функціонують у тісному взаємозв'язку, пояснюючи, скеровуючи або зумовлюючи певні особливості розвитку стилістики музичної мови, композиційної структури музичного жанру тощо.

Так, у галузі музикознавства і музичної педагогіки опубліковані фундаментальні роботи А. Алексєєва, Н. Антонової, Л. Баренбойма, М. Бенюмова, А. Бірмак, Л. Гінзбурга, В. Ражникова, С. Савшинського й інших авторів, які осмислюють поняття “музичне виконання”, висвітлюють працю виконавця над музичним текстом, узагальнюють досвід музиканта-виконавця та концертуючого композитора-виконавця задля з'ясування особливостей його виконавського стилю у процесі виконання певних музичних жанрів і т. ін.

Від 70-х років ХХ століття межі вивчення проблем музичної творчості та музично-виконавського мистецтва розширилися. Побачили світ наукові дослідження О. Бодіної, Ю. Борева, Є. Гуренка, Р. Здобнова, С. Лісси (Польща), Л. Мазеля, М. Харлапа, які музичне виконання аналізували з погляду естетики. Наскрізним у цих роботах є розуміння процесуальності як особливості мистецтва музиканта-виконавця.

У цей період питаннями музичного виконання зацікавились і вчені-психологи. Надруковані праці Л. Виготського, О. Костюка, Є. Назайкінського та Н. Токіної, в котрих висвітлені проблеми музичного сприйняття. І висновки, яких дійшли ці дослідники, лишаються актуальними в наш час.

Етапною науковою роботою у галузі культурології та музикознавства стала монографія І. Ляшенка “Національні традиції в музиці як історичний процес” [7]. У ній автор з погляду власне культурно-історичного процесу аналізує втілення національних традицій у музичній творчості, що визначило нові горизонти вивчення проблем цілісного музично-творчого процесу як естетично-соціального явища. Науковець описав загальні закономірності формування й розвитку національних традицій, простежуючи їхнє становлення в контексті цілісного прогресивного історичного процесу; підкреслив соціальні функції музичної творчості, що внесло значні корективи у дослідження граней музичного виконання зокрема та музичної творчості загалом.

У 2010 році, з нагоди 100-ліття Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, академік М. Давидов і група українських музикознавців підготували та видали енциклопедичний довідник “Виконавське музикознавство” [4], у змісті якого відображені досвід взаємопроникнення специфічних особливостей суміжних видів виконавського мистецтва, узагальнення й висновки, викладені в докторських і кандидатських

музикознавчих дисертаціях, захищених упродовж другої половини ХХ століття – початку третього тисячоліття.

Із огляду на активний розвиток виконавського мистецтва та його наукове осмислення в енциклопедичному довіднику висвітлені “культурологічні аспекти виконавської форми в музиці”, “специфіка інтерпретаторського мислення музиканта-виконавця”, “нові способи музичної виразності”, низка виконавських проблем, пов’язаних із грою на різних музичних інструментах: акордеоні, бандурі, баяні, гітарі, домрі, контрабасі, саксофоні, скрипці, фортепіано й інших [4]. Окрім названих аспектів вивчення музичного виконання, довідник містить розділ “Музична педагогіка”, в якому викладені деякі питання методології навчання музиканта-виконавця.

Мета статті – висвітлити розвиток творчого потенціалу особистості виконавця на прикладі діяльності музиканта-виконавця та музиканта-педагога Г. Г. Нейгауза, оцінити його педагогічні принципи, які є важливими й актуальними в процесі формування музиканта-виконавця ХХІ століття.

Зазначимо, що Людина є таким творінням Природи, якому потрібне все. Успіхи в одній галузі знань стають поштовхом для зародження нових її потреб у, здавалось би, зовсім не споріднених сферах діяльності. Йдеться про осмислення думки І. Ляшенка стосовно художнього прогресу, що виявилось результатом використання комплексного підходу до вивчення розвитку власне музичної творчості. Аналіз висновків науковця підводить до того, що художній прогрес, у контексті якого доцільно розглядати розвиток музичного виконання як цілісного музично-творчого явища, має дві взаємозумовлені тенденції.

Одна тенденція, назвемо її першою, пояснюється характерними індивідуальними особливостями особистості виконавця як носія і виразника його внутрішньої культури. Друга ж тенденція відображає складні зовнішні контакти особистості виконавця як прояв широкої парадигми процесу музичного виконання.

Перша тенденція, на наш погляд, формується в роки навчання й залежить здебільшого від умов домашнього середовища. Прикладом до висловленого слугують роки формування і розвитку творчої обдарованості Г. Нейгауза (1888–1964) – відомого піаніста, музиканта-педагога, доктора мистецтвознавства. Дитячі роки Генріха минали в середовищі музикантів: батька Густава Нейгауза – знаного в ті роки музиканта-педагога, засновника музичної школи в Єлисаветграді (нині Кропивницький); дядько Фелікса Блуменфельда (1863–1931) – піаніста, диригента, музиканта-педагога; двоюрідного брата Кароля Шимановського (1882–1937) – відомого польського композитора, піаніста, педагога, музичного критика, активного громадського діяча, одного із засновників національної композиторської школи в Польщі. Шимановський тривалий час жив в Україні, тому й мав великий вплив на розвиток творчих і професійних здібностей юного Генріха [9, 377, 74, 637].

Виконавську майстерність Генріх Нейгауз удосконалював у Леопольда Годовського (1870–1938) – польського піаніста, композитора, музиканта-педагога, який викладав у консерваторіях Чикаго, Філадельфії, Берліна, Відня [9, с. 141] і був знаний на весь світ.

Знайомство з Л. Годовським дало змогу жити у США і гастролювати в містах двох континентів. Усе це допомогло молодому музикантові набути надзвичайного досвіду концертуючого піаніста, і цей досвід якимось дивом передавався через інтерпретаторське прочитання кожного нового авторського тексту. В 1916 році Г. Нейгауз екстерном склав іспити за повний курс навчання у Петроградській консерваторії та поїхав починати педагогічну діяльність у Тифліському відділенні РМТ, де здобув звання професора.

Із 1919 до 1922 року Г. Нейгауз працював професором Київської консерваторії. Особливе враження він справляв під час гастрольних поїздок Україною; концерти музиканта завжди супроводжувалися майстер-класами та бесідами про найважливіші педагогічні принципи, успадковані від Л. Годовського. Його любов до музики лунала в кожному слові, а очі передавали надзвичайну теплоту до свого співбесідника.

Звернення до успіхів у виконавській та музично-педагогічній діяльності Г. Г. Нейгауза не випадкове. Адже становлення та розвиток фортепіанного мистецтва на світовому рівні

здійснювалося завдяки творчій роботі митця в його індивідуальному фортепіанному класі, який згодом переріс і оформився у піаністичну школу.

Зазначимо, що концертна творчість як соліста (з 9 років Генріх здійснював гастрольні виступи) й активна концертна діяльність як ансамбліста (зі скрипачами М. Полякіним та Д. Острахом) і учасника Квартета ім. Л. Бетховена дали змогу Генріхові Густавовичу Нейгаузу стати одним із засновників високопрофесійної піаністичної школи, першими учнями якої були такі визнані на весь світ піаністи, як Е. Гілельс, В. Горностаєва, Я. Зак, С. Нейгауз, С. Ріхтер та інші. На жаль, про Г. Нейгауза написано не так уже й багато (І. Белза, В. Богдан-Березовський, В. Дельсон, С. Хентова). Та його майстер-класи, які маестро проводив у Московській консерваторії, чудом “доїхали” до Криворізького музичного училища (тепер Коледжу), де в ті далекі 60-ті роки минулого століття працювала К. Ф. Любимова. Будучи студенткою Московської консерваторії (ученицею Я. Зака), вона часто відвідувала педагогічні зустрічі з Генріхом Густавичем, на яких обговорювали важливі питання розвитку піаністичної техніки молодого виконавця, інтерпретаторської майстерності виконуваних музичних творів тощо. Переїхавши до Кривого Рогу, К. Любимова розповідала першим учням Криворізького училища та студентам свого фортепіанного класу (серед яких була й автор статті) про основні педагогічні принципи Г. Нейгауза, що були запозичені ще у період особистого навчання у Л. Годовського.

Працюючи викладачем вищих навчальних закладів у Києві та Москві, Г. Нейгауз одразу ж заявив про себе як чудового майстра музичного вислову.

Він так володів широким багатством звукової палітри фортепіано, що в процесі виконання на ньому Г. Нейгаузом цей інструмент міг звучати то як великий симфонічний оркестр із яскравою звучністю мідної групи, то ніжною і співучою скрипкою або відлунням м'якого й, одночасно, рівного звучання віолончелі.

Багаторічна професійна діяльність музичним викладачем у консерваторіях Києва, Москви й Тифліса дала Г. Нейгаузу змогу прийти до певних висновків у роботі педагога-піаніста, накреслити головні методичні принципи виховання музиканта-виконавця. Можна зазначити, що його тези й у сьогоденній практиці виховання молоді засобами музичного мистецтва розглядають не просто як популярні, їх аналізують і вважають необхідними.

Усвідомлюючи та обмірковуючи розвиток фортепіанного виконавства у період активної педагогічної діяльності Г. Г. Нейгауза, можна сказати про те, що гра на фортепіано за роки ХХ століття набувала все більшої і більшої популярності.

Підтвердженням сказаному слугує і той факт, що у 60-ті роки минулого століття під час вступу на фортепіанний факультет Київської консерваторії конкурс абітурієнтів досягав 8–10 піаністів на одне місце.

Підкреслимо, що популярність піаністичного виконавства проявлялася не тільки у намаганні навчити дітей грати на фортепіано, а й у проведенні піаністичних конкурсів, які й у сьогоденній музичній культурі сприймають як особливу концертну форму звітування музичних навчальних закладів перед суспільством про стан фортепіанної культури і виконавської майстерності в регіоні, області, країні.

Висвітлюючи деякі педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза, зазначимо наступне. Враховуючи те, що кожний музичний твір передбачає озвучення (в іншому випадку його ніхто не почує), озвучення можна розглядати як інтерпретацію музичного тексту, що у певному випадку може сприйматись як “розгортання” життєвої долі автора-музиканта або розгортання конкретної історичної ситуації. Для відтворення таких моментів молодий виконавець, на думку Г. Нейгауза, повинен бути підготовленою людиною [8].

Намагаючись висвітлити деякі педагогічні принципи великого маестро (рамки статті не дають змоги розкрити їх сповна) зазначимо наступне:

1. Кожний викладач повинен усвідомити той факт, що виховання молоді людини засобами музичного мистецтва має бути спрямоване на формування майбутнього представника прогресивної музичної культури.

2. Ставлення до музики слід будувати на розкритті можливостей передавати засобами музичної виразності найважливіші історичні та життєві події.

3. Намагатися виховувати у молодих виконавців високе відчуття відповідальності за свою професію.

4. Головним завданням у діяльності музиканта-виконавця є робота над музичним твором, що передбачає:

– формування художнього та музичного смаку виконавця;

– усвідомлення стилістичної спрямованості виконуваного твору;

– з'ясування й уточнення спеціальних технічних вправ для професійного відтворення необхідного музичного образу твору.

Висновком до усього викладеного може слугувати думка про те, що педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза, котрі висвітлюють головні напрямки музично-педагогічної діяльності великого музиканта, і сьогодні є важливими у процесі виховання людини, діяльність якої розкриває внутрішню сутність музичного мистецтва, передбачаючи активну взаємодію музичного виконавства і педагогіки як провідної парадигми освітянської науки.

Перспективою подальших пошуків може слугувати єдність мистецької і психологічної спрямованості майбутніх спеціалістів, досягнення взаємодії у розвитку загальної, художньої та музичної культури особистості з метою всебічного виявлення її творчих сил у процесі музичного виконання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Об'єктивні умови розвитку музичної творчості на порубіжжі ХХ і ХХІ століть / В. В. Белікова // Педагогіка вищої і середньої школи : зб. наукових праць. Спецвипуск 16 “Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології)” ; [гол. ред. В. К. Буряк]. – Ч. 1. – Кривий Ріг : КДПУ, 2006. – 372 с.
2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / [вступ. статья, сост., общ. ред. С. М. Хентовой]. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – 315 с.
3. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. – Луцьк : ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2010. – 400 с.
5. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя : учеб. пособие для вузов / Л. М. Кадцын. – Москва : Высшая школа, 1990. – 303 с.
6. Крыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Крыхалова. – Москва : Музыка, 1979. – 208 с.
7. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ф. Ляшенко. – Київ : Музична Україна, 1973. – 326 с.
8. Мастера советской пианистической школы: очерки / [под ред. А. Николаева]. – Москва : Госмузиздат, 1961. – 238 с.
9. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Густавович Нейгауз. – Изд. 3-е. – Москва: Музыка, 1967. – 320 с.
11. Падалка Г. Розвивальний потенціал мистецької діяльності та педагогічні умови його реалізації / Г. Падалка // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету. Серія: Педагогіка. – 2006. – № 5. – С. 145–154.

REFERENCES

1. Bielikova V. V., (2006). Objective conditions for the development of musical creativity at the crossroads of the twentieth and twenty centuries, *Pedahohika vyshchoi i serednoi shkoly : zb. naukovykh prats. Spetsvypusk 16 “Mystetsko-pedahohichna osvita (teoriia, metody, tekhnolohii)”* [Pedagogy of higher and secondary school: Col. scientific works. Special issue 16 “Art-pedagogical education (theory, methods, technologies)”], Part 1, Kryvyi Rih, Kryvy Rih State Pedagogical University. (in Ukrainian).

2. Khentova, S. M. (1966). *Vydayushchiesya pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve* [Outstanding pianists and teachers of piano art], Moscow, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
3. Gurenko, E. G. (1982). *Problemy khudozhestvennoy interpretatsii: filosofskiy analiz* [Problems of artistic interpretation: a philosophical analysis], Novosibirsk, Nauka. (in Russian).
4. Davydov, M. A. (2010). *Vykonavske muzykoznavstvo. Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology. Encyclopedic Directory], Lutsk, Volyn Regional Printing House. (in Ukrainian).
5. Kadtsyn, L. M. (1990). *Muzykal'noe iskusstvo i tvorchestvo slushatelya : ucheb. posobie dlya vuzov* [Music Art and Works of the Student: Study. allowance for high schools], Moscow, High school. (in Russian).
6. Krykhalova, N. P. (1979). *Interpretatsiya muzyki* [Music interpretation], Moscow. (in Russian).
7. Lyashenko, I. F. (1973). *Natsionalni tradytsii v muzytsi yak istorychni protses* [National traditions in the music of the historical process], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
8. Nikolaev, A. (1961). *Mastera sovetskoj pianisticheskoy shkoly. Ocherki* [Masters of the Soviet piano school. Essays], Moscow, Gosmuzizdat. (in Russian).
9. Keldysh, G. V. (1991). *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar* [Music Encyclopedic Dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
10. Neygauz, G. G. (1967). *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [About the art of the piano game], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Padalka, H. (2006), The potential of mysticism and the pedagogical minds of the real world, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Pedahohika* [The scientific issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Pedagogy], no. 5, pp. 145–154. (in Ukrainian).

УДК 784.3: 78.071.2

Оксана Сіненко
Лілія Остапенко

ТЕХНІКА ФОРСОВАНОГО СПІВУ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛІ

У статті визначено, що форсований спів є своєрідною технікою та останньою тенденцією в естрадному виконавстві. Розроблено методологію дослідження, яка відрізняється міждисциплінарним характером, оскільки музикознавство тут межує з психологією, акустикою і навіть з основами фізіології та гігієни. Представлено форсований спів як не лише проблемну тенденцію, а й також і техніку. Доведено, що форсований спів може бути технікою, яку використовують частково у розвитку майстерності естрадного виконавця, але не на початкових етапах його діяльності.

Ключові слова: естрадний вокал, техніки естрадного вокалу, техніка форсованого співу, спів, вокальна освіта.

Оксана Синенко
Лілія Остапенко

ТЕХНИКА ФОРСИРОВАННОГО ПЕНИЯ В ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЕ

В статье определено, что форсированное пение является своеобразной техникой и последней тенденцией в эстрадном исполнительстве. Разработана методология исследования, которая отличается междисциплинарным характером, поскольку музыковедение здесь граничит с психологией, акустикой и даже с основами физиологии и гигиены. Охарактеризовано форсированное пение в качестве не только проблемной тенденции, но также и техники. Доведено, что форсированное пение может быть техникой, которая