

Мирослав Фрайт, викладач кафедри народних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

УКРАЇНЬСЬКА ВОКАЛЬНА ШЕВЧЕНКІАНА

У статті простежуються проблеми включення творів камерно-вокального жанру українських композиторів на слова Т. Шевченка до навчальних програм студентів класів постановки голосу музично-педагогічних факультетів педуніверситетів.

Постановка проблеми. Пісні та романси українських композиторів на слова Т. Шевченка належать до тих скарбів, з якими українська музика рушила дорогою професіоналізму, продовжуючи і розвиваючи розвиток здавна улюбленої в народі вокальної творчості. Геніальна поезія Шевченка приваблювала увагу багатьох композиторів, що черпало й черпає з безсмертної спадщини поета, шукаючи нові і прогресивні форми донесення слова генія через музику до слухача. У статті зроблена спроба прослідкувати, як саме композитори прочитували творчість поета протягом широкого історичного періоду, якими творчими критеріями і засобами користувалися для втілення даного поетичного матеріалу у камерно-вокальній музиці. Виходячи із загальної проблеми даного дослідження, ми зробили спробу проаналізувати як загальні, так і індивідуальні особливості композиторських стилів, манер письма, виражальних засобів, що дало поштовх подальшому розвитку української камерно-вокальної музики. Музикальність Шевченкового слова надихала і надихає композиторів знову і знову звертатися до поетичного слова великого Кобзаря.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблематика, яка опинилася у центрі уваги даної статті, прямо чи опосередковано вже заторкувалася дослідниками. Тут можна виділити студії Л. Архімович, Т. Булат, М. Білінської, М. Грінченко, О. Правдюка. Останнім часом вона висвітлювалася у розвідках Л. Кияновської, М. Ластовецького, Л. Радевич-Винницької, С. Пінчак, П. Турянського, Л. Божко, Є. Шуневич, Т. Медвідь та М. Фрайта.

Мета статті зробити спробу виконавського аналізу творів камерно-вокального жанру композиторів ХІХ – ХХ ст., специфіку інтерпретації вокальних творів різних композиторських шкіл, поставити питання включення творів українських композиторів на слова Т. Шевченка до навчальних програм студентів ВНЗ І – ІV рівнів акредитації.

Виклад основного матеріалу. “Кобзар”

Т. Шевченка – це геніальне явище світової літератури, ще за життя поета став об’єктом творчої уваги багатьох українських композиторів і справив великий вплив на розвиток музичного мистецтва. Озвученням “Кобзаря” починається новий етап в історії української музики. Цей безперервний творчий процес триває більш ніж півтора століття – від першої публікації творів геніального поета в 1840 році.

Як вважають музикознавці, більше двох тисяч музичних творів різних жанрів і форм є результатом цього великого творчого процесу.

Одним із перших музичних творів на слова Шевченка є солоспів “Сирота” (“Нащо мені чорні брови”), що його створив 1847 року поетів приятель, відомий етнограф, збирач українських народних пісень Микола Маркевич [14].

З відомих причин, композитори так званого “дожовтневого періоду” озвучували в музиці переважно ліричні пісні “Кобзаря”, зрідка акцентуючи увагу на історико-романтичних та філософських мотивах і майже не зверталися до поезій гострого революційного звучання. Ці твори знайшли широке й талановите втілення у творчості М. Лисенка.

З Шевченкового “Кобзаря” починав М. Лисенко творчий шлях, вважав його впродовж усього життя вірним супутником і об’єктом повсякчасної творчої уваги і безмежного натхнення. Основоположник українського професійного музичного мистецтва, митець широкого творчого діапазону, М. Лисенко написав 56 солоспівів на тексти Т. Шевченка.

Як вважають музикознавці [2; 3], солоспіви М. Лисенка можна умовно поділити на п’ять груп:

І. Солоспіви або романтичні пісні: “Садок вишневий коло хати”, “Ой, маю я оченята”, “Ой, стрічечка до стрічечки”, “У перетину ходила”, “Утоптала стежечку”. Ці твори мають просту куплетну форму, що нагадує побудову народної пісні. У мелодиці цих солоспівів поєднуються народно-танцювальні, романсові елементи; майже у всіх – простий, не громіздкий фортепіанний супровід.

II. **Романси-пейзажі:** “Над Дніпровою сагою”, “Рева та стогне Дніпр широкий”, “По діброві вітер виє”, “Княжна”. Композитор виявляє найвищу майстерність у творенні музичної картини, використовуючи колоритні засоби звукообразування. Це широкий мелодійний рисунок краси придніпровської природи у солоспіві “Над Дніпровою сагою” та дзвінкі акордові послідовності у “Рева та стогне Дніпр широкий”, що передають ревіння широкого Дніпра; химерною імпровізаційною мелодикою фортепіанного супроводу наслідує завивання вітру (“По діброві вітер виє”); повторними октавними стрибками – лиховісний перегук сичів (“Княжна”).

III. **Лірико-драматичні романи,** де основна тема – гірка жіноча доля: “Ой, одна я, одна...”, “Якби мені, мамо, намисто”, “Ой, я свого чоловіка в дорогу послала”, “Не тополю високою” та інші. Всі вони близькі до народних пісень про жіночу долю, в них спостерігається напружений динамічний розвиток, драматична кульмінація. Найбільш показовим у цій групі є романс “Ой, одна я, одна...” – це неповторно-схвильована розповідь дівчини-сироти про своє нещасне кохання.

Оригінальним прикладом зіставлення двох різних настроїв, двох контрастних музичних образів у цій групі романсів є солоспів „Якби мені, мамо, намисто”, що починається начебто легкою дівочою забаганкою, а потім поступово переходить у драматичний речитатив і тяжку скорботу, аж до плачу.

IV. **Романси-балади** “У тієї Катерини”, “Вітер в гаї не гуляє”, “Понад полем іде” складаються з декількох частин. М. Лисенко чергує ліричні, мелодійно-плавні розділи з декламаційними, героїчними, мужніми, надаючи їм, відповідно до поетичної основи, необхідних драматургічних функцій.

V. **Солоспіви-монологи** посідають у музиці М. Лисенка на Шевченкові слова особливе місце. За змістом це психологічно заглиблені патріотичні твори, в яких гостро звучить протест проти гноблення і заклик до боротьби. За формою драматичні монологи наближаються до розгорнутих оперних арій. Сюди слід віднести такі романи: “Мені однаково”, “Минають дні, минають ночі”, “Ой, чого ти почорніло, зеленє поле?”, “Доля”, а також думу “У неділю вранці-рано” з поеми “Невольниці”, монолог з поеми “Гайдамаки”, “Гетьмани, гетьмани” та інші.

На наш погляд, надзвичайно цікавим є монолог для баритона “Гетьмани, гетьмани”, в якому композитор різноманітними виражальними засобами (мелодією декламаційного складу, вільним ритмом і багатою фортепіанною партією)

майстерно передає героїчні мотиви, скорботу за загиблими героями, тяжкі роздуми про долю закріпаченого народу. Специфіка циклу “Музика до Кобзаря” Т. Шевченка, як зазначає Т. Булат у книзі “Український романс”, визначається відбором віршів одного поета. Цей творчий підхід дав змогу композиторові на практиці застосувати художньо-стильові принципи, що відповідали закономірностям мистецтва та завданням, які стояли перед українською музикою на даному історичному етапі її розвитку. Аналіз романсів на слова Шевченка показав особливість образної системи Лисенківського циклу, основою якої є комплексний художній образ, що складається з образів-ланок, взаємодоповнювальних, самостійно існуючих і водночас пов’язаних між собою спільними моментами соціального, історичного чи психологічного характеру, Лисенко створює виразні образи, підкорені образу вищого порядку [3; 1].

Як висловлювався патріарх української музики С. Людкевич про творчість М. Лисенка в царині Шевченкового слова, – це “...приклад органічного злиття поезії і музики, в якому два народних корифеї подали один одному руки” [4].

Сказано влучно і точно. “Музика до “Кобзаря” – дійсно високе досягнення Лисенка-композитора. “Тут кожна нота, кожна фраза, кожна пісня наскрізь оригінальна, разом з тим широконародна...” – ці слова належать відомому досліднику української музики, етнографу і композитору Філарету Колесі. Він писав: “В своїх оригінальних композиціях Лисенко є типовим представником українського народу і тлумачем його найінтимніших почуттів. Він настільки опанував народний стиль, що творив у народному дусі, не наслідуючи народні мотиви: він снував далі золоту нитку народної творчості”.

Як неповторний інтерпретатор “Кобзаря”, М. Лисенко мав немало послідовників – його учні й молодші композитори-сучасники продовжували розробляти в музиці твори геніального поета.

Слід відзначити певний внесок у музичну Шевченкіану менш відомих композиторів, які писали романи на вірші поета. Це **О. Рубець** (1838 – 1913) – автор і видавець збірок українських народних пісень (5 випусків по 20 пісень), написав романс “Думи мої” на сл. Т. Шевченка (1860).

Існує така версія, що Шевченко слухав цей романс.

Д. Бонковський (1816 – 1869) – поет, композитор-аматор. Музичної освіти не мав, написав музику на сл. Т. Шевченка “Думка” (“Нашо мені чорні брови”).

В. Сокальський (1863 – 1919) – композитор, піаніст, диригент, музичний критик. Небіж П. Сокальського. За фахом юрист – закінчив юридичний факультет Харківського університету, музикою займався в музичному училищі РМТ. Написав солоспів на сл. Т. Шевченка “Ой, маю, маю я оченята”.

В. Заремба (1833 – 1902) зробив спробу озвучити “Кобзар” Т. Шевченка у вокальному циклі з двох серій (понад 30 творів). Композитор, піаніст, педагог. Вчився музики у братів Коціпинських у Кам’янці-Подільському. Автор пісень та романсів (“Така її доля”, “Ой, одна я, одна”, “Утоптала стежечку”, “Тралала, тралала, на базарі була”, “Над Дніпровою сагою стоїть явір між лозою”, “І багата я, і вродлива я”, “Нащо мені чорні брови” та ін.) [10].

Як стверджує Т. Булат у книзі “Український романс”, “Музика його позбавлена яскраво індивідуальної виразності. Автор спирався на українську ліричну пісню, подекуди пісню-романс (недарма своїм творам він надавав жанрового визначення: думка, пісня, балада), але побутуючі інтонаційно-мотивні формули, кадансові звороти не трансформувались в його художній свідомості, їм підкорявся і віршований ритм, внаслідок чого послаблювалась впливова сила поетичного слова” [3].

Порівнюючи музику Лисенка і Заремби, ми фіксуємо полярні творчі наслідки осмислення фольклорно-інтонаційного словника та різні критерії у підході до методу пізнання (через призму індивідуальності) закономірностей народної музики.

Важливий внесок у музичну літературу і розвиток Шевченкіани зробив **К. Стеценко** (1882 – 1922) – молодий соратник і учень М. Лисенка. Його чарівні лірико-драматичні солоспівні “Плавай, плавай, лебедонько”, “І золотої, й дорогої”, дуєт “Тополя” ввійшли до золотого фонду української музики. В одному з кращих романів раннього періоду творчості – “Плавай, плавай, лебедонько” на слова з поеми Т. Шевченка “Тополя”, композитор відштовхнувся від добре знаних на слух сольних лірико-драматичних дум та пісень, зокрема весільних (початкова фраза з характерними високими IV, XI, XII ступенями, “передрозпівний” форшлаг, заокруглення допоміжними звуками домінанти) [3].

На противагу багатоголосним пісням з притаманною їм тенденцією до діатонізму в сольних народних піснях, глибокі внутрішні переживання людини знаходять втілення в емоційно виразних мотивних побудовах зі

зменшеними та збільшеними інтервалами, альтернативними зрушеннями. У вокальній партії даного роману (твір поєднує елементи ладів мінорного нахилу: думний, мелодичний, фрігійський) К. Стеценко жодного разу не подає “елементу експресії” – збільшеної секунди, хоча приховано цей інтервал міститься у ладовій настроєності музики. Авторське бачення поетичного образу бідної дівчини з народу характеризує емоційно стримана інтонація переживання – не нав’язлива, позбавлена екзальтації, але динамічно напружена. Вже самий вибір думного ладу виявляє через асоціативно-виразний зв’язок близькість до мелодичного принципу ладоутворення [3].

У романсі “Сонце заходить, гори чорніють” (“Вечір”) на слова Т. Шевченка мелодія з її характерним розміром $\frac{6}{4}$, юбіляційними розспівами, плавними спадами і підйомами не відрізняється від зразків народних лірико-споглядальних пісень з узагальненою образністю. Граничною простотою відзначається і ладо-гармонічна мова твору (гармонічний ре-мінор з відхиленням до паралельного мажору, модуляцією в до-мажор і повернення до основної тональності). При наявності простої тричастинної форми в тематизмі відсутній перехід від одного структурного типу до іншого. Розділи форми, незважаючи на певні інтонаційно-мотивні відмінності, сприймаються як ідентичне повторення, засноване на репризному принципі.

Крім фольклорної лінії, в Стеценка знаходить продовження характерна для Лисенкових монологів з “Музики до “Кобзаря” Т. Шевченка мелодика аріозо-декламаційного типу. Особливо це помітно в романсі “І золотої, і дорогої” на сл. Т. Шевченка. Відчувається якась статечність при інтонуванні кожної фрази, кожного мотиву. Пов’язане з нюансами мовної інтонації внутрішнє емоційне напруження свідчить про відчуття композитором музично-лексичних засобів, потрібних при розв’язанні соціальної теми. У цьому романсі К. Стеценко застосовує прийоми, що стануть згодом улюбленими: лейтмотив, що проходить в інструментальній і вокальній партіях: виокремлення паузами особливо виразних інтонацій і фраз; розімкнення форми (ладова різнотональність початку і кінця роману (С – а – е)). Композитор знайшов близьку його світовідчуттю емоційно-образну сферу та індивідуальну манеру висловлювання, характер тематичного розвитку, співвідношення словесного і музичного ритму [3].

Сучасник і однодумець К. Стеценка **Я. Степовий** (1883 – 1921) також має у своєму творчому

доробку низку композицій до слів Т. Шевченка [16]. Із 16 його творів, що складають відомий цикл “Барвінки” (1905 – 1906), шість написані на вірші з “Кобзаря”: романси “Із-за гаю сонце сходить”, “За думою дума”, “Три шляхи”, “Утоптала стежечку”, “Ой, стрічечка до стрічечки” і тріо для сопрано, тенора і баса “Над Дніпровою сагою”. Солоспиви Я. Степового на поезії Т. Шевченка дуже різні за своїм характером і формою [1; 3].

Романс “Із-за гаю сонце сходить” близький до балади. З великою майстерністю композитор подає два глибоко психологічні Шевченкові образи: наспіваною лірико-епічною мелодією виражено почуття любові молодого козака та чорнобрової дівчини і напружено-драматичне обурення жорстокістю нелюда-пана, який козака у льох замикає, а “дівчину покриткою по світу пускає”.

Особливого ідейно-сміслового звучання набуває в інтерпретації Я. Степового вірш Т. Шевченка “За думою дума”. Композитор робить акценти на словах поета “Всі оглухли, похилились у кайданах”, успішно використовує і енергійні декламаційні звороти в мелодії, і гострі гармонічні послідовності, які закликають байдужих почути “велике слово” і схаменутись.

Велику популярність у співаків та слухачів заслужив солоспів “Три шляхи”, в якому майстерно використані народнопісенні джерела. Композитор звертається до імпровізаційно-речитативної мелодії, схожої на фразу з народної думи, потім виявляється збуджена і схвильована мелодія, передаючи трагічну розлуку сина з матір’ю, чоловіка з дружиною, брата з сестрою, козака з дівчиною: нарешті звучить наспівна низхідна мелодія, близька до журливих жіночих пісень, фортепіанний супровід імітує гру на бандурі [2; 3].

Є в циклі “Барвінки” два романси світлого жартівливого настрою – “Утоптала стежечку” та “Ой, стрічечка до стрічечки”, що, завдяки загальному скерцозному характеру, найбільше нагадують народні танцювальні сценки і набувають тим більшої привабливості.

Крім уже названих творів, що ввійшли до збірника “Барвінки”, Я. Степовий написав на слова Т. Шевченка романси “Сонце заходить, гори чорніють”, “Ой, по горі роман цвіте”, серію пісень для дітей “Кобзар”, тріо і кuartет “Ой, нема, нема” (за поемою “Гамалія”) [1].

Багато солоспівів на Шевченкові слова написали на межі XIX – XX століть західноукраїнські композитори О. Нижанківський, Ф. Колесса, Й. Кишакевич, Я. Ярославенко та інші.

О. Нижанківський, хоч і працював переважно в жанрі хорової музики, був надзвичайно обдарованим диригентом, водночас приділяв немало уваги й романсовій музиці. Великої популярності набув його солоспів у супроводі фортепіано і віолончелі “Минули літа молодії” [11]. Твір характерний широкою лінією мелодичного рисунка, м’яким ліризмом та народними інтонаціями. Партія супроводу цього романсу значною мірою поглиблює вокальний психологічний образ.

Чільне місце в українській романсовій літературі належить вокальній ліриці **С. Людкевича** (1879 – 1979). Композитор порівняно небагато працював у цій галузі, але його солоспиви мали свої особливості розвитку. На формуванні й утвердженні стилю композитора яскраво позначилися два джерела, дві сфери – романтична західноєвропейська музика та українська пісенно-декламаційна фольклорна стихія [5].

У 1920 році С. Людкевич написав романс на вірші Т. Шевченка “За байраком байрак”. Тема сповнена драматизму і внутрішньої схвильованості. Музичне втілення даного тексту можна назвати трагічним монологом, в якому переважає збуджений речитатив, а окремі пісенні елементи зустрічаються лише в середньому епізоді. Супровід характеризує похоронний марш і відзвуки минулих боїв. У даному творі відсутні різкі контрасти, він витриманий в єдиному плані похмурої розповіді. Вокальне виконання дуже широке і повинно забезпечити інтонаційно правдиву мелодіку аріозо-речитативного типу, особливої виразності їй надають експресивні поспівки, органічно вплетені кадансові звороти з народних дум, хроматично низхідні тони. Велику роль у розкритті авторського задуму слід надати пошукам асоціативно-жанрових прийомів, щоб точно передати характер трагічного настрою (пісня козака про полеглих товаришів звучить на тлі ритмічного остинатно-траурного маршу). Хроматичний хід шістнадцятими, що проходять після слів “треті півні співали”, ланцюг септакордів (“провалився козак”), несуть функції ілюстрацій і спрямовані на розкриття картинно-зорової сфери вірша. Романс “За байраком байрак” продовжує кращі традиції українського і західноєвропейського камерно-вокального мистецтва в плані розкриття драматичного (з елементами романтизму в поетичному тексті) через самостійну довершену музичну форму. Характерна для солоспівів С. Людкевича “ароматизована” гармонія у поєднанні з народними особливостями мелосу становлять дуже виразну лінію стилю композитора [3; 4].

Окремо треба виділити цикл пісень на вірші Т. Шевченка українського композитора з діаспори **І. Соневицького** (1925 – 2006). Його вокальна Шевченкіана складається із “Заповіту”, “Давидового псалому, XII”, “Молитви” та двох пісень (із поеми “Невольник”) “Якби мені лиха та лиха” і “Чи так, чи не так”, які написані для баритона у супроводі фортепіано і двох пісень для сопрано з фортепіано “Колискова” та “Змія хату запалила” (з вірша “Сова”). “Солоспіви І. Соневицького належать до кращих зразків української музики. Вони базуються на традиціях української пісні, побутового романсу, зокрема, галицького, переосмислюють творчість українських класиків цього жанру – М. Лисенка і С. Людкевича” – написав М. Скорик у передмові до збірника “Солоспіви І. Соневицького” [15].

На наш погляд, для виконавства найцікавіші два твори духовного характеру з циклу для баритона з фортепіано.

Це “Давидовий псалом, XII” (за Шевченком). Т. Шевченко переспівав псалми із Псалтиря древньоєврейського царя Давида, який за біблійною легендою був автором Псалтиря, надавши йому досить неоднорідного звучання (ніби протиставлення бурхливого, нескореного та смиренного аскетичного характеру). Композитор знаходить яскраві і неповторні гармонічні звороти, які вимагають від співака пошуків виразовості відповідних голосових регістрів, відчуття природності вокальної фрази та яскравості кульмінації. Динамічна шкала твору вимагає бездоганного володіння вокальним диханням, рівного звучання голосу в нижньому та верхньому регістрах, відчуття високої співацької позиції звука.

“Молитва” – яскравий твір (другий номер духовної Шевченкіани) – це високодуховний текст молитви, звернення до Богородиці. Він вимагає від виконавця аскетично-зворушливого ставлення до даного матеріалу, дуже рельєфного для сприйняття музичної форми, точно вибудованої та елегантно-божественної [21; 22].

Вокальні твори І. Соневицького на поезію Т. Шевченка вирізняються яскравим тематичним матеріалом, незвичними гармонічними зворотами, специфічною вишуканістю фортепіанного супроводу, елегантною вистроєною формою. На наш погляд, вони повинні зайняти гідне місце у навчальному процесі вокальних відділів музичних закладів I – IV рівнів акредитації.

Композитори молодшої генерації гідно розвивають творчі принципи переосмислення великої поетичної спадщини Т. Шевченка, збагачуючи духовний світ України, вишукуючи нові та прогресивні форми музичного впливу на слухача.

М. Скорик (1938) – відомий український композитор написав у 1962 році чотири романси на слова Т. Шевченка, які привернули увагу музичної громадськості незвичним, новаторським трактуванням природи вокальної інтонації та цікавим прочитанням поетичного тексту.

Романси “Якби мені черевики”, “За сонцем хмаронька пливе” та “Зацвіла в долині” належать до найкращих камерно-вокальних творів композитора. Музика цих солоспівів вражає інтонаційною і ладовою свіжістю. Застосування коломийкового ритму надає солоспівам особливо ніжного звучання, а гостра і барвиста гармонія створює особливий колорит.

М. Скорик блискуче володіє новітніми засобами композиторської техніки (модуляційним розвитком, мінливістю ладової структури та частою зміною метро-ритмічної будови). Композитор органічно застосовує сучасні засоби музикальної виразності в контексті національної традиції, не нівелюючи природу народно-пісенності, сенсу поезії Т. Шевченка, він зумів привнести у музику своє особистісне світочуття.

У творчому доробку **Б. Фільц** (1932) чільне місце займає жанр солоспіву, де важливою запорукою успіху є синтез музики і слова. Вміння зануритись у настроєві нюанси змісту текстової основи, помножене на органічне відчуття виразальних можливостей людського голосу, сприяли появі її сольних вокальних творів високого художнього гатунку. Як для більшості українських композиторів, вирішальний вплив на становлення творчої особистості Б. Фільц мав геній – Т. Шевченко. Солоспіви на основі його віршів складають окрему групу, характерну своїми особливими художньо-стильовими якостями.

У вокальній Шевченкіані Б. Фільц знайшли втілення різні за характером вірші Шевченка. Це і глибоко драматичні, і психологічні поезії “Сирітка” та “Сон”, де зображено важку материнську долю жінки-кріпачки, її осяйні мрії та безрадісну дійсність. Інтерпретація шедевра Шевченкової лірики – вірша “Маленькій Мар’яні” – вирізняється розгортанням підкреслено кантиленного мелодичного зерна, динамічним загостренням драматичних акцентів.

У творчості композиторки є інші за характером вокальні твори на поезію Шевченка – пройняті бунтарським духом козацтва, сміливим викликом долі. Солоспіви “Ой, по горі роман цвіте”, “Як маю я журитися”, “Вітер в гаї” близькі до типу внутрішніх монологів. Їхня музика, характерна особливою широтою, розкутістю музичної думки, поєднала в собі багато рис народного розспіву, в тому числі героїко-ліричного плану. Солоспіви

УКРАЇНЬСЬКА ВОКАЛЬНА ШЕВЧЕНКІАНА

“Тече вода з-під явора”, “Вітре буйний”, “Зацвіла в долині червона калина” належать до типових зразків дівочої лірики, де домінують ідилічні настрої мрійливої задуми, захоплення красою природи.

Солоспіві на вірші Т. Шевченка показові для манери вокального письма Б. Фільц. Передусім це стосується намагання відтворити музикою не лише загальний характер поетичних образів, а й відтінити їхні найменші емоційні нюанси, підкреслити національну сутність індивідуального стилю автора тексту. Вокальні інтерпретації Б.Фільц поезії Великого Кобзаря вражають художньою цілісністю, органічним поєднанням музики і слова. Романтично окрилені, національно забарвлені і сповнені щедрим мелодизмом, вони стали вагомим внеском у музичну Шевченкіану.

Українська вокальна Шевченкіана – це унікальна сфера впливу Шевченкового поетичного генія на формування творчих ідеалів цілого ряду українських композиторів, які створили велику

галерею вокальних шедеврів, що вплелися у вінок шани нашого поетичного Генія.

Враховуючи відповідний стан вокальної підготовки студентів на музично-педагогічному факультеті, потрібно диференційовано підходити до особливостей використання камерно-вокальної спадщини українських композиторів на слова Т. Шевченка у навчальній практиці на заняттях з постановки голосу. Опрацьовуючи нотний матеріал для додаткового вивчення включення у навчальні плани, ми пропонуємо використовувати твори різних ступенів складності, від найлегшого – до найважчого, враховуючи індивідуальний підхід до творчих можливостей студента, його інтелектуального та музикального розвитку, рівня його підготовки тощо.

Надаємо орієнтовний вокально-педагогічний репертуар, який можна включити до навчальних планів класів постановки голосу навчальних закладів I – IV рівнів акредитації.

Сопрано		
	Бонковський Д.	“Карі очі”
	Кушплер І.	“Ой, маю, маю я оченята”
	Лисенко М.	“Ой, маю, маю я оченята”
	Лисенко М.	“Ой, одна, одна”
	Лисенко М.	“Пісня Цвіркунки” з ком.оп. “Чорноморці”
	Лисенко М.	“Садок вишневий коло хати”
	Лисенко М.	“Хусточка”
	Маркевич М.	“Сирота” (“Нащо мені чорні брови”)
	Рубець О.	“Думи мої, думи”
	Скорик М.	„Зацвіла в долині”
	Скорик М.	“Якби мені черевики”
	Сокальський В.	“Ой, маю, маю я оченята”
	Степовий Я.	“Ой, три шляхи широкі”
	Стеценко К.	“Плавай, плавай, лебедонько”
	Фільц Б.	“Вітре буйний”
М-Сопрано, Альт		
1.	Заремба В.	“І багата я, і вродлива я”
2.	Заремба В.	“Над Дніпровою сагою стоїть явір між лозою”
3.	Заремба В.	“Нащо мені чорні брови”
4.	Заремба В.	“Тралала, тралала, на базарі була”
5.	Заремба В.	“Утоптала стежечку через яр”
6.	Заремба В.	“Через гору піду”
7.	Кушплер І.	“Ой, крикнули білі гуси”
8.	Лисенко М.	“Закувала зозуленька”
9.	Лисенко М.	“І багата я, і вродлива я”
10.	Лисенко М.	“Материн жаль”
11.	Лисенко М.	“Ой, я свого чоловіка”
12.	Лисенко М.	“Полубила я”

УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНА ШЕВЧЕНКІАНА

13.	Маркевич М.	“Нашо мені чорні брови”
14.	Степовий Я.	“Утоптала стежечку”
15.	Фільц Б.	“Зацвіла в долині”
Тенор		
1.	Лисенко М.	“Доле моя, доле”
2.	Лисенко М.	“Мені однаково”
3.	Лисенко М.	“Огні горять”
4.	Лисенко М.	“Ой, по горі роман цвіте”
5.	Лисенко М.	“Ой, три шляхи широкі”
6.	Лисенко М.	“По діброві вітер виє” (з поеми “Тополя”)
7.	Лисенко М.	“Чого мені тяжко”
8.	Сов’як Р.	“Ой, по горі роман цвіте”
9.	Степовий Я.	“Вітер в гаї не гуляє”
10.	Філіпенко А.	“Зацвіла в долині”
11.	Фільц Б.	“Тече вода з-під явора”
Баритон, Бас		
1.	Верещагін Р.	“І небо невмите, і заспані хвилі”
2.	Войт В.	“Бандуристе, орле сизий”
3.	Глушко Ф.	Дума із поеми “Сліпий” (“Невольник”)
4.	Жарко Ф.	“Тече вода в синє море”
5.	Кос-Анатольський А.	“Давно те минуло”
6.	Кушплер І.	“Ой по горі роман цвіте”
7.	Лисенко М.	“Ой, чого ти почорніло, зеленє поле”
8.	Обр.Вериківського М.	“Думи мої”
9.	Обр.Заремби В.	“Така її доля”
10.	Обр.Косенка В.	“Реве та стогне Дніпр широкий”
11.	Обр.Скорохода К.	“По діброві вітер виє”
12.	Рудич С.	“Минають дні, минають ночі”
13.	Сов’як Р.	“Ой, по горі роман цвіте”
14.	Степовий Я.	“Зоре моя, вечірня”
15.	Степовий Я.	“Щебетала пташечка”
16.	Фільц Б.	“Вітер в гаї”
17.	Фільц Б.	“Ой, по горі роман цвіте” (з циклу на сл. Т. Шевченка “Наша дума, наша пісня”)

Висновки та перспективи подальших розвідок. У статті зроблена спроба спостереження, як геніальна поетична обдарованість Т.Шевченка впливала на творчість композиторів різних шкіл та часів, їх національне самоусвідомлення, ставлення до своїх цілей та завдань у процесі розвитку камерно-вокального жанру української музики.

Перспективою даної розвідки має стати видання навчально-методичного збірника “Українська вокальна Шевченкіана” (пісні, арії українських композиторів для різних голосів).

1. *Архімович Л., Каришева Т., Шреср-Ткаченко О. Нариси з історії музики. – Ч.І, –*

К.: Мистецтво, 1964. – С. 231 – 233.

2. *Білинська М. Грає кобзар, виспіває. – К.: Муз. Україна, 1981. – С. 56 – 96.*

3. *Булат Т. Український романс. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 137 – 159, 237 – 238.*

4. *Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича // Творчість С. Людкевича. – К.: Муз. Україна, 1979. – С. 56 – 71.*

5. *Загайкевич М. Композитор і час / Творчість С. Людкевича. – К.: Муз. Україна, 1979. – С. 16 – 20.*

6. *З репертуару В. Дударя. – Вип. 2. – Львів, Те Рус, 2005.*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО И ХОРА С УЧАЩИМИСЯ ДМШ

7. Лисенко О. М.В. Лисенко. Спогади сина. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 121 – 124.
8. Лисенко М.В. Зібрання творів. У 20 т. – К.: Мистецтво, 1952. – Т. 3.
9. Лисенко М.В. Вокальні твори на вірші Т.Г. Шевченка / Редакція Т. Булат. – К.: Муз. Україна, 1991. – Т. 1.
10. Музыка до “Кобзаря” для сопрано і альты. – К.: Муз. Україна, 1938.
11. Муха М.В. Композитори України та української діаспори. Довідник. – К.: Муз. Україна, 2004.
12. Неділько Г., Неділько В. Тарас Шевченко / Семінари. – К.: Вища школа, 1985.
13. Пісні, арії, романси для баритона. – К.: Муз. Україна, 1969.
14. Правдюк О. Т.Г. Шевченко і музичний фольклор України. – К.: Наук. думка, 1966.
15. Соневицький І. Солоспіви для голосу у супроводі фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1993.
16. Степанченко Г.Я. Степовий і становлення української радянської музики. – К.: Наук. думка, 1972. – С. 56 – 63.
17. Українські класичні романси. – К. Муз. Україна, 1983.
18. Українські народні пісні з репертуару П.Кармалюка – К.: Муз. Україна, 1976.
19. Українські народні пісні з репертуару М. Кондратюка – К.: Муз. Україна, 1977.
20. Хрестоматія вокально-педагогічного репертуару для баритона. Пісні, романси, арії / Упор. Б.Щурик. – Дрогобич, 2006.
21. Шевченківський словник. – К.: Головна редакція УРЕ, 1976. – Т. 1.
22. Шевченківський словник. – К.: Головна редакція УРЕ, 1976. – Т. 2.

**Олена Небуну, Марина Хмирова, викладачі музично-теоретичного відділу
Дитячої музичної школи №1
м. Запоріжжя**

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО И ХОРА С УЧАЩИМИСЯ ДМШ

У статті розглядається застосування ігрових методів навчання на уроках з учнями дитячої музичної школи. З'ясовані особливості і цілі проведення кожного виду, акцентовано увагу на тому, що використання ігрових методів підвищить творчу активність учнів.

Постановка проблеми. Одной из главных современных педагогических проблем является личностная ориентация процесса обучения и воспитания, которая предусматривает целесообразность развития современных форм и методов формирования готовности учащихся к творческой деятельности.

Изучение полученной практической информации свидетельствует о наличии противоречий между необходимостью обучения, ориентированной на формирование личности, которая способна к самоактуализации и отсутствием соответствующих педагогических технологий. Целесообразностью разработки и обоснование системы педагогических условий как фактора влияния в формировании готовности учеников с помощью нетрадиционных методов обучения и низким уровнем разработанности этого вопроса.

Работа с учащимися дошкольного и младшего школьного возраста, пожалуй, наиболее ответственна и трудна, так как первый педагог по сольфеджио, специальности и хору закладывает фундамент будущего отношения к музыке.

Музыкальное воспитание детей должно быть направлено, прежде всего, на развитие восприимчивости к языку музыки, способности к эмоциональному отклику, а также на активизацию слуховых способностей и потребности слушать музыку. Начальный этап обучения должен быть увлекательным, разнообразным по впечатлениям. Важно ребенка увлечь музыкой, развить его художественное мировосприятие независимо от того, станет ли он профессиональным музыкантом.

Анализ последних исследований и публикаций. В последнее время проблемы