

**ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОЇ
ПОЕМИ П. МАЙБОРОДИ "ТОПОЛЯ":
до проблеми жанрової ідентифікації**

У статті розглядається вокально-симфонічна поема "Тополя" П.Майбороди на текст Т.Шевченка, визначаються особливості презентації жанру поеми в українській хоровій культурі з точки зору синтезу музичного та поетичного мистецтва.

Ключові слова: поема, українська хорова музика, синтез поетичного та музичного мистецтва, народне першоджерело.

In this article vocal-symphonic poem "Poplar" by P. Mayboroda (the text by T. Shevchenko) defined features presentations genre poem in Ukrainian choral culture in terms of music and the fusion of poetic art.

Keywords: poem, Ukrainian choral music, a synthesis of poetic and musical art, folk source.

Кожен жанр пов'язаний із життям і являє собою своєрідну енциклопедію найрізноманітніших людських почуттів. Серед інших жанрів, які проникли у музику з літератури, таких як балада, гімн, новела, гумореска та ін., жанр поеми посідає особливе місце. Він постає як феномен особливої поетичності образів, вишуканості, неперевершеного зразку вільної музичної форми, самовираження творчої індивідуальності композитора.

Сьогодні теорія жанрів являє собою одну з найважливіших сфер музикознавства. М. Арановський писав: "Ніколи ще картина життя музичних жанрів не була настільки складною і неоднозначною. Колишні жанрові кордони нині розмиті і жанри переходять один в інший, утворюючи невідомі гібриди <...>, перегородки між жанрами стали легко проникливими, а це означає, що зсуви відбуваються у їх "генетичному код". І разом з тим треба визначити, що навіть в цих складних умовах "генетичний код" жанру бореться за своє життя, намагаючись протистояти дестабілізуючим тенденціям" [1, 7]. З одного боку, для того, щоб жанр можна було впізнати, композитору необхідно дотримуватися законів, встановлених жанровими параметрами. Повне заперечення цих законів веде до диспропорції між слухацькими установками і перетворенням жанру у конкретному музичному творі. З іншого ж боку, кожен композитор, працюючи в музичному жанрі, змінює його параметри, по своєму розставляє драматургічні акценти, варіює жанровий зміст. І особливо це стосується жанру поеми.

У зв'язку з експонуванням та тісним переплетінням жанру поеми і у музиці, і у літературі нас цікавить різнобічне тлумачення даного поняття, проведення паралелей у трактуванні жанру в обох видах мистецтва. Розглянемо деякі основні визначення.

Музична енциклопедія за редакцією Ю.В.Келдиша пропонує таке визначення жанру: "Поема: – 1) інструментальна п'єса лірико-драматичного чи лірико-оповідального характеру, що відрізняється вільною структурою та емоційною насиченістю. П'єси даного жанру часто мають програмні назви чи визначення; 2) великий одночастинний оркестровий програмний твір; 3) назва вокальних та вокально-інструментальних творів ХХ ст." [3, 415].

Поема у музиці – жанр, який сформувався у середині ХІХ століття спочатку в інструментальній, а потім – у вокальній та хоровій музиці; це твір глибокого змісту філософічної спрямованості, який характеризується програмним походженням, синтезом епіки та лірики, вільною структурою та формою, що впливають з глибинного зв'язку музичної тканини з поетичним першоджерелом (текстом, образами, драматургією).

Для того, щоб зрозуміти закономірності, що діють в умовах даного жанру в українській хоровій музиці, необхідно звернутися до конкретного життя національного мистецтва.

З кінця ХІХ – початку ХХ століття основою хорових композицій стають кращі вірші радянських поетів та поетів минулого. Значно оновлюються традиційні засоби виразності, розширюється тематичне коло творів. Саме у цей час зростає інтерес до таких жанрових форм, як поема, хорова сценка, сюїта, тема з варіаціями, рондо, диптих та ін.

Особливо відзначимо тенденцію української хорової музики цього часу до жанру поеми і – ширше – до поемності як специфічної стильової форми, що впливає з самого духу українського мистецтва з притаманним йому синтезом ліричного і епічного начал та романтичним тонутом, який бере початок від народних історичних пісень і дум, поезії Т.Шевченка і музики М.Лисенка, Б.Лятошинського та Л.Ревуцького.

Послідовниками українських класиків у жанрі хорової поеми стають Л.Колодуб ("Переяславська рада", 1954), А.Штогаренко (вокально-симфонічна поема "Перемога", 1985), В.Степурко (вокально-симфонічна Поема, 1986), В.Мужчиль (драматична поема "Блискавиці прозріння" пам'яті В.Стуса; 1996, "Назад до природи"), Л.Дичко (хорова поема "Лебеді материнства", 1996; "Голод-33", 1993), Є.Станкович ("Ave Maria", 1997; "Поема скорботи", 1998), В.Підгорний (драматична поема "Про Україну", 1999), В.Тиможинський ("Матері-Україні", 2000), В.Гайдук ("Невмируща", 2001; " Великий малорос", 2003) та ін.

Одне з важливих місць серед цього переліку займає і вокально-симфонічна поема П. Майбороди "Тополя" на слова Т.Шевченка, яку було створено у 1966 р. Учень Ревуцького, П.Майборода, безумовно, багато у чому поділяв творчі пошуки викладача, що відчувається у зв'язку його творів з українським пісенним фольклором, у зверненні до теми життя народу та долі окремої людини, у цілісності форм за рахунок тематичної спорідненості музичного матеріалу частин, у емоційному забарвленні творів, і, серед іншого, у зверненні до жанру поеми.

Майстерне, вишукане втілення поезії Т.Шевченка у музиці твору не випадкове, адже і Кобзар, і композитор у своїй творчості були тісно пов'язані з українським фольклором, зокрема, з народною піснею. Так, поезія Т.Г.Шевченка була наскрізь пройнята народною пісенністю, мелодійністю української мови. Поетичний стиль його творів відзначається характерними рисами народно-пісенної поетики: простотою вислову, конкретною образністю, метафоричністю, персоніфікованістю (вітер шепоче, доля блукає, думи сплять, лихо сміється та ін.), фольклорними мотивами. Часто поет у своїх творах безпосередньо вдається до народної пісні й пісенної образності, звертається до формуючого принципу фольклорних перлин. Крім того, за переказами його сучасників, він дуже любив сам виконувати народні пісні, знав їх без ліку і переймав з першого разу, що, безумовно, наклало відбиток на його поетичний стиль – деякі вірші Шевченка ще за його життя перейшли в народнопісенний репертуар і стали жити самостійним життям, підлягаючи законам фольклорних творів.

П.Майбороду ж справедливо вважають одним з найкращих композиторів, які з любов'ю працювали у галузі пісенної творчості. Дуже чуйний до виразності поетичного слова, композитор гостро відчував форму, глибоку змістовність, громадянську значущість та наспівність поезії А.Малишка, О.Новицького, О.Ющенко, Т.Масенка, П.Тичини, М.Стельмаха, М.Рильського, М.Бажана, Д.Луценка, П.Воронька, М.Ткача, В.Бичка і, звичайно ж, великого Кобзаря та завжди прагнув якомога глибше розкрити духовний зміст слова засобами музичної мови, що увібрала у себе найкращі інтонаційні зразки українського фольклору. Спирання на народні джерела у його піснях вбачається в природності мелодизму, варіантно-підголоскових прийомів розвитку, неспішному розгортанні музичної думки, використанні несиметричних розмірів та ін.

Пісенна лірика П.Майбороди, опорою якої є народний мелос, – етапне явище у розвитку національної музичної культури, яке можливо порівняти з аналогічним західноєвропейським феноменом – пісенною творчістю Ф.Шуберта: в обох випадках жанри субкультури піднялися на високий академічний подіум. Художня виразність, щирість емоцій, яскравий мелодизм зумовили велику популярність пісенної спадщини композитора. Його пісні виконували відомі співаки України: Н.Матвієнко, Є. Мірошніченко, Д.Петриненко, М.Кондратюк, Д.Гнатюк, В.Буймістер, О.Гришко, Р.Майборода, А.Мокренко, В.Бокоч, Т.Винниченко-Майборода, В.Вотріна, О.Таранець, Г.Туфтіна та ін. У своїй пісенній спадщині композитор користується різноманітними жанрами народної пісні (серед яких зустрічаємо ліричні, сатиричні, лірико-драматичні, історичні пісні), але все ж таки, з-поміж усіх традиційних фольклорних жанрів, найпереконливіше за музичною драматургією та художньою образністю композитору вдалося втілити у професійній творчості жанр думи ("Кров людська – не водиця!", "Партизанська дума") та ліричної пісні ("Пісня про рідну землю", "Любов моя", "Якщо ти любиш", "Що ти ходиш в непокої", "Київський вальс", "Журавлі", "Рідна мати моя", "Пісня про вчительку" та ін.). Інтонаційні та формуючі принципи даних жанрів проникають і у хорову спадщину П.Майбороди. Крім того, виділення композитором у своїй пісенній творчості подібних жанрових напрямків (думи та лірики) пояснює і вдалу спробу композитора звернення до жанру хорової поеми (який передбачає синтез епосу і лірики).

Повертаючись до поеми, зазначимо, що двох митців – П.Майбороду та Т.Шевченка – об'єднує ще одна важлива риса – глибокий, щирий патріотизм, самовіддана любов до України, яку не зламали трагічні обставини життя співвітчизників. Адже як і Т.Шевченко, який більшу частину свого життя був закріпачений та терпів знущання і соціальну несправедливість, так і П.Майборода у воєнні роки (з 1941 по 1942) разом з братом Георгієм відчули жах фашистського полону. Тому не дивно, що вірші Кобзаря так органічно та символічно передані у мелодиці поеми.

В основі музичного твору лежить балада Т.Шевченка "Тополя" (1839). У тексті фантастичний елемент органічно поєднується з реально-побутовим: дія магічних чар синтезується з типовим соціальним конфліктом – мати силує дочку вийти заміж за багатого старого. Мотив перетворення людей на рослини, тварин, птахів є дуже поширеним у баладах, тому перетворення у даній баладі дівчини на тополя є характерною ознакою жанру.

Твір наскрізь пройнятий народнопісенними образами і мотивами. Так, мотив викликання милого чарами Шевченко міг, зокрема, запозичити з народної пісні "При березі, при морі...", відомої йому зі збірки "Малороссийские песни", видані М. Максимовичем, мотив перетворення дівчини в тополя генетично йде від поширеної в багатьох варіантах пісні "Оженила мати неволею сина...", в якій зла свекруха обертає нелюбу невістку в тополя, мотив примусового одруження також досить поширений у народних піснях.

Жанр даного поетичного твору – балада (невеликий за обсягом ліро-епічний твір фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового характеру з драматичним сюжетом), який вказує сам поет, є доволі близьким літературному жанру поеми, але має свої відмінності: невеликий обсяг, зосередження уваги на моральних проблемах, легендність та фантастичність образів. Характерні ж риси поемності у поетичному творі вбачаються у віршованій мові ліро-епічного складу, хвилюючому сюжеті, що розповідає про гірку долю самотньої дівчини, коханий козак якої загинув на війні, наявності оповідача, текстової символіки (тополя – дівчина, голубка та голуб – закохані, соловейко – співуча україн-

ська душа). Ці перелічені ознаки поемності органічно передає музична канва твору Майбороди. Як у літературному творі окремі тематичні фрагменти прагнуть циклізуватися у єдине ціле, так і музичний матеріал становить єдину цілісну форму, що є визначальним для жанру поеми.

Отже, чотири розділи твору "Тополя" (*Allegro brioso, Moderato, Adagio, Allegro*), які слідуєть один за одним за принципом *attacca*, складають у результаті великий одночастинний твір. Така цілісність досягається, перш за все, тематичною спорідненістю розділів на основі глибокого зв'язку з народно-пісенним матеріалом, фольклорними традиціями. Адже вже у I розділі поеми ми зустрічаємося з унісонними та октавними закінченнями фраз, перемінним метром, несиметричними розмірами, народними ладами (дорійським, фригійським), хроматизацією хорових голосів – що притаманне українській народній музиці. Окремої уваги заслуговує звукова зображальність буйного, суворого вітру, який у тексті є своєрідною алегорією тяжкої долі, що калічить життя молоді дівчини. Образ досягається композитором активними, реєстрово та динамічно зростаючими хроматичними пасажами в оркестровому супроводі, гучною динамікою, тривожним тремолом у низькому реєстрі. Хореїчність тексту, зберігаючись у музичній канві, підкреслюється акцентами.

II розділ поеми – *Moderato* – розкриває слухачеві причину дівочих страждань – самотність, тугу за втраченим коханням. Палко, схвильовано звучить її звернення до своєї долі, яке викладено композитором у рухливому темпі, з використанням імітаційної поліфонії у хоровій фактурі для триразового підкреслення слів "бодай тобі, доле, у морі втопитись" на фоні напруженої тріольності у супроводі. Завершується розділ відчайдушним зверненням дівчини до матері у високій хоровій теситурі, динаміці *ff*, штриху *marcato*, що відтворює душевний вигук героїні; окремі слова підкреслюються композитором терпкою, напруженою гармонією ("страшно" – ДДVII7). Та, у кінці кінців, палке дівоче страждання змінюється тихим безвихідним відчаєм.

III розділ – *Adagio* – це слова материнського серця, яке не байдуже до долі своєї доньки. Даний розділ побудовано у тричастинній формі, перша частина якої виступає ліричним центром усієї поеми, контрастуючи з загальною динамічною напругою твору. Саме у цьому ліричному, мажороміноному, спокійному епізоді найбільш проявився П.Майборода – фольклорист.

Ранні музичні враження композитора формувалися серед народних наспівів рідної Полтавщини і вже тоді юнак відчував чарівну неповторність української пісні. Протягом усього життя він вивчав багату пісенну спадщину українського народу, виїздив у різні куточки Батьківщини, в тому числі до шевченківських місць, записуючи перлини народної творчості. Тож не дарма даний розділ поеми розпочинається протяжним, світлим, наспівним інструментальним вступом, який увібрав у себе інтонаційні особливості української народної ліричної пісні. Чоловічий хор, який звучить після вступу, продовжує розмірену, кантиленну мелодію, з характерними для народної пісні стрибками із заповненнями, ходами по звуках головних тризвуків ладу, рухом паралельними терціями та секстами, подекуди "бандурним" супроводом. Поступово у звучання підключається уся хорова фактура – чудовий зразок народного багатоголосся, яке так досконало знав і любив композитор. Друга та третя частини даного розділу більш динамічні за характером, адже у них мати дає волю своїм переживанням. Рішучий текст композитор підкреслює пунктирним ритмом, акцентами, гучною динамікою хорових унісонів.

IV розділ поеми – фінал – *Allegro brioso* – є точною музичною репрізою I розділу, але на якісно новий текст. Адже звучить висновок: "Отакая чорноброва співала, ридала... І на диво серед поля тополю стала..." Так складається композиційна єдність усієї поеми, що є визначальним для даного жанру.

Підведемо підсумки наявності фольклорних витоків у поетичній мові та її музичній інтерпретації у межах жанру вокально-симфонічної поеми.

Балада "Тополя" Т.Шевченка	Поема "Тополя" П.Майбороди
Народнопісенна поетика: простота вислову, конкретна образність, метафоричність, персоніфікованість	Широта та розспівність мелодії
Мотив примусового одруження, запозичений з народних пісень	Інтонаційна близькість українським думам та ліричним пісням
Мотив перетворення дівчини в тополя, запозичений з пісні "Оженила мати неволею сина..."	Рух паралельними інтервалами (терціями, секстами, октавами)
Мотив викликання милого чарами, запозичений з народної пісні "При березі, при морі..."	"Бандурний" супровід
Принцип повторення та варіювання матеріалу	Поєднання гомофонно-гармонічного та поліфонічного складів
Текстова символіка (дівчина – тополя, голуб та голубка – закохані, соловейко – співучість української душі та ін.)	Несиметричні розміри та перемінний метр
Соціально-побутова тематика;	Використання ладів народної музики (дорійського, фригійського)
Зв'язок з реальним життям українського народу	Закінчення музичних фраз в унісон

Отже, взаємопроникнення музики і поетичного слова у даній вокально-симфонічній поемі здійснюється за рахунок близькості поетичного джерела та його музичного втілення народнопісенним ви-токам. Програмне походження, синтез епіки та лірики, наскрізний розвиток форми, що впливає з глибинного зв'язку музичної тканини з поетичним першоджерелом, у результаті визначають жанр да-ного твору – вокально-симфонічна поема.

Використана література

1. Арановський М. Структура музикального жанра и современная ситуация в музыке / М.Арановський // Музыкальный современник: Сб.ст. – М. : Советский композитор, 1987. – Вип. 6. – С. 5-44.
2. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Б.В.Асафьев. – М.–Л., 1965. – 58 с.
3. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, Советский компо-зитор, 1978. – Том 4. – С. 415.
4. Никешичев М.В. Поэма / М.В.Никешичев // Современный словарь-справочник по искусству: ред.-сост. А.А.Мелик-Пашаев. – М. : Олимп: ООО Фирма "Издательство АСТ", 1999. – С. 518.
5. Шаповалова О.А. Музыкальный энциклопедический словарь / О.А.Шаповалова. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 430.

УДК 78:37.035.6(477.8)

Любомир Ігорович Мартинів
провідний концертмейстер
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені І. Франка;
Ольга Олексіївна Мартинів
викладач Дрогобицького державного
педагогічного університету імені І. Франка.

ІДЕЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ У ДІЯЛЬНОСТІ ПЕРШОГО ГАЛИЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА М. ВЕРБИЦЬКОГО

У статті досліджено ідеї національного музичного виховання у діяльності М. Вербицького (першого галицького композитора). Подано характеристику музично-освітньої діяльності музиканта-педагога.

Ключові слова: *музична освіта і виховання, педагогічна діяльність, диригент, композитор, товариство, театр, Львівська духовна семінарія, "Школа гри на гітарі".*

The article examines the idea of national musical education in the work of M. Verbitsky (first Galician composer). The characteristic musical and educational activities musician educator.

Keywords: *music education and training, educational activities, conductor, composer, society, theater, Lviv Theological Seminary, "School of Guitar."*

Мета статті – дослідити музично-педагогічну діяльність М. Вербицького, який брав активну участь в музично-освітньому житті Галичини, здійснив значний вплив на становлення і розвиток музично-естетичного виховання.

Музично-освітня діяльність М. Вербицького у своєму становленні і розвитку пройшла певні етапи і відіграла важливу роль у розвитку музичної освіти і виховання, а також мала вагомий вплив на перебіг суспільно-політичних і культурно-освітніх процесів. Її початок припадає ще на кінець 30-х рр. XIX ст. Завдяки М. Вербицькому навчання музики у Львівській духовній семінарії наповнюється новим змістом і стає важливим чинником у вихованні молоді. Саме М. Вербицький вплинув на піднесення нотного співу не тільки в семінарії, а й в інших закладах Львівщини. Музично-педагогічна діяльність композитора знайшла своє продовження і розвиток у його наступників, зокрема І. Лаврівського та інших галицьких митців.

У 1838-1840 рр. М. Вербицький працює платним тенором у львівській латинській катедрі, а також басистом й диригентом хору в костелі Бенедиктів. Крім цього, професійно володіючи гітарою, дає уроки гри на цьому інструменті. "...вчив грати на гітарі навіть черниць-василіянок, щоб вони в подальшому навчали цьому своїх вихованок" [6, 335]. Наприкінці 1842 року М. Вербицький отримує тимчасову посаду диригента й учителя співу Ставропігійського інституту. Цей заклад у Львові вважався другим після духовної семінарії осередком, який сприяв розвитку українського музичного мистецтва. Хор при Ставропігії був організований у 1831 році музичним діячем Й. Левицьким (покутським). Першим диригентом став Я. Неронович, який після невдалої спроби організації в 1828 році хорového колективу в Перемишлі, переселився до Львова і перебував на цій посаді до 1840 року. Однак, як стверджує Й. Левицький, Я. Неронович не зумів поставити роботу хору на відповідну висоту. Саме тому на допомо-