

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

БАБЕНКО Олександра Сергіївна

УДК 78.087.68:78.071.1(477)Бібік

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕНТИНА БІБІКА:
ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ТА РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового
ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело
_____ О. С. Бабенко

Науковий керівник

Коханик Ірина Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Бабенко О. С. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено вивченню хорової творчості одного з найяскравіших представників української музики другої половини ХХ століття, видатного харківського композитора Валентина Савича Бібіка (1940–2003). Хорові твори, що охоплюють майже весь зрілий період, мають фундаментальне значення для формування індивідуального стилю композитора. Актуальність дослідження хорової спадщини В. Бібіка обумовлена суспільним запитом її повернення на концертну естраду. У дисертації проаналізовані всі хорові твори В. Бібіка, які повно представляють жанрову систему хорової творчості митця і демонструють його стильову еволюцію.

Перший розділ «Творча спадщина Валентина Бібіка як складова історичного хронотопу української музики ХХ століття» містить системний розгляд світоглядних засад творчості композитора та його хорової жанрової сфери. Осмислено *феномен творчої особистості* композитора у світлі музикознавчих рефлексій та спогадів, визначено жанрово-стильові пріоритети, риси творчої індивідуальності митця. Також розглянуто узагальнені сучасною музикознавчою думкою характеристики основних жанрових моделей хорової музики, з якими працював композитор.

Другий розділ «Хорова творчість Валентина Бібіка як відображення жанрово-стильових пошуків» присвячений розгляду процесу становлення і розвитку композиторського методу та формування стильових особливостей у

хорових творах 1970–1981 рр. Досліджено органічне переосмислення композитором жанрово-інтонаційних фольклорних елементів у ранніх творах неофольклорного напрямку («Триптих» для хору *a cappella* та «Дума про Довбуша»). У П'яти хорах за романом Ю. Бондарєва «Горячий снег» продовжені спостереження над процесом розвитку композиторського методу: В. Бібик суттєво переосмислив великий *прозовий* твір на воєнну тематику через *трансформацію тексту*, заміну логіки і послідовності висвітлення подій їх картинною образною візуалізацією. Пошук індивідуальних засобів перетворення прозового тексту на унікальний зразок «співаної» поезії розглянуто у «Хорових картинах» на слова О. Вишні і С. Васильченка. Процес опанування композитором сфери *філософської лірики* вивчений у Шести хорах на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь».

У **третьому розділі** «Еволюція хорового стилю Валентина Бібіка крізь призму великих жанрових форм» проаналізовані твори 1981–1995 рр. Особливості перетворення кантатно-ораторіальних принципів розглянуті в ораторії «Любящий тебя Ульянов», де композитор продемонстрував кардинальне *переінтонування пафосу революційних подій*. Специфіка поліфонічного мислення В. Бібіка виявлена в масштабній хоровій фузі «Ода братерству» на вірші І. Драча. Еволюція композиторського мислення в напрямку поглиблення філософської складової простежується в кантаті «Детские песни», де дитяча поезія підноситься до рівня високого *філософського звучання*. Поема (симфонія) для хору і оркестру на вірші О. Пушкіна «Прощание» розглянута як приклад жанрового синтезу. У дослідженні єдиного оперного твору В. Бібіка («Бег» за п'єсою М. Булгакова) увага сконцентрована на *хорових сценах*, їх побудові, інтонаційному вирішенні, визначенні драматургічної ролі. Концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «Тишина-предупреждение», який завершив двадцятип'ятилітній творчий шлях композитора у хоровому жанрі, розглядається як «тиха кульмінація» еволюції

хорового стилю. Зміст філософської поезії резонує з духовними устремліннями композитора, який розвиває і поглиблює основні концепти творчості — Тиша, Життя, Смерть, Буття, вводить образи Духа, Душі і Бога.

Дослідження хорової творчості В. Бібіка дозволило поглибити та розширити уявлення про авторський стиль композитора, виявити основні тенденції жанрово-стильової еволюції цієї сфери, акцентувати її роль у розвитку хорового мистецтва України у другій половині XX ст. У дисертації вперше системно вивчений весь корпус хорових творів українського композитора; запропонована періодизація хорової творчості митця, що відтворює етапи творчого становлення В. Бібіка в хоровому жанрі; охарактеризована специфіка індивідуального використання композитором усталених хорових жанрів; визначена роль хорової мініатюри як однієї з провідних жанрових форм композитора; розглянуті особливості роботи з вербальними текстами, що обумовлюють жанрову специфіку, композицію і драматургію творів; виявлені особливості хорового письма В. Бібіка, якому притаманні симфонічність і поліфонічність мислення, що визначають стильову індивідуальність композитора загалом.

Ключові слова: хорова творчість В. Бібіка, індивідуальний стиль, жанрова система, жанрово-стильова еволюція, хорова мініатюра, хоровий стиль, жанрова семантика.

SUMMARY

Babenko O. S. Choral work of Valentyn Bibik: genre paradigm and features of individual style. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on acquiring a scientific degree of the candidate of Art History (Doctor of Philosophy) on a specialty 17.00.03 — Musical Art. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2021.

The dissertation is devoted to the study of the choral work of one of the brightest representatives of Ukrainian music of the second half of the twentieth century, the outstanding Kharkiv composer Valentyn Savych Bibik (1940–2003). Choral works, covering almost the entire mature period, are fundamental to the formation of the individual style of the composer. The urgency of the study of V. Bibik's choral heritage is due to the public demand for its return to the concert stage. The dissertation analyzes all the choral works of V. Bibik, which fully represent the genre system of the artist's choral work and demonstrate his stylistic evolution.

The first chapter «Creative heritage of Valentyn Bibik as a component of the historical chronotope of Ukrainian music of the twentieth century» contains a systematic review of the worldview of the composer and his choral genre. The phenomenon of the composer's creative personality is comprehended in the light of musicological reflections and memories, genre and style priorities, features of the artist's creative individuality are determined. The characteristics of the main genre models of choral music, which the composer worked with, generalized by modern musicological thought are also considered.

The second chapter «Choral work of Valentyn Bibik as a reflection of genre and style searches» is devoted to the process of formation and development of the composer's method and formation of stylistic features in choral works of 1970–1981. The composer's organic rethinking of genre-intonation folklore elements in early works of neofolklore «Triptych» for *a cappella* choir and «The Thought about Dovbush»). In the Five Choirs to Y. Bondarev's novel «Hot Snow» it was continued to observe the process of development of the compositional method: V. Bibik significantly rethought a large prose work on military themes through the transformation of the text, replacing the logic and sequence of coverage with pictorial visualization. The search for individual means of transforming a prose text into a unique example of «sung» poetry is considered in «Choral Paintings» in the words of O. Vyshna and S. Vasylychenko. The process of mastering the sphere of philosophical

lyrics by the composer is studied in the Six Choirs to the poem by G. Gdal «Let it be quiet everywhere».

In **the third chapter** «Evolution of Valentyn Bibik's choral style through the prism of large genre forms» the works of 1981–1995 are analyzed. The specificity of V. Bibik's polyphonic thinking is revealed in the large-scale choral fuse «The Ode to Brotherhood» based on I. Drach's poems. The evolution of composer's thinking in the direction of deepening the philosophical component can be traced in the cantata «Children's Songs», where children's poetry rises to the level of high philosophical sound. The poem (symphony) for choir and orchestra based on Pushkin's poems «Farewell» is considered as an example of genre synthesis. In the study of the only opera by V. Bibik («Run» based on the play by M. Bulgakov), attention is focused on choral scenes, their construction, intonation, definition of the dramatic role. The *a cappella* concerto for choir to the words of G. Aigi «Silence-warning», which completed the twenty-five-year career of the composer in the choral genre, is seen as a «quiet culmination» of the evolution of choral style. The content of philosophical poetry resonates with the spiritual aspirations of the composer, who develops and deepens the basic concepts of creativity – Silence, Life, Death, Being, introduces images of Spirit, Soul and God.

The study of V. Bibik's choral work allowed to deepen and expand the idea of the author's style of the composer, to reveal the main tendencies of genre-style evolution of this sphere, to emphasize its role in the development of Ukrainian choral art in the second half of the XX century. In the dissertation for the first time the whole corpus of choral works of the Ukrainian composer is systematically studied; the periodization of the artist's choral work is proposed, which reproduces the stages of V. Bibik's creative formation in the choral genre; the specifics of individual use of established choral genres by the composer are characterized; the role of choral miniature as one of the leading genre forms of the composer is determined; features of work with verbal texts that determine the genre specificity, composition and drama of

works are considered; features of V. Bibik's choral writing, which is characterized by symphonic and polyphonic thinking, which determine the stylistic individuality of the composer in general, are revealed.

Keywords: choral creativity of V. Bibik, individual style, genre system, genre-style evolution, choral miniature, choral style, genre semantics.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Бабенко О. Жанровий синтез поеми і симфонії в українській хоровій музиці. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луганск. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 5–13.
2. Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 218–230.
3. Бабенко О. «Дума про Довбуша» В. С. Бібіка в аспекті діалогу композитора з фольклором. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2016. С. 93–105. (Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; вип. 38/39).
4. Бабенко О. С. В. Бібік. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 34–43.
5. Бабенко О. С. «Ода братерству» В. Бібіка: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. № 3. С. 13–18.
6. Бабенко А. Хоровое творчество Валентина Бибики в аспекте эволюции образного содержания (Babenko O. Choir creativity of Valentin Bibik in aspect

of evolution of contents.). *The European Journal of Arts Scientific journal*. 2020. № 2. С. 13–23.

7. Бабенко О. Драматургічні функції хору в опері «Біг» Валентина Бібіка. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : Матеріали VII Міжнар. наук. інтернет-конф., 19 жовт. 2018 року / Дрогобицьк. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2018. С. 341–351.
8. Бабенко О. С. Опера Валентина Бібіка «Біг» як віддзеркалення провідних тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва України останньої третини XX ст. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : Матеріали II всеукр. наук-практ. конф., 25 жовт. 2018 року. Харків. С. 67–70.

LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

1. Babenko O. (2014) Zhanrovyi syntez poemy i symfonii v ukrainskii khorovii muzytsi [Genre synthesis of a poem and a symphony in Ukrainian choir music]. *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika*, 30, 5-13 [In Ukrainian].
2. Babenko O. (2015) Zvukovyi prostir "Khorovyh kartyn" V. Bibika na slova O. Vyshni i S. Vasylichenka yak ob'ekt vykonavskoi interpretatsii [Sound space of V. Bibik's "Choir pictures" on the lyrics of O. Vyshna and S. Vasylichenko as the object of the performer's interpretation]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 44, 218-230 [In Ukrainian].
3. Babenko O. (2016) "Duma pro Dovbusha" V. S. Bibika v aspekti dialohu kompozytora z folklorom [V. S. Bibik's "The thought about Dovbush" in the aspect of the dialogue of the composer with folklore]. *Muzykoznavchyi universum*, 38-39, 93-105 [In Ukrainian].
4. Babenko O. S. (2016) V. Bibik Shist khoriv na virshi H. Hdalia "Khai bude tykho skriz" yak utilennia muzychno-poetychnoi yednosti [Six choirs to G. Gdal's poems "Let it be quiet everywhere" as the fusion of music poetic unity]. *Kultura Ukrainy*, 54, 34- 43 [In Ukrainian].

5. Babenko O. S. (2020) “Oda braterstvu” V. Bibika: spetsyfika polifonichnoho myslennia v khorovomu zhanri [V. Bibik`s "The Ode to brotherhood": the specificity of polyphonic thinking in the choir genre]. *Tradytsii ta novatsii u vyschii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 3,13-18 [In Ukrainian].
6. Babenko O. (2020) Horovoe tvorchestvo Valentina Bibika v aspekte evoliucii obraznogo sodержaniya [Choir creativity of Valentin Bibik in aspect of evolution of contents]. *The European Journal of Arts Scientific journal*, 2, 13 – 23. [In Russian]
7. Babenko O. (2018) Dramaturhichni funktsii khoru v operi “Bih” Valentyna Bibika [Dramaturgic functions of a choir in V. Bibik`s opera "Run"]. *Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhnyky : Materialy VII mizhnarodnoi naukovoï internet-konferentsii*, 341-351. [in Ukrainian]
8. Babenko O. S. (2018) Opera Valentyna Bibika “Bih” yak viddzerkalennia providnykh tendentsiy rozvytku muzychno-teatralnoho mystetstva Ukrainy ostannioi tretyny XX st. [Valentyn Bibik`s opera "Run" as the reflection of the leading tendencies in development of music theatrical art of Ukraine in the last third of the XX century]. *Dyryhentsko-khorova osvita: syntez teorii ta praktyky : Materialy II vseukr. nauk.-prakt. konf.*, 67 – 70. [in Ukrainian]

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	4
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ...7	
LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS.....	8
ЗМІСТ.....	10
ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1 ТВОРЧА СПАДЩИНА ВАЛЕНТИНА БІБІКА ЯК СКЛАДОВА ІСТОРИЧНОГО ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	19
1.1 Творчість Валентина Бібіка: історіографічний огляд музикознавчих поглядів, ідей, концепцій.....	19
1.2 Жанрова система хорової творчості митця: музикознавчий дискурс.....	26
Висновки до Розділу 1.....	41
РОЗДІЛ 2 ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕНТИНА БІБІКА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ.....	43
2.1 «Триптих» для хору <i>a cappella</i> на народні тексти, ор. 8 (1970) та «Дума про Довбуша» для мішаного хору та чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, ор. 12 (1972): досвід засвоєння композитором фольклорних джерел як перший етап роботи у хоровому жанрі.....	43
2.2 П'ять хорів за романом Ю. Бондарєва «Горячий снег», ор. 19 (1975): від літературної першооснови до циклічної форми.....	64
2.3 «Хорові картини» на слова О. Вишні і С. Васильченка для мішаного хору <i>a cappella</i> , ор.21 (1975): пошук індивідуальних засобів створення звукового простору.....	76
2.4 Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» для мішаного хору <i>a cappella</i> , ор. 42 (1981): шлях до втілення музично-поетичної єдності....	86

Висновки до Розділу 2.....	95
РОЗДІЛ 3 ЕВОЛЮЦІЯ ХОРОВОГО СТИЛЮ ВАЛЕНТИНА БІБІКА	
КРІЗЬ ПРИЗМУ ВЕЛИКИХ ЖАНРОВИХ ФОРМ.....	98
3.1 Ораторія « <i>Любящий тебя Ульянов</i> » (без опуса) (1977): особливості перетворення принципів кантатно-ораторіального жанру.....	98
3.2 «Ода братерству» В. Бібіка: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі.....	111
3.3 Кантата для сопрано, дитячого хору та симфонічного оркестру на вірші дітей « <i>Детские песни</i> », ор. 58 (1985): авторське переосмислення жанру.....	121
3.4 Поема (симфонія) для хору і оркестру на вірші О. Пушкіна « <i>Прощание</i> », ор. 67 (1987): приклад жанрового синтезу.....	134
3.5 Опера « <i>Бег</i> » за п'єсою М. Булгакова, ор. 12/45 (1972/1981): хор та його функції в драматургії твору.....	151
3.6 Концерт для хору <i>a cappella</i> на слова Г. Айгі « <i>Тишина-предупреждение</i> », ор. 110 (1995): розвиток традиції духовного хорового концерту.....	168
Висновки до розділу 3.....	182
ВИСНОВКИ.....	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	196
ДОДАТОК А.....	217
ДОДАТОК Б.....	356
ДОДАТОК В.....	363

ВСТУП

Актуальність теми. Музична спадщина Валентина Савича Бібіка (1940 – 2003) — одного з найяскравіших представників української музики останньої третини ХХ ст., видатного харківського композитора, охоплює надзвичайно широкий жанровий простір, в якому хоровим творам належить особливе місце. Порівняно з симфонічною та камерною музикою, їх у композитора не так багато. Але написані впродовж майже всього творчого шляху, вони набули значення творчої майстерні, де відбувалось становлення індивідуального стилю митця.

Осмислення музичної спадщини композитора по-справжньому починається тільки зараз, адже його творчі пошуки, що проходили в 70 – 80-ті роки ХХ століття, набагато випередили свій час, а глибока філософічність творів, увага до внутрішнього світу людини, її високих моральних цінностей надзвичайно гостро резонують з актуальними проблемами сьогодення. У різноманітних за жанром та обсягом публікаціях розглядаються загальні питання творчості В. Бібіка, камерно-інструментальна, фортепіанна музика, приділена увага окремим хоровим творам (праці І. Боровик [36–39], М. Бяліка [41], О. Зінкевич [80–83], І. Золотовицької [84, 85], І. Іванової та А. Мізітової [88, 130], О. Кононової [96], Г. Конькової [97–100], С. Лашенко [113], В. Лозової [119], А. Луїної [120, 121], Н. Очеретовської [145–147], Л. Шаповалової [217, 218] та ін.). Наукові праці, в яких би системно висвітлювались жанрово-стильові засади хорової спадщини, наразі відсутні.

Хорові партитури В. Бібіка існують переважно в рукописах, які зберігаються в особистому архіві композитора за межами країни¹. Його твори, що впродовж багатьох років не виконувалися в Україні, сьогодні починають

¹ Рукописи хорових творів В. Бібіка, за якими проводився їх аналіз, були надані автору дослідження донькою композитора.

повертатися на концертну естраду. Цьому значною мірою сприяє просвітницька діяльність відомих українських музикантів, зокрема, Р. Кофмана, О. Щетинського, доньки композитора Вікторії, а також велике зацікавлення його творчістю молодих дослідників та музикантів.

Інтонаційний світ В. Бібіка сучасний і водночас складний. Актуалізація його творів неможлива без розуміння індивідуальної художньої концепції кожного з них і чіткої постановки виконавських завдань.

Про **актуальність** теми дослідження свідчать нез'ясовані питання про:

- 1) співвідношення загального процесу розвитку українського хорового мистецтва другої половини XX століття та внеску В. Бібіка в цю сферу;
- 2) специфіку його хорового письма в аспекті традицій та новацій, національного і індивідуально-стильового;
- 3) зв'язок художньо-естетичних засад мислення В. Бібіка з результатами творчої діяльності в хоровій сфері, їх обумовленість соціокультурними чинниками та впливами світогляду митця.

Об'єктом дослідження є хорова творчість Валентина Бібіка; **предметом** — її жанрова та стильова специфіка.

Мета дослідження — обґрунтувати художньо-естетичні та стильові закономірності хорової творчості В. Бібіка як жанрової системи.

Завдання дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- визначити роль і місце хорового доробку В. Бібіка у творчій спадщині митця і у розвитку української хорової музики останньої третини XX ст.;
- визначити світоглядні та художні засади творчості В. Бібіка як підґрунтя його жанрово-стильових пошуків;
- окреслити тематичну сферу хорових творів композитора;
- проаналізувати літературні першоджерела хорової музики та способи роботи з вербальним текстом;

- дослідити особливості втілення композитором певних жанрових моделей європейської та вітчизняної традиції хорової музики;
- проаналізувати композиційні та інтонаційно-драматургічні особливості кожного з хорових опусів;
- виявити провідні принципи, що обумовлюють специфіку жанрово-стильової системи В. Бібіка у хоровій сфері;
- визначити особливості хорового стилю митця.

Матеріал дослідження складає повний корпус хорових творів В. Бібіка: «Триптих» для хору *a cappella* на народні тексти, ор. 8 (1970); «Дума про Довбуша» для мішаного та чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, ор. 12 (1972); П'ять хорів за романом Ю. Бондарєва «Горячий снег», ор. 19; «Хорові картини» на слова О. Вишні і С. Васильченка для мішаного хору *a cappella*, ор. 21 (1975); Шість хорів для мішаного хору *a cappella* на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь», ор. 42 (1981); ораторія «Любящий тебя Ульянов» (1977); фуга для мішаного хору та органа на слова І. Драча «Ода братерству», ор. 43 (1981); кантата для сопрано, дитячого хору та симфонічного оркестру на вірші дітей «Детские песни», ор. 58 (1985); поема (симфонія) для хору і оркестру на вірші О. Пушкіна «Прощание», ор. 67 (1987); опера «Бег» за п'єсою М. Булгакова, ор. 12/45 (1972/1981); концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «Тишина-предупреждение», ор. 110 (1995).

Методи дослідження. Всебічний аналіз обраних творів В. Бібіка актуалізував міждисциплінарний підхід, поєднавши фундаментальні методи та підходи до моделювання цілісної картини хорової спадщини митця:

- *феноменологічний* — для усвідомлення фактів творчої біографії митця, соціокультурних передумов та чинників, що сприяли його становленню як представника своєї історичної доби;
- *жанровий* — для виявлення типологічних ознак музичної семантики хорових композицій;

- *стильовий* — для обґрунтування індивідуальної інтерпретації тієї чи іншої жанрової моделі в хоровій творчості митця;
- *функціонально-структурний* — для з'ясування ієрархічної будови змісту хорового твору;
- *системний* — для розкриття закономірності хорового мислення як художнього цілого та складової більш вищого порядку (стиль композитора — національний стиль);
- *хорознавчі методи* — для виявлення загальних та специфічних особливостей хорового письма композитора у площині практики хормейстера та відтворення хорового звучання як «звукового образу світу».

Теоретичну базу дослідження складають фундаментальні праці з загальних та спеціальних проблем музичної науки:

- *жанру і стилю в музичному мистецтві* (Арановський М. [9], Горюхіна Н. [54, 55], Григор'єва Г. [59], Коробова А. [105], Коханик І. [106–108], Лобанова М. [118], Михайлов М. [132, 133], Руч'євська К. [164], Скребков С. [173], Соколов О. [174, 175], Сохор А. [176], Шип С. [220]);
- *історії та теорії світового та вітчизняного хорознавства* (Акопян Л. [4], Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. [7, 8], Асаф'єв Б. [11, 13], Беляєв І. [31], Бондар Є. [34], Варакута М. [42], Коловський О. [95], Копитман М. [101], Корній Л. [103], Лащенко А. [114, 115], Левандо П. [116], Пархоменко Л. [149, 150], Семененко Н. [170], Сохор А. [177], Терещенко А. [183, 184], Торба О. [187–194], Ушкарьов А. [199]);
- *композиторської творчості останньої третини ХХ століття* (Адам Л. [1], Александрова Н. [5], Батичко Г. [22], Белікова В. [30], Василенко О. [43], Гордійчук М. [53], Губанов Я. [66], Демченко О. [68], Драч І. [72–74], Задерацький В. [77], Зінькевич О. [80–82], Кияновська Л. [92], Конькова Г. [97, 98], Скорик М. [171, 172], Сюта Б. [180], Тараканов М. [181], Христіансен Л. [206], Цехмістро О. [208], Шнітке А. [221], Ярмо М. [227]);

– *вивчення української музичної культури, її фольклорних першоджерел* (Грица С. [60–62], Дерев'янченко О. [69], Зємцовський І. [79], Іваницький А. [86, 87], Козаренко О. [94], Шреєр-Ткаченко О. [222]);

– *синтезу музичного мистецтва, оперної та хорової драматургії* (Батовська О. [23], Белік Н. [28, 29], Данько Л. [67], Нестьєва М. [141], Черкашина-Губаренко М. [212]);

– *творчості Валентина Бібіка* (Бентя Ю. [24], Бібік В. [32], Боровик І. [36, 37, 38, 39], Бялік В. [41], Григор'єва Г. [56, 58], Задерацький В. [78], Золотовицька І. [84], Іванова І. [88], Клиш В. [93], Кононова О. [96], Конькова Г. [100], Копиця М. [102], Країнська І. [109], Лашенко С. [113], Лозова В. [119], Луніна А. [120, 121], Маєвська М. [126], Мельникова Н. [129], Мізітова А. [130], Мірошніченко С. [131], Некрасова Н., Яворський Е. [140], Омельченко Т. [143], Очеретовська Н. [145–147], Пирогов С. [152], Поліщук Т. [154], Терещенко А. [182], Шаповалова Л. [217, 218], Щетинський О. [224], Юсипей Р. [225]).

Наукова новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві *вперше*:

- представлено хорову творчість В. Бібіка як художньо-стильову єдність;
- окреслено еволюцію тематичної сфери хорових творів В. Бібіка;
- запропоновано періодизацію його хорової творчості відповідно до семантико-тематичних і музично-стилістичних змін;
- проаналізовано літературно-поетичні першоджерела хорових творів та способи роботи композитора з ними;
- виявлено особливості втілення композитором жанрових моделей європейської та вітчизняної традиції хорової музики;
- проаналізовано жанрово-стилістичні закономірності та хорове письмо в опусах великої/малої форми;
- охарактеризовано особливості хорового стилю В. Бібіка;

- запропоновано визначення хорового стилю митця як логосоцентричного, стереофонічного за жанровими вимірами авторського вираження.

Уточнено і доповнено:

- характеристики індивідуального композиторського стилю В. Бібіка з урахуванням особливостей його хорового письма;
- уявлення про жанровий простір його творчості, місце у ньому хорової спадщини.

Набули подальшого розвитку:

- теоретичні узагальнення щодо творчого методу композитора, специфіки його мислення.

Практична значущість отриманих результатів. Основні положення та висновки дисертації можна використовувати як допоміжні матеріали в навчальних курсах «Теорія та історія хорового виконавства», «Сучасна українська хорова література», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», «Хорова література», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Хоровий клас», «Диригування», «Виконавсько-педагогічна майстерність», «Читання хорових партитур». Спостереження над хоровою творчістю В. Бібіка та теоретичні висновки, запропоновані в дисертації, мають допомагати молодим диригентам у спеціальному класі та практичній діяльності.

Апробація роботи. Апробація результатів дисертації відбувалась у виступах на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: XIII науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Організація музичного руху: композитор та виконавець» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1 – 3 березня 2013); науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 31.10. – 02.11. 2014); XV науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Композиційно-

драматургічна єдність музичного твору» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 3 – 5 квітня 2015); науково-мистецький проект «Практична музикологія», науково-практична конференція «Актуальне інтонування як виконавська проблема» Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 9 січня 2015); Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 24 – 26 лютого 2016); Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» в рамках XXIV міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» «100 років ХНУМ імені І. П. Котляревського: традиції, інновації, майбутнє» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 29 вересня 2017); VII Міжнародна наукова інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» (ДДПУ ім. І. Франка, Дрогобич, 19 жовтня 2018).

Публікації. Основний зміст дисертації розкрито у 8 публікаціях; з них – 6 статей: п'ять у фахових виданнях МОН України та одна – у міжнародному періодичному виданні «The European Journal of Arts Scientific journal», а також матеріали доповідей міжнародної наукової інтернет-конференції та всеукраїнської науково-практичної конференції.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (12 підрозділів), Висновків, Додатків А, що містять нотні приклади, та Додатків Б, де наведені тексти і схеми (загалом 147 сторінок). Список використаних джерел містить 227 найменувань (21 сторінка). Загальний об'єм дисертації — 216 сторінок, з них основного тексту — 184 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА СПАДЩИНА ВАЛЕНТИНА БІБІКА ЯК СКЛАДОВА ІСТОРИЧНОГО ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Творчість Валентина Бібіка: історіографічний огляд музикознавчих поглядів, ідей, концепцій

Важливим етапом на шляху до розкриття специфіки хорової творчості В. Бібіка та її значення для сучасної музичної культури України є осмислення вже існуючих теоретичних робіт, присвячених творчості композитора. Серед каталогів наукових музикознавчих відділів існує велика кількість посилань на прізвище композитора. Та переважно це невеликі наукові статті, що торкаються інших сторінок його творчості. У різноманітних за жанром та обсягом публікаціях висвітлюються фортепіанна, камерно-інструментальна, вокальна та симфонічна сторінки творчості В. Бібіка.

Завдання підрозділу — системний аналіз музикознавчих джерел, присвячених вивченню композиторського стилю В. Бібіка під кутом зору світоглядних та художніх принципів його мислення, які не могли не позначитися на його хоровій творчості, її стильових ознаках.

Почнемо з такої важливої для розуміння творчості композитора галузі наукового осмислення, як *феноменологія особистості митця*. Наведемо фрагменти спогадів про митця, які належать видатним діячам культури та друзям-колегам по композиторському цеху.

Диригент Роман Кофман: «... Особистість цього митця така гармонійна, світла й бездоганна, що світ його музики сприймається мною напряду, без попереднього проходження крізь частокіл позамузичних оцінок. Ця людина, на перший погляд, була виткана з протиріч. У ньому дивно поєдналися м'якість і безкомпромісність, сором'язливість і категоричність, глибокий аналітичний розум і наївність, певна закритість перед суспільством і раптовий жагучий порив до відвертого спілкування “очі в очі”» [225, с. 14].

Джоел Сакс, диригент: «Валентин був одним з найпрекрасніших людей, кого я знав. Нечасто бачився з ним, але спілкувалися ми регулярно <...> Видатний ліризм його музики, багатющі гармонії, емоційна насиченість принесли йому відданих шанувальників серед виконавців і слухачів у всьому світі» [225, с.14].

Музикознавець М. Бялік: «Мені подобався і він сам — своєю абсолютною правдивістю, відвертістю і доброзичливістю. Він був вразливою людиною тонкого сприйняття – я узнав це, коли наші стосунки стали відвертими і сердечними, — але ніколи не дозволяв собі виливати на оточуючих свої емоції, особливо, негативні, не скаржився, не шукав співчуття. І Валя постійно був при ділі. Він, мені здається, просто не вмів вдаватися до неробства. Він усвідомлював, що обдарований, що володіє майстерністю, яку завжди прагнув удосконалити, що його композиторський потенціал успішно реалізується — і цим визначалося його позитивне ставлення до життя, при всій його безглуздість і несправедливості» [41, с. 10].

Композитор Леонід Грабовський: «Бібіку не властиві буйна барвистість, чуттєвість, мальовничість, декоративне багатство. Його почерк відрізняє радше графічність. До кінця життя композитор навіть якимось боком своєї творчості наблизився до поняття музичного мінімалізму — настільки лаконічними, старанно дібраними, відточено розробленими стали використовувані ним мотивні ембріони. Тим зрозумілішою у світлі цього стає особлива схильність автора до камерних жанрів і творів для інструментів соло, а також уникання будь-якої описової програмності. Його музика абсолютна» [225, с. 14].

Усі митці виражають непідробне захоплення його музикою, про що свідчать, наприклад, слова Р. Кофмана: «... Музика Бібіка, окрім інших достоїнств, справжня оцінка яких, я певний, ще попереду, має одну рідкісну властивість<...> Ця музика змушує слухати себе, забувши про приналежність до музичного цеху. Тому я буваю щасливий, коли можу слухати музику, як

слухають музику природи — не вникаючи в хімічний аналіз крапель дощу чи в секрети переломлення сонячного променя. Такою є музика Валентина Бібіка» [225, с. 14].

Показовою є й точка зору Юрія Корєва, який організував виїзд редакції журналу *«Музыкальная академия»* до Харкова з дискусією щодо шляхів розвитку радянської музики. Пізніше він так схарактеризує тип особистості Валентина Бібіка: «...яке задоволення відчуваєш, коли зустрічаєшся з художником, чий погляд на світ у певному сенсі прагне універсальності, хто, спираючись на давнє та недавнє минуле, створює завершений образ свого світовідчуття! <...> Упродовж вже багатьох років мистецтво Валентина Бібіка росте ніби спонтанно, з повною природністю, зі “свого кореня”» [104, с. 65].

Однією з перших спроб всебічно розкрити творчий метод Валентина Бібіка і визначити характеристики його симфонічного мислення стала стаття Ірми Золотовицької в журналі *«Советская музыка»*, що вийшла у 1988 році і сфокусована на жанрі симфонії [84] та Олени Зінкевич, яка включила його твори в типологію українського симфонізму [82].

Виняткового значення в осягненні творчої особистості має стаття Олександра Щетинського, який номінально не був учнем В. Бібіка, але багато з ним спілкувався як його молодший колега. В його матеріалах «проливається світло» на особливості творчого шляху В. Бібіка, свідком якого був він сам. «Першим із композиторів, кого в Харкові почали вважати за “авангардиста”, став Валентин Савич Бібік <...> він щиро цікавився авангардними напрямками, і його музика була значно радикальніша, ніж у багатьох однолітків. Його стиль загалом надзвичайно оригінальний. Рідко знайдеш у нас композитора із таким індивідуальним письмом, як у Бібіка. Я добре його знав, часто бував у нього вдома, показував йому свої нові твори, а він мені — свої, але ми ніколи не спілкувались як учень і педагог...» [224].

В. Бібик справді був потужною харизматичною особистістю, здатною захопити і переконати власним прикладом. Співставляючи творчість В. Бібіка з творчістю його «однокашника» Віталія Губаренка («вони обоє були учнями Клебанова, але виробили дуже різні стилі. Їхні мистецькі індивідуальності майже ні в чому не збігаються»), О. Щетинський зазначає, що пішовши назустріч авангарду саме В. Бібик «...поставився до нього дуже вибірково, взявши лише те, що йому було близьке. Його не цікавили винаходи додекафоністів і, тим більше, мультисеріялістів, оскільки у власній музиці він покладався не на технічний розрахунок, а передусім на інтуїцію і свою виняткову музикальність — природне відчуття органічності звукової матерії та пропорцій у побудові форми. Втім, твори Бартока, Стравінського, Берга, Веберна, частково Шенберга він любив і ретельно вивчав, цінував у їхній музиці передусім загострену виразність ліній, напруженість і змістовну насиченість найменших атомів звучання. Значний вплив на нього справили сонорні композиції, зокрема польські, в яких звукова барва і фактура стають провідними засобами виразності. Експресивні мелодичні лінії, щільні поліфонічні сплетіння, напружені темброві “плями» стали основними складниками його письма. Доволі швидко — впродовж кількох років після закінчення консерваторії — Бібик знайшов свій неповторний “саунд”, за яким його музику впізнаєш у перші секунди її звучання» [224].

За словами О. Щетинського, В. Бібик «є композитором, передусім, трагічної теми, у його музиці майже завжди присутні страждання, горе, смерть, плач <...> В. Бібик — фігура недооцінена і недозбагнута. Такого рівня композиторів в українській музиці дуже мало. Виконавець Бібіка має відчутти дещо невловиме, що ховається між нотами. Таке потаємне, “послання” завжди є в його музиці. До нього треба підбирати особливі ключі, прориватися крізь повсякденність і узвичаєність, що оточують нас і пригнічують своїм цинізмом і безвір’ям. Якщо грати Бібіка формально і лише акуратно відтворювати нотний

текст, нічого доброго не вийде. В нотах будь-якого автора неможливо записати все, що має прозвучати, але для Бібіка це особливо проблематично. У нього було неймовірно чутливе ставлення до звуку і його барви. Він грав свою музику в дуже нестійкому темпі, із гнучким фразуванням <...> Традиційний віртуозний піанізм романтичної традиції його не захоплював, хоча в його творах чимало технічно складних і ефектних за звучанням місць. Він любляв вслуховуватися в окремо взятий звук. Багатократне повторення тієї самої ноти, схоже на псалмодію, стало його “фірмовим знаком”. Жодних стандартних фактур чи декоративних прикрас, лише прості короткі мотиви, ощадні мелодичні лінії і кластерні акорди, що переходять у мерехтливі темброві плями, але при цьому з перших секунд постає неповторна звукова атмосфера, подібної до якої я не пригадую <...> Його зрілі твори, починаючи від 1970-х років, доволі прості за композиторською технікою, і можна лише дивуватись, як такими нехитрими засобами йому вдавалося досягти такого індивідуального, ні на кого не схожого результату» [224].

Через широкий географічний простір життєвого шляху В. Бібіка постійно відкрита дискусія з приводу інтернаціональності і невизначеності приналежності композитора до однієї з національних композиторських шкіл. З цього приводу цінне зауваження дочки композитора Вікторії Бібік, яке вона опублікувала у своїй статті. «Нерідко я читаю про те, що Валентин Бібік — ізраїльський композитор. Часто мене запитують, як він влився в ізраїльську композиторську школу. Якщо дотримуватися такої логіки, то Гія Канчелі — бельгійський митець, Родіон Щедрін — німецький. Це вже щось на кшталт абсурду — визначати представництво музиканта за місцем його проживання чи роботи. Адже очевидно, що кожен художник є частиною культури, на якій вихований. Цей “склад крові”, “клітинний набір” змінити неможливо. Всі переїзди, знайомства та враження від інших культур можуть (і це чудово!) додати лише нових відтінків, але не змінять основи. <...> Валентин Бібік ніколи

не втрачав зв'язку з Україною. Цікавився життям, творчістю друзів, колег, із якими постійно листувався. <...> завжди він був і лишається українським композитором, чия творчість викликає інтерес і захоплення» [32, с. 36-37].

Зважаючи на широку географію життєвого шляху композитора та на загальновідому захопленість В. Бібіка музикою Д. Шостаковича, І. Стравінського, а також на вплив Ленінградської школи, представником якої в певній мірі був викладач композиції, професор Д. Л. Клебанов, у вирішенні цього питання ми притримуємось позиції М. Бяліка, який написав так: «Безглуздо при цьому за інерцією вважати, що від'їзд кожного діяча мистецтв завдає збитку рідній країні й її культурі. Через те, що Рахманінов і Стравінський провели багато років за кордоном, вони (як і самі стверджували) не перестали бути російськими людьми і художниками. Німецьким композитором залишається, живучи в Італії, Хенце. Дорогі моєму серцю українські композитори Леся Дичко, Слава Скорик, Женя Станкович і ще багато хто залишається жити і творити на Батьківщині. А Валя Сильвестров, часто і довго перебуваючи у Німеччині, Льоня Грабовський, який давно виїхав до Нью-Йорка, як і Валя Бібік, котрий переселився до Ізраїлю, теж залишилися у душі й у своїх творах українцями. Від того, що вони зуміли із максимальною повнотою реалізуватися у вибраному ними місці й вийти зі своєю музикою на міжнародну орбіту — лише виграє їхня рідна держава [підкреслено нами. — О. Б.]» [41, с. 10].

Єдиною працею аналітичного типу, присвяченою творчості В. Бібіка, стала монографія, написана у співавторстві харківських музикознавців Аділі Мізітової та Ірини Іванової. Розпочавши свої пошуки у 1993 році невеличкою за обсягом статтею «*Бесконечное таинство искусства*» [88], що присвячена неповному обсягу симфонічних творів композитора, вони створили розгорнутий науковий твір «*Фрагменты творчества Валентина Библика*» (2006) [130]. Ними

проаналізована значна частина його доробку (а саме симфонічна, вокальна та камерно-інструментальна музика), створена до від'їду з Харкова у 1994 році.

Окрему сторінку у висвітленні постаті композитора та його творчості представляє музикознавча думка останнього десятиліття. У кінці 2010 року спалахнула хвиля видань, присвячених концертному виконанню опери Валентина Бібіка *«Бег»*. Прем'єра відбулася у великій залі Національної філармонії України у виконанні оркестру Національної філармонії. Опера пройшла під управлінням диригента, письменника, педагога та близького друга сім'ї Бібіка Романа Кофмана, який і був автором проекту. Ця подія викликала великий резонанс, адже опера «40 років чекала на «визволення» [32, с. 35].

З'явилися на світ статті А. Луніної «“Біг” Валентина Бібіка: повернення на Батьківщину» [120] та «“Біг” Валентина Бібіка» [121], С. Пирогова «Опера за Булгаковим» [152], Т. Поліщук «“Біг” довжиною в життя» [154], О. Чепалова *«Блажен, хто свой окончил “Бег”»* [211]. Присвячені виконанню твору, вони є цінними як *хронологічні* свідoctва визнання музики В. Бібіка сучасниками.

Плідним для вшанування пам'яті композитора та пропаганди його творчості став 2013 рік — десята річниця з дня смерті композитора. В кінці 2012 року вийшла стаття Вікторії Бібік «Довга розмова» [32]; 22 листопада з ініціативи Романа Кофмана відбувся концерт циклу «Видатні імена», присвячений українському композитору Валентину Бібіку. Ця подія була висвітлена О. Савицькою у її роботах «Дві прем'єри Валентина Бібіка прозвучать у Києві» [166] та «Свобода — в музиці» [167].

Деякі з праць глибоко осмислюють обрану ниву та представляють інтерес з освоєння творчих методів композитора. Цікавою з точки зору заданого нами ракурсу є стаття Олени Кононової «Еволюція авторського почерку» [96].

Достатньо широко висвітлюється у працях науковців фортепіанна музика В. Бібіка [45, 96, 110, 119, 126, 155]. Зокрема, велику увагу приділено його

поліфонічним циклам. [78, 93, 109, 131, 157]. Розгляд публікацій, присвячених хоровим творам, міститься у наступному підрозділі дослідження.

1.2 Жанрова система хорової творчості митця: музикознавчий дискурс

Хорова спадщина видатного українського композитора другої половини ХХ століття В. С. Бібіка — різноманітна за тематикою та жанрово-стильовим спрямуванням² — потребує як наукового осмислення, так і виконавського прочитання. Попри те, що його основний доробок складає інструментальна музика, хорові композиції (багато з яких досі не прозвучали з концертної естради) композитор створював упродовж усього життя. Розпочинає лінію його інтересу до хорового жанру «Триптих» для хору *a cappella* op. 8 (1970), присвячений Віктору Іконнику, де спирається на російський пісенний фольклор (у даному творі В. С. Бібік звертається також і до українських народно-пісенних джерел) і кантата для мішаного хору та чотирьох солістів з інструментальним ансамблем «Дума про Довбуша», написана у 1972 році. Цей період був позначений впливами неофольклоризму³.

Завершує еволюцію хорової музики Концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «*Тишина-предупреждение*», op. 110 (1995), написаний у Санкт-

² Триптих для хору *a cappella* на народні тексти, op. 8 (1970), «Дума про Довбуша» для мішаного хору та чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, op. 12 (1972), П'ять хорів за романом Ю. Бондарєва «*Горячий снег*», op. 19 (1975), «Хорові картини» на слова О. Вишні і С. Васильченка для мішаного хору *a cappella* op. 21 (1975), ораторія «*Любящий тебя Ульянов*» (1977), Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» для мішаного хору *a cappella*, op. 42 (1981), Фуга для хору і органу «Ода братерству» на слова І. Драча, op. 43 (1981), Кантата для сопрано, дитячого хору та симфонічного оркестру на вірші дітей «*Детские песни*», op. 58 (1985), Поема (симфонія) для оркестру і хору на вірші О. Пушкіна «*Прощание*», op. 67 (1987), Концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «*Тишина-предупреждение*», op. 110 (1995).

³ Неофольклорні впливи ініціювали творчі знахідки композиторів другої половини ХХ ст., серед яких С. Слонімський, Р. Щедрін, Г. Свиридов, В. Гаврилін, М. Скорик, Л. Дичко, Є. Станкович, В. Торміс та ін.

Петербурзі. Після переїзду до Ізраїлю (1998) композитор не творив у хоровому жанрі.

При дослідженні хорової творчості В. Бібіка постало питання виявлення ознак, що характеризують жанрові моделі, з якими працює композитор, межі яких часто стираються у композиторській практиці.

Вагомий внесок у теоретичне осмислення жанрової моделі **триптиха** в хоровій музиці останньої третини ХХ століття зробила київський теоретик Олександра Торба [187–194]. Досліджуючи жанротворчі процеси української хорової музики, вона зосереджується на жанрі хорового диптиху, попутно розкриваючи і деякі особливості триптиху, як такого, який разом з диптихом складають одну типологічну групу. Диптих і триптих теоретик виділяє в якості двох основних різновидів малих циклів.

Цікаво, що в хоровому доробку В. Бібіка жанрова модель триптиха зустрічається неодноразово. Окрім «Триптиху» для хору *a cappella* на народні тексти (ор. 8) у нього є також хоровий цикл «Хорові картини» на слова О. Вишні і С. Васильченка для мішаного хору *a cappella* (ор. 21), який також об'єднує в собі три хорові композиції.

Стосовно цієї жанрової одиниці О. Торба зазначає, що він, на відміну від диптиха, «є більш умовним жанровим визначенням, яке апелює передусім до рівня форми, композиції, ніж жанро-змісту. Це пов'язано, передусім, із виявленням тріадичності як багатовікової основи композиційного становлення музичної думки й витворенням емоційно-логічних засад сприйняття академічної європейської музики» [193, с. 159]. Також вона пише, що «втілення результату ідеї музичного розгортання саме у підсумковій, третій частині, <...> базується на відомій асаф'євській тріаді, традиційній для європейського музичного мислення» [193, с. 159].

Щодо найменування О. Торба зазначає, що у сучасній українській композиційній практиці зустрічається два типи жанрових визначень малого

тричастинного циклу — «хоровий триптих» або «три хори»: використання цих визначень «свідчить насамперед про стрижневий драматургічний принцип композиторського задуму» [193, с. 160]. Визначення «триптих» подається тоді, «коли художнім задумом і творчим рішенням передбачено неподільність звучання твору незалежно від того, на тексти одного чи різних авторів він написаний, який тип контрасту використаний на рівні драматургії цілого» [193, с. 160]. Визначенням же «Три хори» — «за наявності спільного автора поетичних джерел чи різних авторів можна реалізовувати й різні жанрові ознаки циклічності: малого циклу чи “вкороченої” сюїти. Грань між цими двома різновидами найчастіше доволі тонка, іноді навіть умовна, оскільки авторське чуття все ж шукає хоч мінімальних спільних факторів задля об’єктивності жанрової назви» [193, с. 161].

Вивчаючи означену проблему, О. Торба не торкається хорових композицій В. Бібіка.

Окреслюючи загальновідомі риси **кантати** «(переважно зовнішні), як, наприклад, масштаби, виконавський склад, тематика (світська чи духовна) та композиційна будова (одночастинна або циклічна)» [127, с. 34], сучасна дослідниця Ганна Манокіна наголошує на правомірності позиції А. Хохловкіної щодо відмінності між жанрами ораторії і кантати. Вони мають глибший, аніж кількісно-масштабний, характер. Адже сутність кантатності як жанрового принципу полягає у внутрішніх його ознаках, які зберігаються незмінними впродовж історичного розвитку. Так, на противагу ораторії, яка показує самі події в їхньому послідовному розгортанні, «кантата є ліричною, виражає ставлення до подій» [205, с. 11].

А. Хохловкіна зауважує, що попри розгалуженість шляхів розвитку кантати, їх спільність виявляє «характер ліризму <...>, що включає в себе момент возвеличення, оспівування або ж — ліричне переломлення філософськи значущої теми» [205, с. 13]. Дослідниця жанрів кантати і ораторії в українській

музиці Алла Терещенко додає, що тоді як визначальною ознакою кантати є не описове відображення подій, а їх ліричне осмислення, «елементи сюжетності втілюють лише окремі моменти подій чи психологічного стану» [183, с. 156].

У виданнях, що мають навчальну спрямованість, вказується на роль спільної ідеї твору, яка забезпечує єдність частин на рівні змісту [151, с. 352], а також називаються основні музичні прийоми циклоутворення: «тематичні і тональні зв'язки, поєднання частин за принципом контрасту або репризності, узагальнювальний фінал» [127, с. 46].

Цілком слушною є думка про те, що «ситуація ускладнюється множинністю жанрових модифікацій кантати, що закономірно склалися на тих чи інших історичних етапах, а також великою кількістю індивідуально-стильових її втілень, унаслідок чого назву “кантата” нерідко дістають твори, полярно протилежні за всіма зовнішніми ознаками: одно- і багаточастинні, вокально-інструментальні та вокальні (для хору *a cappella*), для камерного виконавського складу (соліст / солісти і камерний ансамбль / оркестр) та для великого (солісти, хор, симфонічний оркестр) тощо» [127, с. 33-34].

Наталія Шепеленко підкреслює, що при визначенні жанру **ораторії** вказується на масштаб творів («розгорнутий музичний твір»), наявність в її драматургії «драматичних, оповідних і споглядальних елементів», а також значну роль хору протягом більшої частини своєї історії [219, с. 23]. Узагальнюючи різні наукові джерела, вона стверджує, що «...“портрет” жанру містить інформацію про склад виконавців (“вокально-симфонічний твір”, “великий музичний твір для хору, співаків-солістів та симфонічного оркестру”), а тому виникає порівняння зі спорідненими жанрами (опера та кантата), але при цьому акцентуються такі властивості ораторії, як переважання оповідальності над дієвістю і драматизм, розкриття теми в героїко-епічному плані» [219, с. 23-24].

Досліджуючи особливості втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII – XXI століть, Н. Шепеленко вказує на двоїстість положення ораторії і виявляє «дві іманентні властивості ораторіального жанру — *духовну тематику і концертне (не сценічне) середовище побутування*» [219, с. 21]. Дослідниця виокремлює стабільні компоненти жанрового канону: «*сакральність* (біблійний або інший релігійний текст і контекст); *соборність* (наявність масової духовної рефлексії, найчастіше у фіналі), *моралізованість* (створює певне коло аксіологічних цінностей, закликає слухачів до дотримання християнських чеснот)» [219, с. 185].

Також відмічаються стабільні елементи внутрішньої форми жанру: *соборно-наративний тип драматургії, переважання повільних темпів, де величезна роль приділяється паузам, концепту «тиші»; верховенство мовленнєвого первня над мелодичним*, що «проявляється в хоровому речитативі, формуючи стійкий семантичний комплекс ораторіального типу» [219, с. 187 - 188].

Подібно до того, як у спільності ознак жанрів кантати і ораторії викристалізуються їх характерні ознаки, у визначенні особливостей жанру кантати важливим є також співвіднесення її з **циклом хорових мініатюр** — жанром, за багатьма зовнішніми параметрами близьким до кантати.

Але, тоді як цикл хорових мініатюр спирається на розвиток різних образів (шляхом зіставлення або контрастування), тяжіє до «замкнених» внутрішніх форм і характеризується високим ступенем автономності кожної частини, «кантата передбачає поглиблений розвиток насамперед одного образу, втілює принцип «єдиного» дихання і за композиційно-драматургічною логікою наближується до сонатно-симфонічного циклу» [127, с. 45]. Таким чином, з точки зору характеру зв'язків між частинами кантата належить до циклів високого ступеня детермінованості.

Цикли хорових мініатюр складають велику частину хорової спадщини В. Бібіка. До цього жанру композитор звертається протягом всього творчого шляху, реалізуючи в даному жанровому вирішенні твори різної тематики. Цикли хорових мініатюр у В. Бібіка часто тяжіють до жанру хорового концерту.

Жанру **хорового концерту** присвячено багато теоретичних робіт, які вивчають його багатовікову історію та інтенсивні процеси жанрового оновлення. Досліджуючи метаморфози жанру хорового концерту та його типологію у творчості російських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., Ольга Стець наголошує, що відродження жанру у 70 – 80-х роках ХХ ст. визначається не стільки відродженням старих форм хорового концерту, скільки виникненням нового жанрового феномену. З одного боку, в ньому втілювались особливості нового історичного періоду, з другого — збереглися глибинні внутрішні зв'язки з традиціями, що сформувались на різних етапах багатовікової еволюції жанру [179].

Дослідниця вказує, що хоровий концерт другої половини ХХ – початку ХХІ ст., при всій масштабності і різноплановості видозмін, у своїх глибинних архетипових рисах виявляє історичну спорідненість, спадкоємність з попередниками — бароковим, класичним, пізньоромантичним концертом. Найстійкішими *типологічними ознаками жанру є багаточастинність, заснована на драматургічній єдності циклу, принцип концертності (концертування), що визначають закономірності фактурної побудови концерту та ігровий тип взаємодії голосів.* Хоровий концерт даного періоду має розгалужену типологію, яка в цілому зосереджена на трьох магістральних напрямках: фольклорний, світський та духовний [179].

Фольклорний концерт оформився в ХХ ст. в процесі «нової фольклорної хвилі». Він не мав прямих історичних попередників. Зв'язки фольклорного хорового концерту з історично першою моделлю — партесним концертом — вбачаються в спаяності його інтонаційного строю церковного та народного

начал, чутливості до світських впливів, що відповідають естетичним людським потребам. Своєрідність фольклорного хорового концерту полягає в синтезі багатовікової академічної хорової традиції співу *a cappella* з народною піснею, переосмисленою в крупному циклічному творі. Виокремлюються чотири основних напрями фольклорного концерту: сімейний обрядовий, календарний обрядовий, історичний, духовно-релігійний [179].

Так само як і фольклорний, світський концерт, за твердженням О. Стець, «не має прямих історичних попередників і багато в чому є новоутвореним феноменом ХХ ст. Разом з тим існує цілий ряд прикмет, які вказують на закономірності виникнення цього виду концерту як результату еволюції жанру» [179]. Світський концерт вирізняється найбільшою різноманітністю форм, широтою образно-семантичного діапазону (споглядальний, драматичний, філософський) під узагальнювальним знаком *ліричного*. Також авторка виокремлює менш розповсюджений напрямок хорового концерту — концерт-вокаліз (безтекстові концерти інструментального типу).

Дослідниця виділяє найбільш характерні ознаки світського концерту: *багаточастинність* («при цьому універсальної структурної моделі циклу не існує» [179]); принцип побудови циклу на основі *контрасту* (як правило, образного, темпового, або ладового); *композиційна цілісність*, що досягається «за рахунок драматургічної єдності, що формується на різних рівнях — музично-мовному, інтонаційному, концептуальному» [179]. Щодо останнього важливим є те, що «найчастіше конструктивна монолітність досягається через опору на моностильову літературну основу [підкреслено мною. — О. Б.], що утворена, як правило, текстами одного автора <...> У масштабних творах, оснований на віршах не одного, а декількох поетів, об'єднуювальним початком стає образно-художня концепція <...> що словесно оформлена у програмній назві твору» [179].

Духовний концерт кінця XX – початку XXI ст., відродження якого почалось у 80-ті роки XX ст., представлений двома напрямками: церковним, та позахрамовим. Характерною тенденцією розвитку сучасного хорового концерту є те, що в ньому поєднуються жанрові ознаки різних тематичних напрямків, зокрема, *світська модель* концерту часто стає основою для втілення *духовного змісту*.

Українська дослідниця Вікторія Осипенко вважає хоровий концерт «жанровою домінантою сучасної хорової культури України» [144, с. 2]. Вивчаючи його структурно-семантичний інваріант, вона визначає найхарактерніші ознаки, що обумовлюють жанровий стереотип (він склався у вітчизняних духовних концертах другої половини XVIII ст.):

- 1) циклічна побудова композиції твору з перевагою три- або чотиричастинності;
- 2) єдність музичної драматургії (від I частини до фіналу), що віддзеркалює концепцію людини — особистості духовного, соборного складу;
- 3) жанрова орієнтація хорового концерту на особливий слухацький тип сприйняття (у храмі), на діалог, в якому однаково важливі і виконавці, і слухачі, тому що вони складають єдину музично-комунікативну систему;
- 4) діалогічна структура жанру збігається з будовою молитви як форми Богоспівкування: звідси особливості музичного хронотопу — відчуття «всепросторовості» та «всечасовості»;
- 5) особлива технічна складність і віртуозний характер окремих хорових партій, що вимагали суто професійної майстерності виконання» [144, с. 8].

При цьому зазначається: «Сучасному хоровому концерту притаманні відмова від канону, переважання індивідуального авторського підходу до жанру, нестандартних рішень. Різноманітність підходів пояснюється загальною тенденцією до оновлення жанру відповідно до складних культуротворчих процесів сучасної композиторської практики» [144, с. 8].

Створюючи хорову музику упродовж чверті століття, В. Бібік охопив практично всю її жанрову систему і запропонував власні авторські концепції жанрів, реалізувавши в їх межах нові змістовні можливості. Про ці можливості отримуємо певну інформацію з нечисленних публікацій, частина з яких сьогодні потребує критичного переосмислення.

Так, про хорову творчість В. Бібіка згадується у статті Надії Некрасової та Едуарда Яворського, де мова йде про пленум, присвячений 110-й річниці з дня народження В. Леніна, і розглядаються твори з позицій «виявлення нових завдань, які доведеться вирішувати» [140, с. 47]. Серед небагатьох яскравих досягнень згадується ораторія В. Бібіка *«Любящий тебя Ульянов»* для читця, мішаного хору, ударних, арфи та двох фортепіано. За авторами, ознайомитись із твором комісії вдалося лише по партитурі. Аналіз твору обмежується таким обрисом: «... Цей оригінальний шестичастинний твір засновано на документальних матеріалах біографії вождя, фрагментах його робіт та листах до матері, спогадах сучасників. Особливо цікаво задумана друга частина, картина революційної народної демонстрації — по чергово вступаючі групи хору виконують революційні пісні: “Варшавянку”, “Замучен тяжелой неволей”, “Марсельезу”, які потім зливаються у єдиний звуковий потік. Можна лише шкодувати, що цей жанрово та стилістично своєрідний твір не увійшов у програму пленуму» [140, с. 47].

Про цей самий пленум-огляд пише і Н. Очеретовська. Поряд із П'ятою симфонією та Медитаціями для фортепіано з камерним оркестром, які, за її словами, викликали в аудиторії «гарячу зацікавленість слухачів» [147, с. 1], композиторським успіхом слід вважати і хоровий твір: «Невтомні мистецькі пошуки, які протягом останніх років веде В. Бібік, увінчались вагомими результатами. Виділяється нещодавно опублікована видавництвом “Музична Україна” ораторія “Любящий тебе Ульянов”, в якій образ вождя розкрито крізь призму його ніжних синівських почуттів. Оригінальне літературне

першоджерело — листування Володимира Ілліча з матір'ю — надає ораторії майже документальної правдивості» [147, с. 1]. В розмові про інтонаційні витоки П'ятої симфонії, авторка епізодично зачіпає і один із ранніх хорових творів композитора — кантату «Дума про Довбуша».

Висвітлення творчості В. Бібіка в наукових працях Неоніли Очеретовської не є поодиноким випадком. Та авторка присвячує свої роботи більш оглядовим темам, згадуючи твори в ідейно-естетичному ключі. (У 1983 році вийшла її стаття «Гімн братерству» [145], де авторка приділяє увагу Шостій симфонії («Думи мої...») для сопрано, баритона і симфонічного оркестру В. Бібіка).

Проте цікавою з точки зору висвітлення хорової творчості композитора є її рання стаття, надрукована у розділі «*Творчество молодых*» в журналі «*Советская музыка*» [146]. Написана у 1973 році, робота присвячена творчості молодого харківського автора, який на той час переживав «складну пору творчого становлення» [146, с. 34].

Демонструючи тяжіння митця до масштабності художніх задумів, авторка зазначає, що одним із перших великомасштабних творів композитора була ораторія «*Родина*», яка прозвучала на одному з традиційних концертів випускників Харківської консерваторії. Як зазначає автор, твір був написаний яскраво та широко і отримав високу оцінку комісії та слухацької аудиторії. Проте сам композитор не був задоволений результатом: за згадкою О. Щетинського, саме з цієї причини В. Бібик не позначив цей твір опусом. Ноти його не збереглися, а твір більше не виконувався.

Тему ролі фольклорних витоків у формуванні композиторського методу В. Бібіка теоретики акцентували неодноразово. Так, Н. Очеретовська називає вокальний цикл «*Песни отчего дома*» переломним моментом у творчості В. Бібіка — таким, коли кількісна накопиченість стилістичних елементів призводить до нової художньої якості. Вона помічає, що знайти інтонаційне прочитання циклу допомогла В. Бібіку народна пісня: «Звертаючись до багатих

фольклорних витоків, вбираючи їх високий етичний тонус, композитор знаходив благодатний ґрунт для розвитку власних музичних думок» [146, с. 35].

Вже на початковому етапі становлення авторського почерку В. Бібіка характерним для розвитку тематичного матеріалу у його творах стає прийом варіантності. Національна визначеність починає характеризуватися як одна із ознак його індивідуального стилю. З іншого боку, таку спрямованість в творчості композитора Н. Очеретовська співвідносить з тогочасними стильовими тенденціями: «... В Триптиху для хору *a cappella* природно та органічно розвинута народна за витоками інтонація, поспівки, на яких засновано Триптих, — трихордові, терцієвосекундові звороти, часто використані рецитації — образно та стилістично близькі до архаїчних пластів фольклору. Разом із тим тут переконливо застосовані та поширені сьогодні часом дуже сміливі прийоми багатоголосного письма (*divisi*, *glissandi*, складні гармонічні комплекси і т. ін.). Словом, у цьому опусі слуховий досвід композитора постає значно оновленим» [146, с. 35].

В даному контексті згадується «Дума про Довбуша» для мішаного хору та чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, ор. 12 (13), написана у 1972 році. «Багаті ладоінтонаційні ресурси українського фольклору використані Бібіком і у порівняно нещодавно створеній кантаті на народні тексти, присвяченій одній з героїко-трагічних сторінок рідної історії — боротьбі опришків у голові з легендарним Довбушем проти гнобителів. Особливості основної, переповненої скорботою теми («Закувала зозулиця темними лісами») — вільна, немов імпровізаційна ритміка, «обігрування» фрігійського пентахорду з виділенням ладово-загостреної інтерваліки — близькі і плачам і думам» [146, с. 35]. Даний зв'язок авторка переносить на інструментальні твори композитора, зауважуючи, що він «більш опосередкований», але «... як побачимо, і у Третій симфонії, і в Фортепіанній сонаті фольклорні поспівки

живуть, розвиваються, проростають новими інтонаційними “гронами”» [146, с. 35].

Відмічаючи тяжіння молодого автора до поліфонії, теоретик зупиняє свою увагу на одному із зошитів фортепіанних прелюдій та фуг В. Бібіка. В продовження теми зв’язку з архаїкою авторка вважає, що найбільш самобутніми в циклі є п’єси, в яких виявляється зв’язок з фольклорними витоками. В цьому сенсі вона виділяє Прелюдію *d-moll*, наспів якої асоціює із наспівом «Щедрика», що ліг в основу хорової обробки М. Леонтовича. «Складається навіть враження, що Бібик усвідомлено наслідує досвід видатного майстра. Вихідне ядро піддається активному розвитку: вводячи все нові хроматичні підголоски, «розширюючи» музичну тканину по вертикалі, композитор підводить до вкрай напруженої кульмінації, де — за контрастом — виособлюється гомофонний пласт, який звучить насичено, мов дзвін» [146, с. 37].

Стаття є цікавою і як перша спроба встановити засади творчого методу молодого композитора. Вже на початковому етапі творчого шляху композитора Н. Очеретовська говорить про деякі результати відбору, що формує його індивідуальний стиль. На основі аналізу декількох творів В. Бібіка (Третя симфонія, вокальний цикл «*Песни отчего дома*», цикл «34 прелюдії і фуги») було виявлено певні риси, характерні для його творчого методу [146]:

- тяжіння до масштабності художніх задумів, до симфонічної узагальненості, контрастів образних сфер;
- схильність до втілення змістовних всеохоплюючих тем (таких як «тривожні роздуми про людську долю, що зливається з долями усього світу», моральна відповідальність кожного за вчорашній день, сьогоднішній, завтрашній, за життя мільйонів); зосереджена поглибленість і тонкий психологічний підтекст;
- тепла лірична нота, що йде від російської та української пісенності;

- використання методу «проростання» мотивів-зерен, лейтмотивів; «інтонації-концентрат»; прийом «проростання» в оркестровій фактурі мотивів-варіантів;
- вільне мелодико-гармонічне становлення образів, не сковане рамками «функціональних зв'язків»;
- перемінність ладогармонічного центру, за якою різні ступені тимчасово виконують значення тоніки;
- творче переосмислення виразних можливостей народних першоджерел; зв'язок з фольклорними витоками; з інтонаційно ладовою природою українського народного мелосу;
- принципам тематичного становлення характерний прийом варіантності;
- зв'язок інтонаційного комплексу з ладоінтонаційними ресурсами фольклору; характерна йому імпровізаційність викладу тематичного матеріалу, що досягається гнучкістю ритміки, подоланням магічної сили такту;
- теми, в яких мелодичне начало відступає перед інерцією метроритмічного;
- хоральність, але наповнена іншим інтонаційним змістом — дисонуючими співзвуччями секунд;
- ладотональна основа намічена контурно, що сприяє напруженості музикального розвитку; відчуття ладової багатоманітності, ладової варіантності також від народної традиції.
- тяжіння до поліфонії; поліфонічний розспів теми.

Повертаючись до теми дослідження хорового доробку, вкажемо на статтю Галини Конькової «Фольклор і творчість сучасних українських композиторів» [100]. Досліджуючи процес розвитку музичної культури 60-х – 70-х років авторка виявляє одну з найяскравіших особливостей цього періоду — інтенсивне звернення композиторів різних національних шкіл до фольклору.

Значну роль використання фольклорних пластів Г. Конькова помічає і в оновленні творчих процесів української музики. Поряд з творчістю Л. Колодуба і М. Скорика авторка виявляє творчу спорідненість таких українських композиторів, як А. Штогаренко, Л. Дичко, В. Губаренко, Є. Станкович, Ю. Іщенко, І. Карабиць, В. Бібік. За спостереженнями авторки, їх об'єднує зацікавлення обрядовими жанрами та героїчним народним епосом, «що теж сприяє значному розширенню інтонаційного словника української музики та пробуджує зацікавленість різними ладовими системами (не мажорно-мінорного нахилу)» [100, с. 81]. У цьому сенсі авторка також виділяє хоровий доробок В. Бібіка тих років. Серед найяскравіших прикладів хорових творів, у яких автори, спираючись на оригінальні народні тексти, «індивідуально і самобутньо вирішують проблему синтезу народного і професіонального мистецтва» [100, с. 82], наряду з кантатами Л. Дичко «Червона калина» та «Чотири пори року», опинилась «Дума про Олексу Довбуша» В. Бібіка.

Відмічено своєрідність і складність форми відображення фольклору у творчості В. Бібіка: «...у нього є твори, де він безпосередньо звертається до народних джерел. Найяскравіші із них — “Триптих” для хору на народні російські тексти і кантата “Дума про Олексу Довбуша”, в основі якої лежить українська народна поезія. Обидва твори свідчать про вельми загострене індивідуальне сприйняття українських і російських інтонацій, прекрасне відчуття їхнього національного характеру, про здатність прийти до синтезу характерних для народної музики інтонаційно-ладових особливостей і сучасної композиторської техніки. Твори цікаві своєю структурою, принципами втілення програмності (з розвитком своєрідної сюжетності в “Триптиху”, з яскравими рисами сценічності в “Довбуші”), поєднанням суворо регламентованих розділів і вільної імпровізаційності, яка, втілюючись за допомогою алеаторичних засобів, в той же час зберігає риси народної імпровізації» [100, с. 83].

Г. Конькова відмічає і вплив фольклору в інструментальних творах В. Бібіка. «У деяких фортепіанних прелюдях і фугах, в Третій симфонії, в опері “Біг” звертає на себе увагу близькість інтонаційної сфери до інтонацій голосінь, плачів, до того ж у тій їх характерній особливості, яка властива і російським і українським зразкам (низхідні інтонації, часта повторюваність мотивів, ритмічна вільність). Композитору виявляються близькими ті жанри народної музики, які мають спільні для російської і української культури джерела» [100, с. 83].

Цікавою з точки зору висвітлення хорового доробку В. Бібіка науковцями є стаття Алли Терещенко, присвячена кантатно-ораторіальному жанру (1985) [182]. Звернення до нього в радянський період авторка аргументує його покликанням «втілювати перш за все суспільно значущий зміст» [182, с. 26] та зазначає, що його розвиток відбувається особливо інтенсивно. Вона теж звертає увагу на «Думу про Довбуша», у якій народні витoki набувають першорядного значення для визначення новаційності мислення композитора: «Стилістика дум, примітна речитативно-декламаційним складом, імпровізаційністю, поєднуючись з елементами сценічних форм, сприяє розкриттю образів в ораторії В. Бібіка “Дума про Довбуша” на фольклорні тексти, що розповідають про славетного ватажка карпатських горців — опришків. В драматургії дуже вагомий видовищний фактор — “зображення” характерів, ситуацій. Звідси конкретні дійові особи-персонажі (Дід Віщун, Довбуш, його кохана Дзвінка), а також наскрізні образи-символи, багатопланові функції хору — оповідача та безпосереднього учасника дій» [182, с. 30]. Цікаво, що дослідниця відносить твір до жанру ораторії. Хоча тогочасна тенденція до жанрового синтезу знімає загостреність з цього питання.

В розмові про використання яскраво вираженого особистісного начала, деталізації почуттів, дослідження найтонших душевних відтінків авторка проводить паралель між кантатою «Вітер революції» Л. Дичко, вокально-

хоровою симфонією Є. Станковича «*Я утверждаюсь*» та ораторією «*Любящий тебя В. Ульянов*»: «Обрана літературна основа — листи В. І. Леніна до матері — значною мірою визначили лірико-драматичний настрій цього твору. Примітною є органічність поєднання трьох різних драматургічних планів, підпорядкованих ведучому принципу сонатності: розмовного інтонування — у розгорнутій партії читця, інструментально-хорової сфери, пронизаної мотивами народного плачу, та елементами відкритої театральності в епізодах, змальовуючи революційні сходки, мітинги, демонстрації» [182, с. 29].

Висновки до Розділу 1

1. Вивчення хорової творчості Валентина Бібіка — одного з найяскравіших представників української композиторської школи другої половини ХХ ст. — починається з осмислення *феномену творчої особистості* композитора. Його неповторність, а водночас «недооціненість і недозбагненість» сучасниками, визначалися не лише надзвичайною харизмою, а й певною суперечливістю творчої натури, у якій поєднувалися філософський, загалом позитивний погляд на життя (в умовах внутрішньої незгоди з несправедливістю суспільного устрою), м'яка інтелігентність і критичний ум, прагнення до розкриття глобальних і вічних тем і разом з тим схильність до камерності висловлювання, усвідомлення власної творчості як частини загальнокультурного музичного процесу та глибоке розуміння її національного коріння. Щирий ліризм, виняткова музикальність, відчуття барвистості звуку та краси і логічності його музичного оформлення — ці риси обумовили індивідуальність композиторського мислення В. Бібіка.

2. У хоровій творчості В. С. Бібіка склалася розвинена *жанрова система*, що охопила різноманітні за тематикою та жанрово-стильовим спрямуванням твори. Перевагу композитор віддає циклічним композиціям, серед яких *триптих, кантати, ораторія, хорові цикли, хоровий концерт, поема*

(симфонія), оперні хорові сцени, кожна з яких отримує індивідуальне прочитання. Розгляд у сучасних музикознавчих працях особливостей жанрових моделей, що сформувалися у процесі жанрового оновлення в українській та російській хоровій музиці другої половини ХХ ст., створює необхідне підґрунтя для вивчення хорової спадщини В. Бібіка з точки зору загальної типології (жанрового канону) та його творчої реалізації у конкретних творах.

3. Систематизація наукових джерел, що висвітлюють творчість В. С. Бібіка, зокрема, окремі його хорові твори, переважно раннього періоду, створює необхідну платформу для вивчення жанрово-стильової специфіки хорової музики композитора. По-перше, в них окреслюються провідні *жанрові сфери*, освоєння яких почалося ще на початку творчого шляху, по-друге, характеризуються *особливості його творчого методу*, що формувався паралельно у різних жанрових площинах, в тому числі і в хоровій, по-третє, визначається *основний вектор стильового розвитку*, що стає стрижневим у творчості В. С. Бібіка на всіх етапах його композиторської діяльності.

РОЗДІЛ 2

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕНТИНА БІБІКА

ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ

Процес становлення і розвитку композиторського методу та формування стильових особливостей відбувався у хорових творах, написаних з 1970 по 1981 роки. У цей період композитор звертається до фольклорних витоків, створюючи дві різних циклічних композиції; працює з літературним текстом роману, результатом чого стають п'ять хорів, також об'єднаних в цикл; на основі української художньої прози пише цикл хорових картин у формі триптиху та цикл з шести хорів, які озвучують поетичне слово.

2.1 «Триптих» для хору *a cappella* на народні тексти, ор. 8 (1970) та «Дума про Довбуша», для мішаного хору та чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, ор. 12 (1972): досвід засвоєння композитором фольклорних джерел як перший етап роботи у хоровому жанрі

Важливе місце серед хорових творів В. Бібіка займають твори так званого «фольклорного напрямку». Так само, як інші молоді композитори України та братніх республік, В. Бібік перебував у пошуках свого місця, власного авторського Я-голосу, що бринів у діалогах з фольклором.

Проблема «композитор і фольклор» отримала фундаментальне висвітлення у працях багатьох вітчизняних музикознавців та етномузикологів. Особливої актуальності ця проблема набуває у другій половині ХХ століття, коли одним з провідних напрямів композиторської творчості стає так звана «нова фольклорна хвиля». В означеному проблемному ракурсі перебуває розгляд двох перших хорових творів В. Бібіка: «Триптих» (1970) та «Дума про Довбуша» (1972).

На фольклорні джерела тематизму В. Бібіка (в основному, інструментального, оскільки саме ця сфера превалує в його творчості) неодноразово вказували музикознавці. Так, наприклад, І. Золотовицька,

акцентуючи глибинні зв'язки симфонічної музики В. Бібіка з фольклором, зазначає: «Своєрідним є тематизм симфоній В. Бібіка (як, втім, і всієї його творчості в цілому), де переважають мікроструктури, короткі поспівкові осередки, які зазвичай мають чітко виражену народно-пісенну природу. До кола улюблених інтонацій входять праелементи фольклорних жанрів — веснянки, причитання, колискової, частушки. Різноманітні й форми перетворення дзвоновості, а також мотивів декламаційно-речитативного складу. Проте зв'язки з українським та російським пісенним фольклором мають переважно глибинний характер: у загальному контексті первинні інтонаційно-жанрові форми постають у багатоманітному авторському “переплавленні”» [84, с. 27]. Звернення ж композитора до конкретних фольклорних зразків кожного разу демонструє різні підходи у роботі з певною жанровою моделлю, спільною рисою якої є досить вільне переосмислення фольклорних первнів, підпорядкування власним творчим завданням.

Дійсно, В. Бібіка важко назвати композитором, що відкрито декларує свою творчу орієнтацію на фольклоризм, як це було притаманно іншим представникам української композиторської школи 60 – 70-х років ХХ століття (М. Скорик, Є. Станкович, В. Губаренко та ін.). Існування його музики в діалогічному співвідношенні «композитор і фольклор» має досить складну «систему координат», у якій відбувається творче переосмислення фольклорних джерел. Навіть сам факт звернення до фольклорних тем, образів, текстів (як музичних, так і літературних) є незаперечним свідченням свідомого ставлення композитора до народної скарбниці.

Питання засвоєння фольклорних начал у професійній композиторській творчості ХХ століття висвітлюються у багатьох дослідженнях і пов'язані передовсім з проблемою неофольклоризму в музичному мистецтві. Так, О. Дерев'янченко в своїй дисертації стверджує, що звернення до фольклору можливе на кількох рівнях: «Діалогічна основа поняття “неофольклоризм”

передбачає взаємодію на рівні систем і припускає, що осмислюються і використовуються не тільки іманентно-музичні особливості народної творчості, але й такі системоутворювальні ознаки фольклору, як усність, імпровізаційність, варіантність, синкретизм, а також елементи світоглядного і соціо-культурологічного контексту, в умовах яких формувалася і функціонувала названа система (міфологічна свідомість, ритуал, обряд)» [69, с. 70]. Автор пропонує розрізняти два рівні музично-мовленнєвого діалогу в залежності від характеру «присутності» фольклорного «гену»: реальний, або явний — в якому легко вичислити елементи фольклорної системи; і прихований, або внутрішній діалог — де принципи фольклору тісно спаяні із стильовою системою композитора.

Говорячи про присутність фольклорного чинника у композиторському стилі В. Бібіка, І. Золотовицька мала на увазі саме внутрішній діалог. Причому другий його варіант – «високий ступінь узагальненості принципів, коли майже не відчувається фольклорна жанровість, а фольклорне начало присутнє на рівні структуро- або системоутворювальних принципів і може бути вичленоване тільки за допомогою аналізу й аналітичної редукції» [84, с. 72].

Поетичну основу «Триптиха» для хору *a cappella* на народні тексти (ор.8, 1970) склали рядки трьох російських народних пісень Калузької області «Рано солнышко все играет...», «Ох, и шли девки...» та «Не под свет заря занималась...».

В основі **першої частини** лежить пісня «Рано солнышко все играет». Її текст використано не повністю: виклавши першу його частину без жодних змін (зберігаються і притаманні народним пісням «обірвані» слова), композитор повністю виключає останні чотири: текстову основу частини складають шість строф, відповідно яким на таку ж кількість розділів поділяється і музичний текст (Додаток Б. Пр.1.).

Виконується перша частина у жіночому хоровому складі. Темп спокійний (*Commodo*). Основна тональність *d-moll* визначена ключовими знаками, що не часто трапляється у композиторському письмі В. Бібіка. Форма – куплетно-варіаційна. Динаміка хору в основному тримається в межах *p–tr*; *ppp–pp* з’являються лише в акомпануючих голосах та в завершальних побудовах; *mf* – лише в останній, кульмінаційній, варіації. Основну тематичну побудову, яка в подальшому набуде широкого варіаційного розвитку, являє собою перший куплет (*Додаток А. Пр.1.*)⁴.

Фольклористична направленість музики відчувається уже в побудові тематичного матеріалу: основна тема складається із сольного заспіву та хорового приспіву, які відповідають двом тритактам, розділеним серединною, традиційно домінантовою, каденцією. У висхідній квінті початкового ходу, в подальшому її заповненні низхідним секундовим спаданням прослуховується яскраво виражена народнопісенна основа. Інтонаційно вона нагадує теми «Прялі» «Ой пряду, пряду...» М. Леонтовича або «Ой сивая зозуленька».

Однією з ознак теми є акордові паралелізми її передостаннього такту. Утворені акорди в своєму паралельному переміщенні посилюють фольклорний колорит теми і озвучують один з принципів гармонізації мелодії у фольклорі.

Кожний наступний куплет являє собою варіацію на задану тему. Варіативність, як основний прийом розвитку, відображається на всіх рівнях композиції. Наприклад, в першій варіації (другий куплет) заспів звучить в дуже скороченому вигляді, проте загальний обсяг теми збільшується на два такти за рахунок розширення хорової її частини. Цей куплет-варіація звучить в початковій тональності у виконанні альтових партій; у сопрано ж, в якості народнопісенного «верху» з’являється витриманий тонічний *d*, прикрашений спадаючими ходами шістнадцятих.

⁴ Всі нотні приклади наводяться з дозволу В. В. Бібік на використання текстів хорових творів композитора.

Не можна не помітити, наскільки вільно композитор кожного разу відтворює тему варіацій то розширюючи її, то звужуючи до унісону. Проте в цій свободі, характерній для усної народної творчості, завжди присутні ключові тематичні побудови, завдяки яким відчувається структурна та інтонаційна будова матеріалу. Однією з таких побудов є фінальні такти теми, які незмінно приводять її до октавного унісону.

В другій варіації (третій куплет) хорова фактура розшаровується на два пласти: в других голосах з'являється новий фактурний елемент. Його монотонні погойдування, відсилають до жанру колискової (*Додаток А. Пр.2.*).

У третій варіації (четвертий куплет) мінорна тема подається в мажорі. Проте *D-dur* звучить не в чистому вигляді, а з низьким VII щаблем, що свідчить про наявність міксолідійського ладу. Фактура знов розшаровується на кілька пластів. Тема повертається до альтових партій, а замість «колискового» сегменту в партіях другого сопрано виникає новий. Він знову вступає з власним метром (цього разу 4/4) і складається з двох інтонаційних побудов. Обидві вони беруть свій початок від чотиризвукового кластеру *fis-g-a-h* (він з'являється за такт до вступу теми і виростає з унісону *fis*) (*Додаток А. Пр.3.*).

Перша складова нового елемента побудована на основі крайніх звуків кластеру, які складають квартове співзвуччя. Цими паралельними квартовими дублями заповнюється тонічна квінта (*d-a*). Вона заповнюється повторюваними секундовими кружляннями шістнадцятих. Друга — ґрунтується на повторенні секундових співзвуч кластеру.

Ці дві складові чергуються одна з одною, постійно зупиняючи секундові рухи першого на повторних секундах другого. Вони нагадують ритуальні заклинання стародавніх обрядових дій і дають можливість позначити цей елемент як «заклинання», яке підкріплюється і багаторазовими повторюваннями «*не терай*».

Ще одну контрапунктичну лінію складає партія першого сопрано, подана сольо. Вона має повторну структуру і інтонаційно побудована на варіантному оспівуванні *e*. Повторна структура мелодії підкріплює асоціації з заклиналими зворотами першої контрапунктичної лінії, що також побудована на словах «*не теряй*», «*не кидай*».

Остання, четверта варіація (п'ятий куплет) звучить на тон нижче і теж в мажорі (*C-dur*). Цього разу в лідійському. Вона звучить без сольного заспіву — в унісонному звучанні усієї альтової партії. Тим часом в інших голосах проходять попередні інтонаційні елементи. Але, якщо тоді вони являли собою розвинені мелодичні побудови, то тепер звучать як короткі імітаційні відгуки. Партія сопрано, яка завмерла в секунді *c-d*, регулярно відтворює повторювані заклинали «*не теряй*», «*мой милый*», «*не кидай*»; а *solo* сопрано продовжує свої короткі секундові оспівування *fis-dis-e*, які завершуються низхідними октавними *glissando*. Ці широкі глісандуючі спадання відсилають до народних плачів, які попереджують печальну розв'язку.

Останній розділ, якому відповідає текст шостого куплету, має характер завершальної будови. Композитор подає текст куплету короткими низхідними фразами, розділеними паузами. В них також помітні риси плачу.

Відсутність терцієвого тону до самого кінця не дає визначити ладовий нахил. Лише в передостанньому такті з'являється мінорний *f*, презентуючи розв'язання частини в основну тональність *d-moll* з дорійським *h*.

В основі **другої частини** весільна пісня «*Ох, и шли девки...*», текст якої цього разу В. Бібік використовує повністю і без змін. Драматургічним об'єднанням двох народних текстів служить наявність спільного золотого перстня. Через нього пісні вибудовуються в єдину історію, за якою «*девица в кручине*» з першої частина — це «*Аннушка да Семеновна*» з другої, а перстень, який вона в першій частині дарувала милому, належить «*Иванушке, ох, Сергеичу*» (Додаток Б. Пр.2).

Розгорнення музичного матеріалу сполучає в собі риси декількох форм: хор розвивається за принципом куплетно-варіаційного оновлення матеріалу, при цьому форма твору визначається як строфічна з явною присутністю репризної двочастинності. Композитор підмічає ігрову складову весільної пісні з її діалогічною структурою і, не порушуючи текстових особливостей, «переінтоновує» вихідний матеріал в нову драматургічну одиницю. Так, наприклад, В. Бібік, з одного боку, розвиває подану історію, виділяючи репліки героїв сольним звучанням голосів, що додає театральності виконанню; а з другої — докорінно змінює жанровість пісні, доручаючи розповідь чоловічим голосам, в яких тепер чуються риси солдатського фольклору.

В основі **другої частини** весільна пісня «*Ох, и шли девки...*», текст якої цього разу В. Бібік використовує повністю і без змін. Драматургічним об'єднанням двох народних текстів служить наявність спільного золотого перстня. Через нього пісні вибудовуються в єдину історію, за якою «*девица в кручине*» з першої частина — це «*Аннушка да Семеновна*» з другої, а перстень, який вона в першій частині дарувала милому, належить «*Иванушке, ох, Сергеичу*» (Додаток Б. Пр.2).

Розгортання музичного матеріалу сполучає в собі риси декількох форм: хор розвивається за принципом куплетно-варіаційного оновлення матеріалу, при цьому форма твору визначається як строфічна з явною присутністю репризної двочастинності. Композитор підмічає ігрову складову весільної пісні з її діалогічною структурою і, не порушуючи текстових особливостей, «переінтоновує» вихідний матеріал. З одного боку, він розвиває подану історію, виділяючи репліки героїв сольним звучанням голосів, що додає театральності виконанню; а з другої — докорінно змінює жанровість пісні, доручаючи розповідь чоловічим голосам, в яких тепер чуються риси солдатського фольклору.

В основу інтонаційного розгортання покладено тему, що складається з двох тритактових речень повторної структури (*Додаток А. Пр.4.*) Друге речення є варіантним повтором першого, з дуже зміненим ритмом, за рахунок якого попереднє мелодичне звучання набуває нового функціонального значення. Можемо говорити про відтворення композитором балади протяжного стилю⁵, поширеного в гуртовому виконанні Лівобережної України та Подніпров'я, з відсутністю притаманної їй легкості запам'ятовування мелодії. До неї відсилають і невеликий діапазон партій, і великосекундове оспівування основного тону *g*, що лежить в основі теми, і періодичні ритмічні зупинки та розспіви складів тексту. Тема звучить в перемінному темпі, поєднуючи розміри 7/4, 5/8, 3/4, 4/4, 4/2, 2/8, що також демонструє характерну для протяжного стилю асиметрію.

Ладова подвійність мелодії вагається поміж двох устоїв, чим підкреслює фольклорний тип музикального мислення: тональність можна трактувати як *g-moll* з дорійським VI високим ступенем, проте фон *d-moll* все ж відчувається.

Друге проведення теми (перша варіація) також проходить у басів, тепер в унісонному звучанні. Натомість з'являється контрапункт також в басовій партії (*Додаток А. Пр.5.*)

На основі басової тонічної квінти *as-es* в партії сопранового *solo* проходить третє проведення теми (друга варіація) в *As-dur*. Тепер тема обертається навколо лідійського *d*, яке лише в останньому такті змінюється на *des* (*Додаток А. Пр.6.*)

Четвертий куплет (третя варіація) — наступне *solo* альтя — подане акапельно, *Meno mosso*, *Senza misura* (у вільному русі) і дуже видозмінене (*Додаток А. Пр.7.*). Завдяки розширенню другого речення у цьому куплеті об'єднано тексти четвертого, п'ятого і шостого рядків першоджерела. Перше

⁵ «У фольклористиці терміном “балада” називають багатокуплетні строфічні пісні з розвиненими сюжетами гостродраматичного змісту» [86, с. 161].

речення, яке в оригіналі складає три такти, в альтовому варіанті також ділиться на три: три короткі поспівки не розділені тактовими рисками, проте відокремлені паузами. Перший мотив відтворює перший такт теми у зворотному напрямі, другий — продовжує оспівування *e*, також відтворюючи перший такт теми в ракоході, дещо розширюючи рух додатковими *g-ges*, зупинка в третій поспівці відповідає серединній каденції третього такту теми. Друге речення розширене за рахунок низхідних стрибкоподібних інтонацій, які нагадують плачі.

Наступні куплети розвиваються за аналогією до попередніх чотирьох. В. Бібік підмічає повторність в структурі першоджерела, в якому попарно об'єднані оповідь першого і сьомого рядків, поява «*девушек*» в другому і восьмому, та відповіді останніх рядків. Цю відповідність він втілює в репризному відтворенні наступного музичного матеріалу, наділяючи форму частини ознаками двочастинної репризної форми.

Так, наступний, п'ятий, куплет (четверта варіація) відтворює тему в початковому вигляді: в тому ж темпі, в басовій партії, в тій самій тональності. Шостий, що відповідає восьмій строфі пісні, як і другий, знову звучить в основній тональності і подається в співзвуччі з тричі повторюваним басовим контрапунктом. Правда, тепер в його основі не квінтові співзвуччя, а лінійний секундовий рух, в побудований на інтонаціях висхідних секунд і терції з контрапункту другого куплета. Тема цього разу звучить у теноровій партії. Новими тут є чотириразові повторення низхідних баритонових *glissando*.

У сьомому куплеті (шоста варіація), за аналогією до третього, тематизм проходить на фоні басових квінт у *B-dur*. Тема відтворюється точно, як і в сопрановому проведенні третього куплета (*Додаток А. Пр.8*).

Останній, восьмий, куплет, що звучить у виконанні тенорового *solo*, складає «паралель» альтовому *solo*. Він також проводиться без супроводу і

повторює тематизм альтової партії четвертого куплету аж до четвертого «такту» (Додаток А. Пр.9).

Закінчується частина довгим *g*, яке готує вступ наступної частини, що звучить *attacca* від *e*.

В основі **третьої частини** текст російської хороводної пісні «*Не под свет заря занималася*». Поетичний текст В. Бібік подає не повністю (18 куплетів замість 26): залишає ті куплети, які передають основні етапи драматургічного задуму композитора. Текст останнього куплету подано не повністю. Остаточний текст твору наведено в Додатку Б. Пр.3.

Поєднуючи обрані строфи з попередніми частинами, бачимо, що «*дружок*», якому «*сказано*» йти на війну, — це «*Иван Сергееч*», і розуміємо, чому оповідь другої частини доручено чоловічим голосам. Розкривається наявність голосінь в інтонаційній будові твору, які роз'яснюються трагічною розв'язкою і пісні, і всього «Триптиха».

Пісня належить до групи солдатських пісень. До них відсилають як характерна тематика з її сумним змістом, так і форма з її чергуваннями заспіву і приспіву, роль якого виконує другий рядок повторюваного вірша, і неповнозначними словами-вигуками «*эх*» та приспівками «*Ой-ли, ой-люли*». В. Бібік дозволяє собі невеликі авторські виправлення в тексті, які нівелюють приналежність пісні до царських часів («*от царя война*» замінено на «*от врагов война*», «*как и все князья*» — на «*как и все друзья*»).

Частина написана для повного мішаного хору з залученням у фінальному розділі альтового *solo* (тональність *e-moll*, темп *Sostenuto*, форма невеликого фугато, проста тричастинна форма). Кожному проведенню теми відповідає один куплет.

За основу фугато взято восьмитактовий період повторної структури, який виконує функцію теми. Ця тема об'єднує заспів (4 такти) і приспів (4 такти) (Додаток А. Пр.10). Очевидним є зв'язок матеріалу з інтонаціями теми

попереднього хору, які тут подаються в іншому ритмічному і ладовому звучанні. Так, порівнюючи початкові ходи побудов, бачимо, що висхідна трихордова поспівка початку третьої частини є віддзеркаленням низхідної в другій (Додаток А. Пр.4 і Пр.10.).

Тема побудована на основі оспівування тонічного тону, яке розширене до терції вгору в обмежене VI ступенем вниз. Тут ясно відчувається мінорність ладу, підкреслена багаторазовим повторенням мінорної терції. Натуральні VI і VII ступені, які звучать швидкими тридцятьдругими в четвертому і останньому тактах в якості народної орнаментики, є характерними для широко вживаної діатоніки еолійського виду у багатьох солдатських піснях. Нерівномірний метр, тим не менше, виражається в рівномірній послідовності, чотирьох двотактів з ідентичним метром, в якій прослідковується характерна похідним пісням схильність до поєднання із квадратними музичними структурами.

Ладові засади солдатських пісень характерні і розгортанню теми. Тут і централізовані устої, які мають значення тоніки, і дистантні зв'язки півкадансу і кадансу (де серединні зупинки на натуральному VII ступені необхідно трактувати як домінантові), які «спираються на співвідношення домінанта (перше речення) — тоніка (друге речення...)» [86, с. 202].

Таким чином, істинно народну тему В. Бібік поміщає в цілком класичну форму фугато: перший розділ являє чотири проведення теми. Вступ голосів проходить традиційно знизу вгору від басів до сопрано. Голоси озвучують тему від *e* (бас), *fis* (тенори), *g* (альти) і *a* (сопрано).

Цікаво, що *протискладення* немає — голоси (бас на *e*, потім з ним тенор *fis*) зависають в тонічному органному пункті, який на останньому проведенні перетворюється на акордові остинато, утворені терцієвими *divisi* в чоловічих партіях (Додаток А. Пр.11). У співзвуччі *e-fis-g-a* шість разів звучить фраза «Давно сказано ему наперед йти», яка в постійному метрі (4/4) структурно руйнує вертикаль. Динамізму звучанню додає вільна мелодія в альтовій партії.

Так, перший розділ, виражений у висхідному стрето, приводить до другого, кульмінаційного, розділу форми (тт. 33–40), який об'єднує багат шарову фактуру попереднього в акордовому звучанні. Вирівнюється метр (4/4) — перемагає чотиридольність військового начала попередньої частини. В тексті звучить лише одне слово «Война». Підкреслює руйнівні акорди і гостра ритміка (*Додаток А. Пр.12*).

Останній розділ фугато — скорочена динамізована реприза (останні 8 тактів). Тема доручена альтовому *solo*. Вона звучить на тлі басового *e*, який в другій частині теми посилений октавним теноровим подвоєнням, в ритмічних видозмінах. Мелодія, що залишилась без змін, тепер розділена паузами, що наближує її звучання до голосінь (*Додаток А. Пр.13*).

Проведений аналіз дозволяє виділити такі основні жанрово-стильові риси твору.

На рівні **інтонаційної** побудови хорів відмітимо широке використання інтонацій, що відтворюють національний колорит: тут і трихордовість поспівок, і оспівування, і народні лади, і рухи паралельними тризвуками. Користуючись інтонаційними джерелами, характерними для різних жанрів народної пісні, композитор створює мелодії, які наближені до такої стилістики, і стають основою для розвитку матеріалу.

Серед **способів тематичного розвитку** вирізняється принцип відкритості теми з її розмиванням контурів фольклорної теми та перенесенням її до контрапунктуючих шарів, розвиток на основі повторності та варіантності, що походить від властивості усної культури орієнтуватися на повторне відтворення текстів. Остинато, що знаходять себе в колискових та заклиналих елементах, також мають фольклорне походження і пов'язані з ритуальними діями. Названі прийоми є наслідком досягнення експозиційної системи мислення у фольклорі. Тут також можна простежити і тенденцію до розімкнення форми. Адже «сам принцип варіювання не володіє імпульсами завершення» [69, с. 137],

тому рух може закінчуватися або просто зупинкою, або поступовим переключенням на інший матеріал, як це робить В. Бібік на межі другої і третьої частин.

Стосовно **метроритмічних особливостей** музичного тексту необхідно також відмітити наслідування народних традицій. Помітними особливостями руху в усіх трьох хорах є відсутність швидких темпів і моторних, танцювальних ритмів. Мелодії позначені пластичністю ритму протяжно-пісенних мелодичних формул і свободою метру, відміченого частою змінністю розмірів такту, а подекуди і їх відсутністю. Метрична нестабільність як одна з суттєвих ознак неофольклорного хронотопу походить від старовинної пісенності [69, с. 138]. Притаманний для усіх трьох хорів також є прийом поєднання партій в одночасному їх звучанні в різних метричних умовах. Цей прийом дає ефект багатопластовості, який стане характерним для індивідуального стилю композитора.

У **ладовій будові** твору спостерігається використання традиційних тональних структур мажоро-мінору, збагачених елементами натуральних ладів з їх високими і низькими ступенями, а також ладова перемінність та варіювання. Передача ефектів висотної змінності ступенів трактується як відображення народної ладовості і результат імпровізаційності.

Гармонічна вертикаль виникає як наслідок нашарування теми і різних додаткових елементів. Ці співзвуччя дають чисельні секундові сполуки. Під час розвитку мелодичного матеріалу партій застосовуються прийоми руху паралельними квартами, квінтами, рідко терціями. За О. Дерев'янченко, прийом паралелізму дисонуючих інтервалів передає незлагодженість звучання під час ансамблевого виконання.

Ладогармонічні ускладнення горизонталі і вертикалі додають музичній тканині фольклорних «фальшивізмів», специфічних нетемперованих ефектів. А наявні використання педальних квінт, на які наслоюються мелодичні побудови,

є прообразом фольклорного музикування по типу волинкового викладу. Часто використовуються секундні педалі, презентуючи риси індивідуального стилю композитора.

Окремо необхідно вказати на **особливості поліфонії** в «Триптиху». Її уявлено на всіх рівнях композиції: від підголоскової поліфонії в побудові тем (нестабільність кількості голосів, верхні терцієві втори і дублювання теми, наявність імітаційних підголосків), контрапунктичних поєднань теми з іншими композиційними елементами до форми фугато у фінальній частині твору.

В. Бібік використовує різні **фактурні склади**: акордово-гармонічний в кульмінаційній зоні третьої частини, яка співпадає з кульмінацією усього твору; гомофонно-гармонічний в сольних епізодах, уже названі види поліфонії. На шляху до відтворення задуму використовуються різні фактурні рішення: унісонне викладення теми з наступними фактурними розшаруваннями, проведення теми в контрапункті з остинатними ритмічними фігурами, чергування сольного заспіву та хорового приспіву, ущільнення фактури у кульмінаційній зоні за допомогою збільшення кількості голосів (*divisi* хорових партій). Отже, багат шаровість, «полірельєфність» музичної тканини, яку фольклористи відносять до якості «глибинної мобільності» [69, с. 141] характерна і для індивідуального стилю В. Бібіка.

Темброва палітра використовується як основний чинник показу масового дійства та обрису окремих його учасників. При створенні образів композитор приміняє персоніфікацію тембрів. Також присутня темброва колористика.

У **формі твору** простежується асиміляція ознак декількох формотворчих систем. З одного боку, композитор в кожній частині слідує за будовою тексту, що відсилає до строфічної форми, з іншого — використовує елементи куплетної форми заспівно-приспівного типу, яку можна трактувати як варіації на задану

тему. Постійні ж повернення музики триптиху до плачу, епізоди якого регулярно з'являється протягом твору, надають ознак рондо.

Отже, «Триптих» є цілісним циклом. Його цілісність зумовлена драматургічною ідеєю твору. Окремі народні пісні композитор об'єднує в послідовно вибудовану ланку драматичних подій як на поетичному, так і на музикальному рівнях. В. Бібік на основі трьох розрізнених текстів створює нову музичну одиницю, що втілює оригінальний авторський задум, який стає можливим втілити лише за умови неподільного звучання твору.

Тематизм В. Бібіка оснований на зверненні до прадавніх пластів фольклору. Тематичний матеріал цих трьох хорів представлений авторськими темами, побудованими на основі народно-тематичних засад. Звертаючись до народних витоків, композитор «вживлює» фольклорний матеріал в тканину професійної музики. Розвиток хорових тем проходить різними способами — від варіацій до фуґи. Проте, прийом варіювання, що має вікову традицію в професійній музиці, в даному контексті також виявляє і зв'язок з народною традицією.

Аналіз поетичного та музичного текстів «Триптиха» показав, що В. Бібік не тільки вільно володіє арсеналом мовних засобів фольклору, а й вправно користується ним у створенні оригінальних творів, надаючи їм вільного трактування, збагачуючи фольклорні теми мовними особливостями, що притаманні сучасному музикальному мисленню. Переінтонування фольклорних елементів непомітно проникає в музичну тканину хорових творів В. Бібіка, перетворюючись на рису його індивідуального стилю.

Опанувавши жанр народної пісні в стилі хору *a cappella*, композитор перейшов до вокально-інструментальної музики в «Думі про Довбуша» для

мішаного та чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, ор.12 (1972)⁶.

В основу сюжетної лінії твору, скомпонованої автором, покладені окремі факти з життя героя, про якого було створено сотні легенд та міфів. «Дума про Довбуша»⁷ складається із семи частин, які, за авторськими вказівками, мають виконуватись *attacca*. Незважаючи на структурну дискретність композиції, обумовлену вербальним текстом, В. Бібік трактує цикл як цілісну укрупнену одночастинність. В процесі становлення індивідуального стилю це стане характерною особливістю його творів, форма яких тяжіє до масштабних, розгорнутих побудов. Вважаємо доцільним окреслити фабулу твору. Першу частину присвячено змалюванню тяжкого життя народу. В другій описуються збори опришків на боротьбу проти панів. У третій частині вперше звучать настанови Діда Віщуна: «на чужі жінки не задивляйтесь», «не упиватись» і «не проливати людську кровцю» (остання надалі пронизуватиме твір). Але Довбуш порушує ці настанови, убиваючи у сп'янінні пана війта. Четверту частину автор присвячує історії кохання Довбуша та Дзвінки: Довбуш знову нехтує заповідями, закохавшись в чужу жінку. У п'ятій частині твору Довбуш бачить віщий сон, з якого Дзвінка, підслухавши, дізнається як можна вбити Довбуша. Шоста частина — кульмінація сюжету — Дзвінка переказує почуте Дзвінчукові і Довбуш гине. Остання, сьома частина — своєрідний епілог, де йдеться про тугу за героєм, вірність Дзвінки. Завершується твір «постскриптомом», в якому проголошується основна ідея твору: «Кров людская — не водица, проливати не годиться».

Сам композитор називає твір «Думою...», та ця назва є досить умовною, оскільки його жанрове походження є більш складним. Він також апелює і до

⁶ Див. статтю автора дисертації: [16].

⁷ Аналіз твору, за відсутності партитури, проводився за клавіром.

співанок-хронік, в яких існують різні варіанти «пісень» про Довбуша, одна з яких виявилася дуже близькою до тексту бібіківської «Думи...».

Співанки-хроніки — це епічний жанр української народної поезії, який присвячений відтворенню гостродраматичних і трагічних подій та випадків «по живих слідах», детально інформуючи у поетичній формі про сумне важке життя і гірку долю та нещастя й трагедію звичайної конкретної людини. Співанка ж про Олексу Довбуша виникла через багато десятиліть після подій. Це доволі закономірно, коли героями стають видатні історичні постаті. «В цих випадках, — як вказує С. Й. Грица, — даний жанр служить тільки формою для поетичної передачі давно вже існуючих у народі прозових переказів і легенд про цих героїв» [62, с. 15].

Саме тому поетичні особливості співанок-хронік (такі як: коломийковий вірш, образ зозулі-вісниці з її куванням і виттям та ін.) формують текстову складову «Думи про Довбуша» В. Бібіка. В свою чергу, вони щільно переплітаються з поетичними особливостями думного жанру.

Так, наприклад, в тексті використовуються своєрідні засоби поетичного вислову, характерні для «думного типу»: складні дієслова («хотів славу мати», «став... панів рабувати»), прикладки («пани-ляхи»). Зустрічаються і сталі епітети («з злодіями-панами»).

В. Бібик дуже чутливо вловлює і втілює у власному композиторському тексті різноманітні елементи, навіть окремі деталі, які є носіями саме карпатського фольклору та яскравими виразниками особливостей думного епосу. Останні розглянуті й узагальнені у фундаментальній праці С. Грици [60].

Так, основою побудови вербального тексту є *коломийковий вірш* — десятискладовий вірш із цезурою після четвертого складу з повторенням першої частини. Ритмічна модель 4+4+6 витримується майже скрізь, інколи порушуючись такими формулами: 4+6 («та й зачала тепла кровця льоти», «на чужі жінки не задивляйся», «заснув Довбуш. Дивний сон приснився», «коли

хочеш, то вже будеш знати»), 4+4+4 («і сам став ватажком панів рабувати», «слухай, синку, що я буду говорити»), 4+4+4+4 (кров людська не водиця – проливати не годиться»), 6+6 («тоді в своїм життю другий раз упився», «підем погуляти з Довбушем до дзвінки»), 4+4+6+6 («коли нараз Довбуш чує то пан вїйт злодійський Довбуша шукає»). Ритмічна несталість, варіативність словесного ряду позначилася й на його музичному втіленні.

Особливості фольклорних осередків виявляються як на рівні вербальної складової твору, так і на різних рівнях його музичної організації.

Твір розпочинається яскравою *заплачкою* — невеликим вступом, побудованим на закличних вигуків «гей йо гей...». Вони виділяються висотними та ритмічними контрастами і доручені *solo* баритона у дуже вільному темпоритмічному та звуковисотному виконанні. Подібні структури є характерними для українського народного епосу як емблема-епіграф (Додаток А. Пр.14). Ці вигуківі елементи надалі в різних модифікаціях з'являються у виконанні чоловічого складу, уособлюючи завзяття опришківського війська на чолі з Довбушем. Репліки головного героя твору звучать у виконанні *solo* баритона. За допомогою таких звукових імітацій композитор розширює образне сприйняття твору, надаючи його звучанню візуальної образності.

Після епіграфа проходить невеличкий двотактовий епізод альтового *solo* (Додаток А. Пр.15). На тлі кварто-квінтових сполучень басової партії та застиглих кластерів у виконанні інструментального ансамблю звучать короткі поспівки спадного характеру, що відтворюють жалібні інтонації народних плачів. Попри те, що за образом зозулі закріплено тембр альтового *solo*, інтонації «кування» пронизують всю вертикаль. Так, в фіналі шостої частини, після смерті Довбуша, плач звучить у виконанні квартету солістів. Так само як і попередній вигуківий елемент, образ зозулі-провісниці є лейтмотивним. Ці два

елементи набувають особливого значення і в різних модифікаціях пронизують весь твір, подекуди зустрічаючись у співставленні.

В кантаті чимало хорових епізодів. В них хор і постає в якості учасника дії (розорений народ у жіночого складу (ц. 3), опришки — у чоловіків (ц. 7, 39)), і веде розповідь (басова партія в ц. 16, весь хор в ц. 26, 36, 42), стає коментатором подій, спочатку вторячи пророцтвам віщуна (ц. 11-16), потім нагадуючи про них своїм тривожним фоном (тенори ц. 33, баси ц. 34). Тривога чується і в хоровому *tutti*, що супроводжує рішення ватажка вийти на смертельну зустріч (ц. 38). З моменту загибелі Довбуша (ц. 46) і аж до закливаючої фінальної настанови (ц. 52 «Кров людська не водиця — проливати не годиться») чоловічий хор завмирає у довгих дзвонових акордах, на фоні яких звучать монотонні півтонові оспівування альтів.

Дзвоновість, яка здавна вважається ознакою українського фольклору, досягається в основному характерними співзвуччями і вокальними прийомами у чоловічих голосів та довгими широкими кластерами інструментального ансамблю. Основною формою існування дзвонового ефекту залишається тяжкий набатний дзвін похоронного характеру, що підкреслює драматизм основної сюжетної лінії.

Значна частина хорової партії побудована на квартових і квінтових співзвуччях. Так, наприклад, перший хор («Люде бідні бідували...» (ц. 3)), що звучить у виконанні жіночого хору *a cappella*: репліки хору мають спадний характер і побудовані на кварто-квінтових співзвуччях, які по чергово виникають в одночасному звучанні альтів і сопрано (Додаток А. Пр.16). Усі епізоди «гей йо гей», які виконуються чоловічим складом, проходять паралельними квартами і квінтами; хорові уривки третьої частини (ц. 11-15) (Додаток А. Пр.17), що супроводжують пророцтво Віщуна (*solo* тенора) також базуються на кварто-квінтових співзвуччях. В хоровому епізоді «Забув Довбуш все на світі» (четверта частина, ц. 26,) хорові голоси попарно сходяться

назустріч від ч.5 до ч.1 і зупиняються на першому і п'ятому ступенях, також утворюючи дзвінкі сполуки.

Особливого значення в творі набувають секундові інтонації. Вони лежать в основі інтонаційного арсеналу як мелодичного матеріалу, так і вертикалі. Композитор обирає кілька опорних інтонаційних формул, які варіантно змінюються протягом твору, наприклад: *as-ges-g-f*, *es-des-d-c-cis-h-a*. Це типова будівельна ланка говіркових речитативів. Секундова інтонація проростає тут як «зерно», як і практично в кожній темі бібіковських творів. Саме опору на секундовий тематизм та жанрову семантику плачів та різні форми перетворення мотивів декламаційно-речитативного складу відмічаємо як властивість індивідуального стилю композитора [69, с 199]. Секундові осередки також стають основою кластерних сполучень, що виникають як наслідок поліфонічного поєднання самотійних голосів, зокрема, сольюючих ліній.

Жанровим підґрунтям мелодичного матеріалу стає *мелодекламація, речитатив*: а) мелодичний — «підпорядкований ритму мови і фрагментарно збагачений мелодичним орнаментом» та б) мелодизований — «що має елементи кратного ритмічного поділу» [60, с. 54]. Особливо це стосується сольних епізодів, яким відводиться функція прямої мови.

По-різному у творі виявляється *думна орнаментика*, що в основному побудована на секундових ходах. Іноді вона виявляється за рахунок об'єму мелодичного малюнку, який має спадний напрям руху, розтягує фразу у два, а то й в три рази. Так, наприклад, сольний мотив «Кров людська...», що звучить спочатку в сопрановому проведенні (ч. III, ц. 18) а потім і в теноровому (ч. V, ц. 33): поспівка тричі починається з ходу *es-d-g* і, заповнюючи музичний простір низхідними секундами, щоразу все більше і більше розширює свої об'єми (Додаток А. Пр.18).

При створенні кантати композитор використовує багатий спектр *ладо-інтонаційних ресурсів*, характерних для українського фольклору. Так, основна

тема «Закувала зозулиця темними лісами», що має вільну, імпровізаційну будову, основана на «обігруванні» фрігійського пентахорду, де виділяється ладово загострена інтервалака (*Додаток А. Пр.2*).

Основним принципом фактурної організації твору є *поліпластовість* і *поліфункціональність*. Кожну складову музичної тканини — інструментальну, хорову та солістів — композитор трактує щоразу по-різному: то використовує окремі тембри, персоніфікуючи їх і надаючи їм головну роль у зображальному контексті, то створює «кластерний» моноліт. Майстерно поєднуючи ці два прийоми, В. Бібік досягає особливого ефекту: на фоні всепоглинаючого простору темброво забарвлених співзвучь починають виділятися окремі деталі, що надає звучанню імпресіоністичної картинності. У цьому просторі процесуальне переважає над кристалічним. І кластерні співзвуччя не є у композитора сталими і нерухомими вертикальним побудовами. Вони постійно «дихають», пульсують чи то за рахунок динамічних змін, чи особливостей хорового виконання.

Аналіз поетичного та музичного текстів кантати «Дума про Довбуша» В. Бібіка показав, що композитор в цілому намагався відтворити основні риси думного жанру, надавши йому вільного трактування. На нашу думку, композитор жодною мірою не прагнув наслідувати усі особливості думи, стилізувати цей жанр. У створенні оригінальної композиції В. Бібік орієнтувався на *узагальнену жанрову модель*. Фольклорна першооснова певною мірою стала тим «пусковим механізмом», завдяки якому розпочався процес творчого засвоєння і переосмислення композитором особливостей українського фольклору. Саме тому музична партитура твору являє собою органічний сплав фольклорних елементів та яскраво вираженого композиторського начала. Це насамперед виявляється на рівні використання характерних поетичних особливостей національного епосу, способів вокалізації тексту, розкутого поводження з метро-ритмічною основою, структурно-композиційної організації,

яка відтворює особливості побудови думи та, водночас, твору кантатного жанру, ладоінтонаційної основи.

Остання стала тією сферою, де асиміляція фольклорної інтонації з індивідуально-авторською відбувається на мікрорівні (про що писала І. Золотовицька), виводячи твір у сферу сучасного інтонування. «Дума про Довбуша» — це гостро сучасний твір, він, як і вся творчість Майстра (в сенсі тематизму, особливостей музичного мовлення), набагато випередив час.

Хорова версія значно розширює реальний і художній простір думи, надає творові «екранізаційної» широти за рахунок збільшення тембрового спектру, деталізації окремих елементів і образів. При виконанні твору важливо зберегти і відтворити колорит думи; в багатофункціональній і багат шаровій вертикалі віднайти необхідні елементи і вибудувати просторову структуру; створити на цьому фоні видовищне дійство, в якому особливості епічного жанру поєднуюватимуться з дієвістю драматичної оповіді.

Звернення В. Бібіка до легенди про Олексу Довбуша — карпатського опришка, який вважався своєрідним «Робін Гудом» Західної України, обумовлено не стільки героїчним змістом цієї легенди, скільки бажанням донести слухачеві основний композиторський «меседж» — заклик до людяності. Провідна думка: «Кров людська не водиця, проливати не годиться» — цементує твір, надає йому концептуальної єдності, виводячи на перший план не героїчну ідею, а моральний аспект. Саме тому «Дума про Довбуша» — це гостро сучасний твір, який, безсумнівно, заслуговує гідної інтерпретації.

2.2 П'ять хорів за романом Ю. Бондарєва «Горячий снег», ор. 19 (1975): від літературної першооснови до циклічної форми

В основу цього твору покладено однойменний воєнний роман Ю. Бондарєва (1970). Роман ґрунтується на реальних подіях, які розгорталися під Сталінградом у грудні 1942 р. Бій, події якого описуються в романі, вирішив

результат усієї Сталінградської битви. Ю. Бондарєв описує воєнні події з власного досвіду. Характерними рисами його індивідуального письменницького стилю стали точність описів воєнного життя і тонкий психологічний підхід до створення образів.

За сюжетом твору двом артилерійським взводам необхідно закріпитися на межі ріки Мишкова, щоб стримати атаку німецьких танкових дивізій. Після бою гине весь взвод Кузнєцова, за виключенням чотирьох чоловік, включаючи його самого. Проте бійці, які опинилися в оточенні ворогів, мужньо протистоять нападникам і самотужки більше доби тримають оборону, врешті дочекавшись контрнаступу радянських військ.

В романі задіяно досить невелику кількість персонажів, розповідається про людей різного походження, долі яких об'єднала війна⁸. Це чудовий матеріал для створення опери, проте В. Бібік реалізує ідею в іншому жанрі. Цікаво, що на противагу попереднім хоровим творам, де події розгорталися за законами поступового розвитку сюжету (а в «Триптиху», нагадаємо, і окремі тексти вишиковувались в послідовний подієвий ряд), тут В. Бібіка цікавлять не стільки події роману, скільки його насичені яскраві, часто трагічні, візуальні образи. При переробці тексту він нехтує логікою часової послідовності, дотримуючись її лише в якості порядку виникнення вражаючих картин.

В. Бібік не боїться «висмикувати» з-поміж основного тексту подекуди навіть по одному слову. Він вільно «переплавляє» текст роману у строфічну «віршовану» форму. При цьому «віршованість» є досить умовною: її специфікою стає відсутність рими і визначальна роль графіки строф, де В. Бібік наслідує поезію Г. Айгі, до якої він неодноразово звертається у своїй творчості.

⁸ Тут розгортаються непрості відносини Дроздовського, який мріє стати героєм і Кузнєцова, який стає ним; розповідається про командувача армією генерала Бессонова, полкового комісара Весніна, командувача дивізією полковника Дєєва, начальника контррозвідки полковника Осіна, сержанта Уханова, спокійного навідника Євстигнєєва, їздового Сергункова, гарну санінструктора Зою Слагіну та ін.

Важливого значення набувають паузи у вигляді специфічно розташованих розділових знаків.

Перший хор циклу композитор формує на основі матеріалу першої глави роману, дії якої відбуваються у потязі по дорозі на фронт. Ю. Бондарєв знайомить читача з героями, змальовує психологічні портрети деяких із них. В. Бібік же випускає усі події, пов'язані з персонажами, зосереджуючись на образі потяга. Він залишає лише факти, що формують атмосферу дороги, скеровуючи їх у точно вибраному напрямку: ключовим стає образ Тиші, яка набуває напруженого звучання. Присутність в тексті образів Темноти доповнює похмурість заданих відтінків. Визначального значення набуває шалений темп руху потяга. (див. *Додаток Б. Пр. 4*).

Простежити, як саме композитор працює з текстом, можна на прикладі другого абзацу роману (див. *Додаток Б. Пр. 5*). Тут видно, як В. Бібік уникає зимових холодних образів, допускає неточне його відтворення, переінтонує значення мимохідь згаданих елементів.

У структурі «вірша» помітна тричастинність, виражена в репризності перших і останніх рядків. Цю структурну особливість В. Бібік переносить з форми тексту роману, де Ю. Бондарєв заокруглює форму першої глави, утворюючи смислову арку між наведеним початком та останніми рядками. Намічену тричастинність В. Бібік переносить і в оформлення музичного твору.

Обрис потягу «омузичується» на рівні темпоритму (постійний розмір 4/4, *Con moto moderato*). Відтворюючи головні поетичні образи, композитор насичує партитуру характерними інтонаційними комплексами.

Особливого значення набуває басова партія. (*Додаток А. Пр. 19*). «Чугунный гул колес» звучить також в партії других басів у ритмічному збільшенні в низхідному русі від квінтового до тонічного тону основної тональності (*e-moll*). Нерівномірне покачування, притаманне рухові поїздів,

створюється за рахунок «розірваності» початкового тексту альтової та тенорової партій на фоні басового «гулу».

Неспокійні образи «*гремячей тишины*» «*ночных непроглядных полей*» та «*бешеной скорости*» втілені у вузькохроматичних оспівуваннях. Мотиви «неспокою» проникають і в безтекстові партії сопрано (тт. 28-31) та перших басів (тт. 60-62).

Відображення тривожних образів словесного тексту знаходимо і в інтонаціях збільшених інтервалів. Особливого значення у створенні тривожної атмосфери набуває інтервал великої септими, на основі якого виростає «мотив тривоги»: він різко здійсмає мелодію вгору, яка потім поступово сповзає вниз, не даючи розв'язання напрузі (інтонація «*тревожных всхлипов*» та «*бормотания во сне солдат*»). Ця ж інтонація звучатиме і в репризі (з т. 50) в партіях жіночих голосів (тт. 57-61). У співзвуччі великої септими подано «*Скрежет, визг*» колес в тенорових партіях (Додаток А. Пр. 20). Саме напружена висхідна септима (цього разу не велика, а мала) покладена в основу мелодичного руху у відтворенні «*тревожного рева паровоза*».

Монотонне звучання двигуна відтворює і партія сопрано. Вона, поступово сягаючи верхніх нот діапазону, імітує сигнальні звуки поїзда. В розмірених широких мелодичних кроках відчуються і швидкість потяга, і стривоженість її хроматичних рухів, і сигнали квінт.

Як би по-різному не звучали окремі інтонації, в кожній з них відчувається напружене очікування фронту: і в хроматизмах тиші, і в рівномірному вистукуванні колес, і в шаленій швидкості, і в збільшених квартових хитаннях, і в сигналах потяга, і в багаторазово повторюваних ритмах «*на фронт*» на фоні застиглих в атмосферному гулі партій.

В основу **другої частини** покладено четверту главу роману. Її композитор також бачить у вигляді вже окресленої віршованої форми (Додаток Б. Пр. 6).

Оминаючи детально подане змалювання образу втомленого війська, автор приділяє головну увагу образу війни та її наслідків. Програму другої частини циклу композитор заявляє у перших рядках: *«привал» на «сожженной станице» «после захода солнца»*. Загалом тут можна говорити про алегорію, де в образі станиці бачиться уся вітчизняна земля, а точніше те, що від неї лишилося.

Друга половина тексту частини присвячена заходу сонця. Його опис через ряд гострих напружених епітетів також дозволяє поєднувати захід сонця в алегоричному співставленні з війною (*«кроваво-багрово от заката»*, або *«закат пронзительный как боль»*, *«... цепенели в его [заката] холодном свете»*).

Весь текст, присвячений образам привалу та заходу сонця, озвучується чоловічими партіями, а слова, що відтворюють дії солдат та описують спалену станицю, жіночими: паралельно звучать тексти двох образних сфер, утворюючи смислову поліфонію (Додаток Б. Пр. 7).

Композитор знову заокруглює форму репризним підсумком (*«привал на несуществующей станице. . .»*). Та цього разу арка не повторює першоджерело, а привнесена композитором. Остання чотирикратка, як і в першій частині, наповнює завершення тишею філософських роздумів.

Тож, головними образами частини, яку умовно можна назвати *«Привал»*, стають моторошні образи станиці-згарища та заходу сонця як уособлення руйнівної сили війни.

Номер звучить в *e – moll, (Moderato)*. Важливого значення тут набувають метр та ритм: поділ фактури на два шари заданий у метричному розділенні партій жіночих (3/4) та чоловічих голосів (9/8).

Перші сім тактів являють собою перший розділ, в якому експонуються дві образні сфери (*«привал после захода солнца»* та *«сожженная станица»*) (Додаток А. Пр. 21).

Звертає на себе увагу різниця у характері відтворення їх мелодичного матеріалу: у чоловіків — сухість ритмічного малюнку, в якому прослідковується зв'язок з «гойданнями» попередньої частини, у жінок — легатність хроматизмів, позначена авторською приміткою («*протяжно*»). У тенорових восьмих, розділених паузами, відчувається обережність, настороженість (моторошність привалу), у хроматичних мотивах жіночих партій — зворотність подиху вітру.

В мелодичній лінії тенорового *solo* (тт. 1-3) помітні інтонації хроматичних оспівувань, притаманні напруженим образам тиші попереднього хору. В жіночих голосах виділяються два елементи: непохитні альтові квінти, які нагадують квінтові співзвуччя гулу колес та ревіння поїзду попередньої частини, та хроматичні рухи сопрано, яке в'ється навколо альтових квінт.

В результаті співзвуччя двох пар голосів виникають характерні гармонічні сполучення. Ці пари часто виходять з унісону і розшаровуються в двоголосся, яке утворюється за рахунок руху одного з голосів. Хорова вертикаль пронизана різкими дисонуючими інтервалами секунд, кварт, квінт. Проте в основі цих секундових нагромаджень лежать співвідношення класичних гармоній, розширених звуками хроматичної тональності.

В основу **третьої частини** хорового циклу покладено текст одинадцятої глави роману, в якій війна вже наздогнала героїв. На зміну нервовій тиші очікувань приходить гучна картина бою. Уникаючи слова «війна» композитор озвучує процес її наближення через образ «гусеницы». В її наближенні чується опис «*неправдоподобно огромной, / отчетливо близкой*» війни, яка «*наползала*», «*задевала, корябала зрачок, / копошилась в самом зрачке*».

В другій частині хорового тексту (від « — *Огонь!* ») В. Бібік відтворює поле битви, збираючи докупі короткі розкидані репліки. Демонструючи нищівну силу та нещадність бою, він обирає підкреслено різкі вислови, насичені жорсткими буквосполученнями «рв», «кр», «рд», «рз», «гр», «зд»: хвиля

вистрілу «*рванулась жаркой болью*», «воздух» «*гремел, разбиваясь, скручиваясь*», множина пострілів втілюється в «*трассах снарядов*», «*орудие безостановочно било*».

На зразок того, як перший розділ спрямовувався до «*Весь мир!*», тут відчувається узагальнююча сила виразу «*Земля стала дрожать как живое тело*». Цю частину тексту В. Бібік помітно обрамляє аркою триразового «*Огонь!*», всередині якої крещендує розвиток подієвого ряду.

Закінчення частини («*орудие безостановочно било, / било . . .*») з його нескінченним «*безостановочно*», повтореннями «*било*» і трьома крапками в кінці наче продовжує звучання частини, яке переростає в монотонний шум, дзвін у вухах на грані втрати свідомості.

Третя номер циклу є його динамічним центром. Динаміка дієвих образів підкреслюється кардинальною зміною темпу та динамічних відтінків (*Con moto ma con forza. Rigoroso. Articolato, forte*). Метричні показники підкорені логіці слова: розмір тактів постійно змінюється в залежності від тексту (4/4, 5/8, 3/4, 2/4, 4/8).

Динаміка подій спрямовує поліфонію хорової фактури до узагальнюючого акордового «*заслоняло весь мир*», яке закриває першу хвилю розвитку.

Тональність частини, як і в попередніх, *e-moll*. Від тонічного *e* беруть початок абсолютно усі хорові репліки. Їх ритмічна будова вирізняється гострими пунктирними ритмами. В ритмічних структурах, які постійно накладаються одна на одну, вгадуються автоматні черги (*Додаток А. Пр. 22*).

Будова хорових реплік відрізняється простотою витриманих на одному звуці інтонацій (особливо альтова партія, яка за весь перший розділ покидає свій звук *e* лише при досягненні фінального акорду, де ділиться на два голоси і знову застигає у терції *d-f*). Утримання одного звуку, та ще й в постійному активному ритмі, відсилає до басового гуркоту («*тук-тук-тук*») першої частини.

Кожна з двох динамічних хвиль частини побудована на восьми хорових репліках, які канонічно відтворюють текст у висхідному порядку вступу голосів. Перша динамічна хвиля знаходить завершення в узагальнюючому акордовому звучанні всіх хорових партій *«Заслоняло все. Заслоняло весь мир. Весь мир! Весь мир!»*, яке відповідає ідеї тотального всеохоплення (Додаток А. Пр. 23).

Звучання різко зривається в генеральній паузі, яка вмить ніби повертає до реальності (вигуки *«Огонь!»* у виконанні всього хору). «Монтажність» цього моменту справляє майже кінематографічний ефект. У говіркових інтонаціях, позначених на письмі відсутністю висоти звучання, відчувається ніби цитування реальних воєнних реплік.

Друга динамічна хвиля починається одразу після двох тактів «вогню». В основі мелодичного руху поспівок тепер лежить півтонове оспівування, яке відсилає до вузькохроматичних мотивів «напруження» першої частини, що характеризували образи тиші та швидкості. Поєднання ж дуольних і тріольних ритмічних формул викликає аналогію з другою частиною.

Фінальну строфу тексту В. Бібік також подає у вигляді динамічної хвилі. Усі чотири партії почергово вступають з текстом *«Орудие безостановочно било»*. Композитор математично прораховує вступ голосів, поділяючи фразу на два відрізки по шість складів (*«орудиебезос»* та *«тановочнобило»*). Кожний з голосів вступає з відстанню від попереднього в шість складів (Додаток А. Пр. 24). Хор поступово збирається в одночасному загальнохоровому *«безостановочно»*, яке ще чотири рази настирно повторюється, врешті зриваючись у висхідному *glissando molto accelerando*.

Кульмінаційний зрив, як і в попередній хвилі, позбавлений висотного забарвлення, ніби продовжується у безкінечному звучанні (п'ятиразове повторення), реалізуючи задану в тексті крещендуючу спрямованість трикрапки.

У фіналі частини В. Бібік знову озвучує мотив тривоги, подаючи його у збільшенні.

В **четвертій частині** Тиша вбирає в себе нові відтінки. «*Странная тишина*» пронизує всю картину. Вона і у відсутності звуків («*ни гула, ни орудийных раскатов*»), і в безмовності тіней («*тихие тени*»). Співзвуччя образів тиші і низинного вітру створює картину безлюдної пустелі.

Текст цього разу сформовано з уривків кількох глав роману. «*Странная тишина*» перших чотирьох строф була описана Юрієм Бондаревим у восьмій главі, де солдати ще до бою зачалися в очікуванні ворога; наступні «*тихие тени*» — в двадцять першій, під час нічної розвідки Чібісова та Уханова; репліки наступних п'яти строф належали санінструктору Зої в двадцять третій главі, де її знайшли пораненою після бою; репліки «... *ежели со мной что...*» взяті з тринадцятої глави і належать молодому Сергункову, який був відправлений на смерть Дроздовським; «*значит там...*» з тієї ж глави — Уханову.

Музичне втілення номеру слідує за текстом: темп (*Sostenuto ma non troppo*), динаміка опускається до *pp*, навіть *ppp*, зникають активні ритми, тутійне звучання хору на високих нотах діапазону партій змінюється жіночим складом. Незмінним лишається інтонаційний комплекс: у жіночих голосах прихований в хорових імітаціях хроматичних оспівувань мотив напруги, пов'язаний з образом тиші у першій частині. Він звучить в поєднанні з висхідним інтервалом великої септими, яка презентує наявність мотиву тривоги (Додаток А. Пр. 25).

Мотив напруги пронизує і басову партію. Його звучання постійно оновлюється повторенням в кожній партії і наділяється новим значенням, імітуючи «*поземку*» пустельної картини. Хроматичні інтонації сполучаються з тенутними зупинками, в яких пізнається монотонне скандування з першої частини. Це сполучення виразно представлено в партії сопрано. Тривожна ж

септима знаходить своє продовження в альтових партіях (тт. 35 та 39) (Додаток А. Пр. 26).

В структурі музичного тексту можна виділити три розділи. В межах першого проходить описова частина. Зі вступом у 46-му такті *solo* сопрано відкривається другий розділ, побудований на репліках персонажів (Зої, Сергункова та Уханова). Тут зберігається персоніфікація образів, озвучення яких доручається солістам: репліки Зої належать *solo* сопрано, репліки молодого Сергункова — *solo* тенора, Уханова — *solo* баса. Сопранові фрази характеризуються широкими квартовими ходами, тенорові — навпаки, вузьким діапазоном, а басові подані *parlando*. Проте різноваріантність їх звучання має інтонаційну спільність — усі партії побудовані на хроматичних півтонових оспівуваннях, які реалізують мотив напруги (Додаток А. Пр. 27).

Повторність інтонаційної структури партій створює враження, ніби ці голоси чуються в звуках приземистого вітру і породжені збудженою уявою, або спогадами.

Хроматичні оспівування, що характеризували мотив напруги, насичують всю партитуру. Свобода їх звучання підкреслена графічно і передається на письмі не нотами, а хрестиками⁹. Не зважаючи на це, інтонаційна природа мелодичного руху все ж прочитується. Так, наприклад, в партії сопрано ясно простежується наявність оспівувань. Інтонаційний зв'язок з першою частиною циклу відчувається і в мелодичному русі партії. Імітуючи подихи вітру, поступово від нижніх нот діапазону партія сопрано здіймається вгору, нагадуючи імітацію звучання двигуна з першої частини (також у партії сопрано). При порівнянні видно, що деякі моменти відтворюються майже точно

⁹ В партитурі зазначено: «Запись не нотами, а +++ указывает приблизительную высоту звучания. Интонирование приблизительное».

(ч.І тт. 10-16, ч.ІV – тт. 53- 55) (*Додаток А. Пр. 19 і Пр. 28*). Зв'язок з першою частиною також помітний в секундових коливаннях.

Другий тип інтонацій, на противагу першому, має чітко визначену висоту звучання. Він розвивається на основі заявлених на початку частини тенутних закінчень. В другому розділі ці *tenuto* відокремлюються, і тепер в них пізнається монотонне скандування басової партії з першої частини. Цей елемент пронизує усі хорові партії. Він з'являється спочатку в альтовій партії від *h* (тт. 47-48), потім в басах від *a* (тт. 51-52), у тенора знову від *h* (тт. 60-61), знов у басів від *e* (тт. 63- 64) у тенорів знов від *h*, проте активніше – на октаву вище (тт. 69-70) і нарешті у сопрано від *e* (72-73, 75-76) (*Додаток А. Пр. 29*).

В репризі (з т. 83) знову проходить початкове «*Тишина*», але уже в повному складі — від *e* басової партії, через октавний унісон тенорової з поступовим вступом сопрано і альтів. Такий порядок і утвердження чоловічими партіями тонічного *e*, без сумніву, перегукується з початковими тактами першої частини, вибудовуючи таким чином смислову арку між ними. Цей розділ ніби замикає не лише частину, а й весь твір, узагальнюючи пройдені етапи. Тут присутні і основні мотиви: співзвуччя великої септими, зворотні хроматичні ходи, що пронизували всі хори, тенутне закінчення, що відсилає до мотивів поїзда/ війни/ пострілів. Таким чином, ця «*странная тишина*» ніби «пам'ятає» усі минулі події, вбираючи їх інтонації в себе. (*Додаток А. Пр. 30*).

Заключна, **п'ята частина** циклу основана на тексті фінальної, двадцять шостої, глави роману. Поза усіх переможних моментів В. Бібік озвучує саме образ мудрого генерала Бессонова і його вкрай виразну реакцію на перемогу.

Центральним образом у частині стають сльози — «*слезы восторга, скорби и благодарности*», «*благодарные и горькие слезы*». Згадуючи у перших рядках, що «*генерал не умел плакать*», композитор посилює їх значимість у наступних («*генерал не вытирал благодарных / и горьких слез*»). Почуття вдячності, виражене і в захваті, і в скорботі гірких сліз, і в повторюваних вдячних репліках

«*Все что могу...*», «*Спасибо*», є основним меседжем фінальної частини, а відтак і усього циклу.

«*Снег ... был горячим от слез*»! Саме в цьому виразі ми знаходимо істинне забарвлення вислову «гарячий сніг», підмічає його в тексті останньої частини і В. Бібік. Проте, підкреслюючи щирість сліз генерала, він переінтонує задум письменника, наділяючи переносним значенням вираз «гарячі сльози» (викликані сильними почуттями, саме сльози вдячності).

Цей номер також побудований на основі заданих інтонацій. Початок у виконанні чоловічого хору відтворює розірвані ритми першої та другої частин («*генерал не умел плакать*»). Тут вони знаходять чітке вирішення і тональну визначеність. (Додаток А. Пр. 31).

В молитві чоловічих голосів (тт. 5-6) В. Бібік акцентує увагу на значенні сліз, підкреслюючи слова «*восторга*» та «*скорби*» стогнучими секундами. «*Благодарности*» підкреслено вступом двох солюючих сопрано з їх широкими висхідним рухом.

Ці широкі квартові інтонації на фоні домінантової квінти перегукуються з матеріалом першої (тт. 18-22) та попередньої частин (репліки Зої, але подані у ракоходному русі). В цій партії з'являється і велика септима, зацентрована повтором, яка тепер лежить в основі інтонаційного відтворення слова «*живые*». Тенорова пара солістів, які продовжують фразу («*выполняли им отданный приказ*»), також побудована на цих інтонаціях. Проте в теноровому варіанті їх широкі кроки пом'якшено домінантовим звучанням, генеральське «*Все что могу... спасибо вам...*» використовує ритми з першої частини (рух потягу) (Додаток А. Пр. 32).

Таким чином, цикл хорів «Гарячий сніг» В. Бібіка розкриває образ війни абсолютно в новому, не притаманному мистецтву того часу, ключі. Ретельна робота з текстовою основою, її перекомпонування, дозволили композитору створити оригінальну музичну концепцію, у якій на перший план виступає

психологічне переживання величезної людської трагедії та її глибоке філософське осмислення. Художня цілісність циклу цементується також лейтінтонаціями, ознаками симфонічного розвитку музичного матеріалу. Центрального значення набуває третя, найдієвіша частина циклу, а фінал виконує функцію філософського осмислення трагічних подій.

2.3 «Хорові картини» на слова О.Вишні і С.Васильченка для мішаного хору *a cappella*, ор.21: пошук індивідуальних засобів створення звукового простору¹⁰

Вибір літературної основи (проза) та навіть поєднання в одному циклі текстів різних за творчими спрямуваннями митців, на перший погляд, є дещо несподіваним¹¹. Проте В. С. Бібік — людина тонкого духовного складу — знаходить спільну якість, що їх об'єднує: обидва письменники кількома виразними штрихами майстерно змальовують пейзажі. Прагненням звуковими фарбами створити такі образи керувався і композитор.

«Хорові картини» складаються із трьох частин: I. Благословилося... (слова О. Вишні), II. Ярмарок (слова О. Вишні), III. Ніч зайшла... (слова С. Васильченка), літературним першоджерелом яких стали твори О. Вишні «Ярмарок» і «Кримське сонце» та «На хуторі» С. Васильченка. В. Бібік вибудовує власну концепцію циклу, перекомпонуючи тексти в новий «сюжет» твору. Ключовим для нього стає оповідання «Ярмарок», з якого свідомо вилучаються дієві аспекти. Це спрямовує увагу на «звукопис словом».

¹⁰ Результати цього дослідження викладені у статті автора: Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації [18].

¹¹ Остап Вишня (Губенко Павло Михайлович) (1889–1956) — український письменник, новеліст, класик сатиричної прози ХХ ст., самобутній майстер української сатири і гумору. Васильченко Степан Васильович (1879 – 1932) — класик української літератури, письменник-реаліст.

В оповіданні О. Вишні виокремлюються три розділи, в центральному з яких подана картина ярмарку. Її обрамляють невеличкий вступ, де змальовується вранішня дорога до майдану, і картина нічних подій. Саме «Ярмарок» стає опорною частиною і музичного твору. Композитор проектує його композиційний план на цикл в цілому, перетворюючи вступ і останній розділ на самостійні «картини-пейзажі».

Композиторська робота з літературним першоджерелом у першій частині циклу — «Благословилося...» наведена в таблиці (*Додаток Б. пр.8*) (у правій колонці виділені повторювані хором слова, вони мисляться композитором як ключові).

Вербальний текст частини В. Бібік скомпонував на основі двох оповідань О. Вишні: перші три рядки узяті з «Ярмарку», наступні — з «Кримського сонця». Серед усієї багатогранності образу сонця, якому присвячено оповідання, композитор обирає лише кілька штрихів, що найбільшою мірою відповідають власному баченню. Увага композитора зосереджена на змалюванні дива народження нового дня. Вона прикута до щедрої, теплої, благодатної його сили, яка поступово перетворює нічну темряву на життєдайне світло.

Вербальною основою третьої частини циклу — «Ніч зайшла...» — стали декілька рядків з оповідання «На Хуторі» С. Васильченка, в яких композитора причарував опис тихої, світлої ночі, поданий на початку (*Додаток Б. Пр.9*).

В. Бібік уважно ставиться до найменшої деталі, здатної змінити задану емоційну тональність. Так, наприклад, речення «На нивах темніють не зношені снопи...» в оригіналі мало уточнення — «На нивах, як *те* військо побите, темніють не зношені снопи...».

У другій частині циклу В. Бібік також намагається відтворити пейзаж, змальований письменником. Але якщо в першій і третій частинах він дуже тонко і обережно відбирає слова, аби не порушити тендітну конструкцію, то

цього разу за допомогою тексту створює колорит, належну атмосферу. Адже О. Вишня так само прагнув передати картину народного ярмарку, де слова зливаються в суцільне вируюче гудіння майдану, створити неповторну атмосферу ярмаркового простору. За визначенням А. Луніної, ярмарок — складне та різнорівнєве явище, «...це синкретичний за своєю концептуальною сутністю торгівельно-розважальний захід; ритуально-обрядове дійство; сакралізований хронотоп; карнавалізований топонім; багато- та різноплановий за своєю композиційно-драматургічною структурою та специфічною звуковою аурою семіозис. Але в першу чергу, ярмарок — це барвисте та самобутнє, грандіозне в своїх масштабах дійство-свято» [122, с. 396].

Таким чином, зберігаючи тричастинну композиційну структуру оповідання О. Вишні і розширивши його зображальну складову за рахунок тексту, запозиченого з твору С. Васильченка, В. Бібік апелює до жанрової моделі живописного триптиха, побудованій на контрастному зіставленні самостійних полотен, об'єднаних спільною тематичною ідеєю. Авторське жанрове визначення «хорові картини» підтверджує цю думку.

Партитура **першої частини** циклу «Благословилося...» віддзеркалює свободу розгортання музичної думки, яка змальовує схід сонця. У нотному тексті немає ключових знаків, знаки альтерації виставляються при нотах, також не вказані метричні показники. На основі поступового поліфонічного нашарування мелодичних ліній, розгалуження голосів композитор вибудовує живу, вібруючу сонористичну музичну тканину. Інтенаційним імпульсом розгортання стає коротка тризвукова малосекундова поспівка *h-c-cis*, розгойдування якої, непевне коливання (спочатку в партії басів на *pp*, *Sostenuto*) породжує мелодичний рух (Додаток А. Пр. 33).

По всій вертикалі композитор дотримується принципу плавності і поступовості, сформованої терасоподібним імітаційним вступом партій у кварто-квінтовому співвідношенні (В. — Т. — А. — S.). Експозиція теми

(«благословилося на світ»), що нагадує експозицію чотириголосної фути (відповідь у тенорів і сопрано від *e*), переростає у вільний мелодичний розвиток кожної з ліній, що призводить до утворення різноманітних секундових співзвуч. За рахунок незначних варіативних змін мелодики (в основному, ритмічного «ущільнення» та «розширення»), музична тканина дихає, бринить, наче вологе ранішнє повітря.

Постійне оспівування звуків *h* та *e* вказує на їх опірність, поява ж в альтовій партії *d* не лише означає початок мелодичного проростання, але й додає певної ладової барви — мінор зі змінними другим і п'ятим щаблями. У поступовому висхідному русі у кожній з партій абсолютно чітко вимальовується звукоряд лідійського ладу, що «збирається» з двох тетрахордів: *c-d-e-fis* та *fis-g-a-h*, який візуалізує момент сходження світила, виграючи кольорами його спектру. (Додаток А. Пр. 34). Дублювання тетрахордів в партіях жіночих голосів (рух паралельними квартами), що обрамляються секундовими інтонаціями чоловічої групи, асоціюється з першими променями сонця.

«Крещендууюча» форма (В. Холопова) першої частини, згідно із загальною ідеєю, має певні етапи сходження, що визначаються смисловими поворотами тексту. Так, наступна фаза розвитку починається зі словами «виткнулося сонце». Підготовлене попереднім розширенням задіяного діапазону аж до *fis*² у партії сопрано, «виткнення сонця» символізується також *divisi* в кожній партії, що додає хоровому звучанню наповненості і міці. Зміна теситурних умов, *divisi*, зростання динаміки, авторська вказівка *Animando poco a poco*, сприяють емоційному розгортанню образу. (Додаток А. Пр. 35). В секундових передзвонах голосів *divisi* почергово наче лунають промені сонця, що визирають з-за обрію поміж гострих дерев і «стьобають» «по луках, по степах, по садках, по левадах». Зливаючись у хоровому *tutti* на *f*, *Piu mosso*, тема звучить яскраво, потужно, зібравши у кластер весь звукоряд лідійського ладу, тим самим символізуючи остаточну появу образу сонця. (Додаток А. Пр. 36).

Весь спектр засобів музичної виразності спрямований на змалювання поступового зростання.

На наступному етапі під авторською вказівкою *distinto* (чітко) на *f* виникають імітації, побудовані на інтонаціях головної теми. Причому кожній з них передус *dim.*, забезпечуючи ефект раптового спалаху. «Бризками гарячого сонця» спалахують перегукування чотирисекундових кластерів у партіях жіночих голосів. Зрештою тенорова і басова партії приєднуються до всеоб'ємлючого бриніння кластерних співзвуч, яке зливається у загальний «хаос» звуків природи. Але цей «хаос» чітко організований системою руху, спрямованою на відтворення ідеї спалахів сонця. Ця ідея шляхом збільшення тривалостей (з половинних до цілих) міцнішає, призводячи до надекспресивного відтворення тексту («з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу») (Додаток А. Пр. 37).

Виокремлений у партії сопрано, у вир природного дзвону він додає монотонного кружляючого руху мелодії, що ніби розгойдує весь цей моноліт, в якому грайливо виблискують дрібні деталі. Хор обіймає єдиний звуковий простір, де кожна з жіночих партій розщеплена на чотири голоси, а чоловічі мають по три *divisi*. Всі вони вибудовують по вертикалі звукоряд лідійського ладу від *a* і ніби завмирають в ньому. Але завмирають у русі. Композитор змальовує картину природи, яка вже прокинулася і дихає, живе (Додаток А. Пр. 38).

Такий прийом використовується двічі. Повтор майже ідентичний, але має одну важливу відмінність — в партіях сопрано і тенорів відбувається перестановка тематичного матеріалу. Напруга звучання збільшується за рахунок зміни теситурних умов, посилюючи відчуття нового ступеня розвитку. Усе це асоціюється з літературним текстом О. Вишні, що лишився поза межами музичного твору В. Бібіка. Захоплені вигуки письменника: «А сонце вище... А

сонце ще вище...» і потім знову «А воно вище!.. А воно ще вище!», композитор передає мовою музики, яка розсуває просторові звукові межі.

Нарешті, коли сонце стало «ще вище», перед очима постає величезне полотно, суцільне сяйво (*Додаток А. Пр. 39*). Відповідного ефекту В. Бібік досягає збільшенням тривалостей до цілої; продовженням руху в акордовій фактурі до останнього такту (щоправда, щільність вертикалі тут змінюється за рахунок переважання септимових сполучень); посиленням динаміки до *ff*. Кульмінаційний момент настає через пульсуючі чотирикратні півтонові коливання динамічних хвиль *cresc.* та *dim.* в яскраво сліпучому мажорному тризвуку чистого *E-dur*, який захоплює всю вертикаль. Синестезійний вплив цього моменту композитор підкреслює новим позначенням метронома та красномовною ремаркою *Sonore*. Згадуючи логіку ладогармонічного розвитку, підкреслимо рух від темного низького *h* (з вираженим мінорним забарвленням), що символізував початок світанку, нічну пітьму, в якій все тільки починає розвиднюватись, до світлого сяючого *E-dur*.

Досягши крайньої точки, композитор закріплює величність події своїм улюбленим прийомом – імітацією дзвонів шляхом почергової вимови окремих складів тексту («бла-го-сло-ви-ло-ся») в різних партіях. Подальший розвиток йде на спад, супроводжуючись сповільненням темпу (*Meno mosso*) та авторською вказівкою *calmando* (зменшуючи силу звуку), яка віддаляє звучання фінальних звуків композиції. Вони сприймаються вже як згадка про відчуте.

У **другій частині** — «Ярмарок» — В. Бібік, наслідуючи письменника, змальовує картину ярмарку з характерними для неї звуковими барвами. Ключовими в цій частині є слова «Ярмарок гуде!», які композитор відтворює у різний спосіб. Перший зображає його музичною мовою, яка озвучує ці слова-рефрен. Він повторюється чотири рази: ним відкривається частина, потім двічі проводиться без змін, різко вриваючись у звуковий простір другого елементу, і,

з'являючись вчетверте, завершує частину всезагальним гулом, в якому виокремлюється по дев'ять голосів в кожній з партій.

На звуках *C-dur* з'являється стрімкий висхідний пасаж, який розгалужуючись з кожним звуком, перетворюється на кластер, що складається з поступово викладеного *C-dur*-го звукоряду. Цей хід заповнює півтори октави і досягає квінтового тону через октаву: кожна з чотирьох партій має *divisi* на три голоси, збираючись у дванадцятизвукову вертикаль. Досягши цього рівня звукоутворення, співзвуччя не змінює більше своєї висотності. А подальше вигравання відбувається за рахунок словесних акцентів. Створюється ефект поступового наростання ярмаркового шуму, в якому згодом починають вирізнятися окремі звукові фрагменти. (Додаток А. Пр. 40).

Другий елемент представляє собою більш деталізоване відтворення ринкових подій. Накладаючись одне на одне, вони і перетворюються на «гудіння». Техніка звукопису у передачі цього елемента значно змінюється. В. Бібік організовує виконання тільки ритмічно, поза визначених звуковисотних параметрів. (Додаток А. Пр. 41). До хорових партій додаються ще й сольні. Солоісти виконують свої тексти, як вказано в партитурі, в манері вигуків і закликань, а також наслідуючи вигуки тварин. В цьому звуковому полотні не існує головного і другорядного планів. Всі голоси зливаються в єдиному вирії звуків, що суцільно заповнює ярмарковий простір.

У **третій частині** — «Ніч зайшла» — композитор вимальовує картину тихої, сумної, але світлої ночі. Прозорість створеного колориту заворює і знерухомлює. Всі засоби музичної виразності, що використовує В. Бібік в цій частині, підкоряються єдиному правилу — жодним зайвим звуком, необережним подихом не порушити тендітну красу.

Як і у першій частині, тут спливають образи оповідання, що не увійшли в композицію: місячне сяйво, під яким «синіють у промінні хатки», маленька «хмаринка-хутірець» «над глибоким яром». Образ місячного сяйва проходить

крізь всю частину, адже музика дуже світла і прозора, немов ніч, що осяяна блакитним світлом місяця. Тут панують світла тиша і легкий смуток, що поступово оволодіває пейзажем. Картину нічної тиші композитор змальовує мінімальними засобами — *Sostenuto, p (ppp – mp)*. Акордова фактура дихає гармонічними барвами, розвиток забезпечується зміною колориту співзвуч, які акварельно відтворюють неспішний плин слова. Вкупі з музикою воно творить справжню поезію ночі.

Починається частина з загального унісону. Весь склад хору, ніби пошепки, намагаючись не порушити тишу, *ppp*, починає свою розповідь, насичену найменшими агогічними відтінками. Так, закінчення кожної фрази відзначене довгою тривалістю і стиханням динаміки (*dim.*). Теситурні умови — нижня та середня частини діапазону — дають можливість виконувати такі крайні відтінки без напруги. Рівність виконання забезпечується також відсутністю мелодичного розгортання. Фрази плинуть майже нерухомо, підкоряючись вимовленню тексту, спричиняючи незначні коливання музичної тканини. (Додаток А. Пр. 42).

Вражає прозорість вертикалі, яку не затьмарюють навіть секундові нашарування, до яких завжди тяжіє В. Бібік. Вона забезпечується майстерним «плетенням» хорової фактури, розташуванням різких для поєднання звуків на великій відстані один від одного. Відчуття простору створюється максимальним віддаленням голосів; використанням обертонових звучань шляхом задіяння чистих інтервалів (ч. 5, ч. 4, ч. 8); формуванням дисонуючої вертикалі через поєднання консонансів у голосах. Наприклад, секундове співзвуччя з трьох секунд (*h-c-d-e*) утворюється двома терцієвими інтервалами (*h-d* та *c-e*), розташованими на відстані октави.

Композитор «озвучує» навіть цезури, що виникають внаслідок синтаксичного поділу вербального тексту. Так, одна з них виражена метроритмічною зупинкою, завмиранням («покоси...») на акорді, побудованому

шляхом зчеплення ч. 5 (*as-es*) між басовою та теноровою партіями з дублюванням у альтів та *b-moll*-ного секстакорду у тенорів та сопрано. Наступна зупинка – на слові «самотою», яку, власне, і символізує широко розташоване щемливе співзвуччя кварто-секундової структури, утворене «перехресним» поєднанням ч. 5 (*a-e*) і в. 3 (*d-fis*).

Іншу фарбу В. Бібік знаходить для слів «...стелється дух свіжого...». (Додаток А. Пр. 43). Тут чи не єдиний раз виконання зворушується ніби легким подихом вітру завдяки переносу тенорової партії в більш високу частину діапазону, що виділяє її серед інших (*distinto*). Цей момент можна вважати кульмінаційним. Наступний розвиток відбувається у спадному напрямку, повертаючись до першого акорду (*h-c-d-e*), який тепер звучить як секундовий кластер на басу *h*, рух до якого окреслився низхідною малою септимою («красою...»). Завершується розділ поступовим заспокоєнням («над степом»), де секундове співзвуччя (*c-d-e*) знаходить опору на басовій квінті (*f-c*), яка стає сполучною ланкою між даним розділом і наступним. (Додаток А. Пр. 44).

Наступний розділ можна вважати великою живописною кодою (вона масштабно дорівнює першому розділу) третьої частини циклу. Це своєрідна «інструментальна» післямова (інструментом тут виступає хор, який співає без тексту, використовуючи різні способи звуковидобування). З хорової звучності (вона виконує функцію просторового означення) з партій сопрано, альтів і тенорів виокремлюються сольюючі голоси. Вони виконують короткі мелодичні побудови з одного-трьох звуків (Додаток А. Пр. 45). Таким чином композитор досягає ефекту відлуння, яке розносить смуток. Це описано в оповіданні С. Васильченка («Затремтіло зразу сонне повітря, і зграї срібних звуків, плутаючись і виграваючи, полетіли яром і далеко кругом заснували степ»). Той факт, що сольні включення починаються саме в партії сопрано, теж наближує нас до літературної першооснови твору, де йдеться про прекрасний спів

талановитої, але знедоленої дівчини, змальований письменником («Тужить та в'ється в яру дівочий спів...»).

Звучання, що спирається на квінту ($f-c$), розцвічується тремтячими секундовими сплесками в середині вертикалі. А далі змінюється мерехтливим сяйвом витонченої сонористичної тканини, яка вібрує секундовими співзвуччями ($c-h-des-c$), опорами яких по чергово стають c і h . Створений у цьому пейзажі простір «дихає» завдяки комплементарності голосів та перетіканню найтонших відтінків фарб. Спів поступово перетворюється на стогін, який довго та боляче простягається між h і c . Подолавши протистояння між нестійкими опорами, звучання завмирає в унісонах голосів хору, які поступово відключаються, сходячись в єдину звукову точку c . Завершення твору коливанням тонів, з яких починалася перша частина (світанок, що народжувався з темряви), утворює інтонаційну арку і замикає образне коло, надаючи циклу цілісності, художньої завершеності, філософічності.

Таким чином, у «Хорових картинах», спираючись на силу слова майстрів української художньої *прози* (О. Вишні та С. Васильченка), В. Бібік створює унікальний музичний твір. Хоровий цикл, об'єднаний спільною тематичною ідеєю, переступає межі *музики*, перетворюючись у цілісності своїй на «співану» *поезію* та водночас музичний *живопис*. «Пензлем» композитора-художника, керованим образною змістовністю та національно вираженою колоритністю літературного тексту, стають сучасні засоби письма (зокрема, обмеженої алеаторики), що на основі багатобарвної палітри мішаного хору *a cappella* дозволяють створити *сонористичний звуковий простір*.

2.4 Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь», ор. 42 (1981)¹²: шлях до втілення музично-поетичної єдності

До поезії Григорія Гдаля (1941—2006) композитор звертається неодноразово: у 1975 році на його вірші він написав «Два інтермецо» для баса, флейти та фортепіано (ор. 23). В основі даного хорового циклу твори, що входять до першої збірки поета «Молодий вітер» (1981). У сформованих в слові пошуках поета впізнається образний світ творчості і В. Бібіка. Дійсно, «прагнення поета глибше осмислити потаємні зв'язки речей, проникнути в суть життєвих явищ, у сферу людських почуттів» [50, с. 5] притаманне їм обом. Г. Гдаль ніби влучив у глибоко неосяжний, прозорий і водночас сконцентрований у просторі миттєвого звучання світ музики композитора, де зустрілись їх глибоко споглядальні філософські натури.

Хоровий цикл «Хай буде тихо скрізь» складається з шістьох частин, кожній із яких відповідають поетичні рядки окремих віршів Григорія Гдаля. Задіяні віршовані твори видані поетом в межах збірки. Виключення становить текст останньої частини. Його опубліковано у другій збірці автора «Ясени при дорозі» (1986) [51]. В особистій розмові дочка композитора Вікторія Бібік зазначила, що «Г. Гдаль редагував тексти своїх віршів для батькового циклу», – тож його використання, ймовірно, було запропоноване поетом.

Основу циклу складають такі вірші: I. — «Квітневий вітер з верховин лісів...», II. — «Ви бачили, як ніч цвіте в саду...», III. — «Спадає тиша складками на чорне...», IV. — «Вечірнє», V. — «Не плач...», VI. — «Червоні, червоні, червоні ранети...».

Усі тексти у складі циклу йдуть по чергові, окрім перших двох — їх композитор міняє місцями. Порядок їх викладу для В. Бібіка має концептуальне

¹² Результати цього дослідження викладені у статті автора: Бабенко О. С. В. Бібік. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності [14].

значення. Якій концепції він підкорює розрізнені вірші Г. Гдаля, поєднуючи їх в єдину художню цілісність?

Жоден з віршованих текстів, що увійшли до циклу, не мав авторської назви. Виняток лише один — «Вечірнє». За цим принципом В. Бібік дає назви й іншим частинам: I. Весняне, II. Нічне, III. Печальне, IV. Вечірнє, V. Світле, VI. Тихе.

Перша і друга частини («Весняне» і «Нічне»), не зважаючи на розділення автором, проходять під одним знаком — квітневого саду, весняної пори року, яка втілює в себе образ Юності. В обох частинах присутні одні і ті самі теми і образи:

— вічна тема мистецтва — тема квітучої молодості; у частинах перегукуються між собою образи квітневого саду і юності:

I. «квітневий вітер»

*«цвіт яблуні — як юності вітрильник»
«струн бентежний передзвін»
чисто»*

**II. «ніч цвіте в саду в пелюстках
недоторканості»**

*«і плине... вітрильником».
«де так бентежно, вільно і
чисто»*

— образ повноти життєвих сил:

I. «I повінь! Повінь! Берега не видно»

II. «в лунке безмежжя»

Та хоча в обох віршах йдеться про повноводне життя юності, в них змальовуються різні грані образу. Так, в першому випадку — це буйний квітень («пролісків зронив гучні акорди», «срібних струн передзвін», «хмара голосного неба», «розсипавсь щебет»), а в другому царюють ніч і спокій («ніч цвіте» «в пелюстках недоторканої тиші», «притаєне мовчання сон колише», «гавань мовчазну»).

Другу частину автор завершує важливими для всього твору питаннями. Вони спонукають ліричного героя до глибоких роздумів («Чи ще повернемося в цю гавань мовчазну, де так... вільно так і чисто...») та ніби розтлумачують

значення тиші, в полоні якої він перебуває («Не спиш?.. Я цієї ночі також не засну»). Насолодившись «гучним» «передзвоном» «квітневого вітру» першої частини, у другій композитор згадує про світлі ночі «Весняної Молодості», коли було так лагідно і безпечно, де Тиша — образ спокійної гавані. Лише в останній з трьох строф автори переводять слухача в рефлексивний стан. Саме він є межею, яка відокремлює «Весняну двочастину».

Продовженням авторського задуму стає третя частина хорового циклу «Печальне». Вірш «Спадає тиша складками на чорне...» перегукується з попереднім. В ньому також розгортається образ Тиші. Але він трансформується, змінюється кардинально, поступово набуваючи трагічного характеру. Тепер Тиша «сппадає складками на чорне», перетворюючись на нього і «множиться, і врощується в камінь, і глибшає...» — викликаючи вкрай неприємне відчуття загрози і перетворюючись в Безмірну глибину. «Повінь», «лунке безмежжя» попередніх частин відгукуються пустотою (тиша множиться «вже й берегів — [її, чорноти] — не видно»). Від «білого зорепаду» лишилися «лиш білі хвили скам'янілих років».

Четверта частина «Вечірнє» проходить під тим самим трагічним знаком, що і «Печальне», заглиблюючись у нього до краю: «чорна Тиша» перетворюється на образ «чорного ворона». Чорне, що «врощувалось в камінь», тепер ще й «тяжко втоптує дорогу» і «крилом торкає сонце». Сонце — символ Життя, який тут вже зовсім закривається чорним воронячим крилом.

Таким чином, третя і четверта частини циклу розгортаються на фоні трагічного обрису Тиші–Темряви, чим більш поглиблюючи його. Безкрайність і Безмір також тут присутні в образі блакитного неба, яке затуляє «ворон чорний».

П'ята частина «Світле» повертає нас у ліричний світ квітневого саду перших двох розділів циклу. «Не плач...» з'являється ніби реакція на «кам'яні» образи третьої і четвертої частин. Слухач знову опиняється між образів квітучої

ночі («Упала зірка в сад цієї ночі»). Мова знову іде про Тишу — «Хай буде тихо скрізь» – та цього разу вона світла і бажана. Яблуневий цвіт, який в першій і другій частинах був присутній як образ молодості, тепер викликає роздуми про долю кожної з «яблунь» («Котрась із яблунь суджена вдовою, котрась під осінь задивує світ»).

У цій частині ніч непомітно починає наближатися до світанку – образу просвітлення, мудрості: «на віях світиться роса», ніч вже «куриться», і потроху щезає туман («кудись пливе туман»).

Шоста частина «Тихе» займає в циклі особливе місце. Вона є останньою — смисловою — «крапкою» всієї цілісної побудови, вирішальною шабليною у побудові ідейного цілого. Саме тут композитор дає висновок пошукам, що здійснює протягом твору ліричний герой.

Усі тексти, що увійшли до циклу, використані в оригінальному вигляді. Цей — єдиний, що зазнав суттєвих змін. Він максимально лаконізований і сконцентрований. Автори вилучають образи «чорної ночі», «осіннього саду», що вносили печальні темні барви до «безмірної» тиші простору, та протилежні їм вигуки, які додають до картини зайвого завзяття («Я в світлі, я в сяйві... Гей, одгукніться»), залишаючи тільки останні чотири рядки та два перших слова, якими відкривається частина: «Тиша і безмір...». Композитор максимально зберігає атмосферу недоторканості світанкового спокою попередньої частини.

На відміну від першооснови, де з самого початку присутні «червоні, червоні, червоні ранети», у циклі цей образ з'являється лише в останній частині, надаючи цим «ранетам» особливого значення.

В кінці твору композитор вставляє фрази з попередніх частин. Так, спочатку з'являється питання з другої частини («Не спиш?»), потім три останніх рядки з п'ятої («Хай буде тихо скрізь. Куриться ніч, кудись пливе туман»).

В результаті перебудови тексту з'являється новий смисловий ряд: ліричний герой знову опиняється серед Тиші і Безміру. З Тиші і Мовчання

народжуються достиглі дорогоцінні плоди, що «як зорі» «ллють світло» на ліричного героя. Це світло, в свою чергу, можна ототожнювати із віднайденням істини, переосмисленням життєвого шляху. Тепер останні слова, запозичені з попередніх частин, сприймаються в іншому сенсі. «Хай буде тихо скрізь» набуває нового звучання – життєвої поради, що дана мудрою людиною, яка осягнула сенс існування з висоти свого досвіду.

Отже, частини об'єднуються попарно шляхом метафоричних узагальнень. У перших двох частинах автор говорить про світлі, повні надії роки юності, коли Тиша сприймається людиною ще легковажно, як момент спокою та безпечних романтичних роздумів. У другій парі — третій і четвертій частинах — із плином років Тиша набуває негативного забарвлення. Вона несе в собі глибокий біль та смуток. В останніх же двох частинах відбувається усвідомлення величності поняття «Тиша» та переосмислення характеру цього образу. Воно набуває глобального значення і стає бажаним.

Таким чином, детальний розбір поетичної першооснови циклу дозволяє стверджувати, що:

- пейзажі мають метафоричний зміст, який об'єднує поетичні тексти у концептуальну життєву філософію;
- твір наповнений наскрізними образами, що поєднують тексти: Світла, Ночі, Юності, Зорі, Безміру і, звичайно, Тиші; вони виявляються у різних значеннях у кожному з віршів;
- завдяки ним усі тексти утворюють оригінальну композицію і об'єднуються послідовною драматургічною лінією;
- драматургія зібраних воєдино текстів вибудовується від світлої повноводої безпечності першої та другої частин через світ болю та густого мороку третьої і четвертої, та заспокійливі інтонації, що повертають до світлих образів першої лінії, до філософського переосмислення фіналу;

Наступним кроком на шляху до відтворення композиторського задуму є віднайдення засобів музичної виразності. Проаналізувавши музичний текст твору, ми дійшли висновку, що В. Бібік не лише слідує наміченій текстовою основою ідеї, а й підпорядковує їй музично-виразовий пласт. На всіх рівнях музичної організації композитор проводить ідею цілісності циклу, де шість окремо позначених частин вибудовано у єдиний тричастинний моноліт.

Ідея цілісності знаходить своє втілення у тональному плані твору, де перша частина виконана в *A-dur*, друга – в *E dur*, третя і четверта — в *h-moll*, а дві останні — в *E-dur*. Цілком очевидними є тоніко-домінантні зв'язки між частинами. Зв'язок простежується і на рівні темпового співвідношення частин. Поєднання перших двох, задане композитором у тексті, виражене використанням одного темпу – перша частина *Allegretto*, а друга — *Moderato con moto*. Третя і четверта частини написані у помірніших темпах — *Sostenuto* і *Andante*. Останні дві частини також виділені композитором єдиним темповим позначенням *Moderato – Listesso tempo*.

Зосередившись на внутрішній структурі кожної з частин і розглянувши відображення поняття цілісності на інтонаційних рівнях, можемо прослідкувати найтонші зв'язки музичного тексту зі словом. Так, «бентежний» «квітневий вітер з верховин лісів» **першої частині** у хоровому письмі одразу ж позначається секундовими коливаннями, які перегукуються у різних партіях і поступово накладаються одне на одне (*Додаток А. Пр. 46*).

Неповторності, «випадковості» звучанню надає варіантність, з якою композитор створює кожне проведення — відносно сталі закінчення фраз ніби випадково змінюються, поступово розширюючи інтонаційний спектр тканини до суцільного, вібруючого гармонічного кластера. Досягаючи своєї кульмінації, розвиток музичної тканини традиційно збирається в акордовій фактурі (*Додаток А. Пр. 47*)

Як відгомін кульмінації звучить *Coda*, де в більш стислому звуковому прояві (мається на увазі стриманість динамічних (*pp*), фактурних (без верхніх нот), темпових (*Commodo*) показників) рух поступово завмирає. На фоні цієї статичності з'являється остання фраза, доручена *solo* тенора, як символ безтурботної юності ліричного героя (*Додаток А. Пр. 48.*)

Друга частина, присвячена змалюванню спокійної ночі, у знак продовження образного змісту побудована за тими ж принципами розвитку, що і перша. Знову з'являються попарні секундові коливання, але цього разу вони звучать у два рази повільніше, у середніх голосах та стають фоном, на якому викладається тема. Вони завмирають у тісному статичному співзвуччі, лише інколи нагадуючи про себе, імітуючи легкий подих вітру. Звукові коливання побудовані на терцієво-секундових сполученнях (*e-fis-gis*). Мелодія у партії сопрано у двоголосному викладі побудована на тих самих інтонаціях, що і в першій частині (*Додаток А. Пр. 49.*)

В **третій частині** кардинальна зміна наповнення образу Тиші, яка заявляється у тексті, відтворюється і музичною мовою. Трагічність підкреслюється використанням басового тембру в достатньо низькій теситурі, де навколо похмурого *h* відбувається скупий псалмодичний рух. Спектр інтонаційних засобів залишається незмінним: тематичний матеріал знову викладається парою голосів та побудований на тих же секундових ходах і кварто-квінтових сполученнях (*Додаток А. Пр. 50.*)

Цілісне бачення композитором твору підтверджується і тим, що розгортання тематичного матеріалу починається від звуку *gis*, як відображення *gis* у сопрано, яким закінчилася попередня частина.

Спаяність третьої і четвертої частин підкреслюється переносом до **четвертої частини** трагічного *h* у басовій партії, яке нерухомо «нависає» до самого завершення частини (*Додаток А. Пр. 51.*). Уся фактура рухається навколо цього звуку. Оспівуючи його, композитор до краю загострює секундовість,

присутню протягом усього твору — з'являються трихордові оспівування у синкопованому ритмі в альтовій партії, які в сполученні із сопрано дають різкі дисонанси; використовуються сповзаючі інтонації у партії тенорів (*cis-c-h-cis-c-h...*).

Важливим драматургічним чинником є тенорове *solo*, яке звучить ще наприкінці першої частини циклу як уособлення ліричного героя. Його наступна поява відбувається тут — у кульмінаційний момент четвертої частини на тлі максимального накопичення дисонуючих елементів — де цей голос розщеплюється на два підголоски, які виразно передають схвильованість героя (*Додаток А. Пр. 52*). Зникаючи у п'ятій частині циклу, *solo* тенора знову з'явиться у заключній частині, де набуває вирішального значення — в його мелодії прозвучать вирішальні слова.

П'ята частина, повертає слухача до образної тематики перших двох. На противагу «скам'янілій» важкості середнього розділу, сконцентованого на чоловічих тембрах, частина доручена жіночому складу хору, який знаходиться у зручних теситурних умовах, що надає звучанню спокійного ненапруженого характеру (*Додаток А. Пр. 53*).

Починаючи викладення матеріалу від *h*, яким закінчилась попередня частина, композитор використовує той самий спосіб, що між другою і третьою частинами. Стосовно інтонаційного наповнення тут розвивається мелодичний матеріал другої частини, який цього разу викладається триголосно. Композитор використовує звичний прийом — у партіях жіночих голосів він накладає одне на одне квінтові сполучення. При цьому партія сопрано побудована на звуках пентахорду *a-h-cis-d-e* із періодичним втручанням шостого ступеня (*fis*), а альтів — на *e-fis-a-h*. В результаті такого сполучення у горизонтальному розвитку вибудовується взаємодія двох трихордів *e-fis-a* та *a-h-cis*. Цікаво, що звучання частини позначене ладовою «нейтральністю». Тільки одного разу з'являється терцієвий тон (*gis*), який визначає ладовий нахил.

Натомість, в **останній частині** циклу мажорна терція подається одразу. Світлий характер образу досягається за допомогою інтонаційних сполучень. (Додаток А. Пр.54).

Композитор використовує збільшені інтервали, що пронизують фактуру зсередини, ніби розтягуючи її. За рахунок підвищення п'ятого ступеня (*his*) в основі звучання тепер лежить зб.5, кварта від якої дає збільшену октаву. Підвищений четвертий ступінь в свою чергу (*ais*) дає збільшену кварту (Додаток А. Пр.54). Шоста частина циклу створює пейзаж тиші, де без жодного поштовху на *pp* поєднуються усі елементи. *Solo* тенора знаходить відгук у кожній з партій: сопрано, мов тихе відлуння, дублює мелодію тенорового *solo*, альтова партія нерухомо завмерла на секундовому співзвуччі терцієвого тону з підвищеною квартою, тенори, що, як і сопрано, спочатку є відгуком солюючого голосу, поступово завмирають у збільшеній квінті, баси м'яко поглиблюють тонічне звучання октавним подвоєнням, надаючи звучанню ще більшої просторовості.

Детально дослідивши методи роботи В. Бібіка у хоровому циклі «Хай буде тихо скрізь» на вірші Г. Гдаля, ми можемо стверджувати, що композитор демонструє тут притаманну йому симфонічність мислення. Керуючись принципами вищого філософського узагальнення, він створює симфонію вже на рівні komponування поетичної основи твору. В. Бібік самостійно вибудовує композиційно-драматургічну основу циклу, яка відповідає авторській концепції, і підпорядковує їй музично-виразовий пласт. На всіх рівнях музичної організації композитор проводить ідею цілісності циклу, в якому шість окремих частин об'єднуються у тричастинний моноліт. Цементуючим для всього циклу стає різнобічно висвітлений поетичними та музичними засобами образ Тиші, який набуває глибоко філософського осмислення і стає одним з художніх архетипів [169] у творчості композитора.

Висновки до Розділу 2

Розглянуті у цьому розділі хорові твори В. Бібіка, що охоплюють період з 1970 по 1981 роки, дозволяють простежити процес становлення і розвитку композиторського методу у цій жанровій сфері та формування її стильових особливостей.

1. Звернення до сфери народнопісенної творчості надало яскравий приклад багаторівневого діалогу композитора з фольклором. Два твори, поєднаних приналежністю до неофольклорного напрямку, як однієї з провідних стильових тенденцій цього часу, продемонстрували не лише результати опанування композитором різних національних народнопісенних стихій (російської у «Триптиху» та української у «Думі про Довбуша»), але й різні форми роботи з фольклорним матеріалом, різні жанрові моделі.

Саме фольклорне начало в обох випадках скеровує формування художнього цілого. Але метод композиторської роботи з фольклорним текстом призводить до глибокого засвоєння фольклорних елементів, які переплавляються з авторською інтонацією, «привласнюються» композитором, вільно їм трактуються й розвиваються. На основі різних фольклорних джерел В. Бібик створює власні «версії» хорових творів, скомпоновуючи їх в традиційну для жанру кантати багаточастинну структуру. Подібний шлях він обирає і в інтонаційному втіленні хорових полотен. Діалогічні переходи «фольклорного» і «композиторського» начал коливаються між цими полярними точками, породжуючи своєрідну музично-інтонаційну концепцію, сутність якої можна визначити як *вільний переклад* або *вільне прочитання* фольклорного першоджерела.

2. У П'яти хорах за романом Ю. Бондарєва спостерігається наступний крок в опануванні хорової музики та подальший розвиток композиторського методу. Вперше обравши за основу великий *прозовий* твір на воєнну тематику, композитор суттєво переосмислює першоджерело, створюючи власну художню

концепцію, і, відповідно, оригінальну композицію, у якій на противагу логіці і послідовності висвітлення подій приходить їх образна візуалізація. Процес переосмислення триває через *трансформацію прозового тексту*, зведення його до строфічних побудов (на зразок віршових), виокремлення найважливіших смислових моментів.

Така концентрація змісту обумовлює використання *малих хорових форм*, що об'єднуються в цикл тематичними, інтонаційними, тонально-гармонічними зв'язками, наскрізним музично-драматургічним розвитком. Лаконізм і точність музичного вислову, кінематографічність у подачі образів, підсилення ліричної складової зумовлюють жанрову амбівалентність твору, в якому наявні риси камерної кантати та циклу хорових мініатюр.

3. «Хорові картини» на слова О. Вишні і С. Васильченка значно розширюють музично-виражальну палітру В. Бібіка. Спільна тематична ідея, що поєднує прозу двох видатних українських майстрів слова, спонукає композитора до пошуку адекватних засобів *музичного звукопису*. Розвиваючи віднайдені раніше принципи роботи з прозовим текстом, В. Бібик перетворює його на унікальний зразок «співаної» поезії, в якій відображується яскравий живописний колорит.

Композиторський задум реалізується на всіх рівнях композиційно-семантичної структури — від загальної образності до найтонших нюансів звуковидобування, *звукотворення*, в якому великого значення набуває сучасна композиторська техніка, сучасні прийоми письма. Мальовничий *сонористичний звуковий простір* постає у досконалій тричастинній композиції *музично-живописного триптиха*. Попри складність і насиченість, особливо в самому моменті народження музичної думки, він вирізняється прозорістю й інтонаційною глибиною, притаманною стилю мислення В. Бібіка.

4. «Шість хорів» на вірші Г. Гдаля продовжують композиторські пошуки в музично-хоровому жанрі. Використання вже апробованих жанрових хорових

форм пов'язано тут з першим зверненням до *поетичної* першооснови, яка вимагає пластичного підпорядкування музичної інтонації своїм закономірностям. Композитор також дотримується власного композиційного плану послідовності розташування віршів, який набуває для нього концепційного значення.

Концентрація поетичного змісту та лаконізм і точність музичного висловлювання дозволяють розкрити новий змістовний пласт, «прихований» в поезії Г.Гдаля і введений композитором на рівень *філософського узагальнення*. В.Бібік вибудовує свою концепцію, простежуючи розвиток наскрізних образів — Світла, Ночі, Юності, Зорі, Безміру, Тиші, більшість з яких набувають значення загальних *архетипів*. Вони великою мірою сприяють утворенню музично-поетичної єдності циклу, що, як і у попередніх творах, спирається у своїй основі на жанр *хорової мініатюри*, яка належить до сфери *філософської лірики*.

5. У хорових творах цього періоду також виявився індивідуальний стильовий комплекс, обумовлений специфікою композиторського мислення В.Бібіка, що вже сформувався у його творчості в інших жанрах і збагатився особливостями хорового письма. Визначилися жанрові і композиційні пріоритети хорової творчості композитора: схильність до хорових циклів з наскрізним розвитком, основою яких є хорова мініатюра.

РОЗДІЛ 3

ЕВОЛЮЦІЯ ХОРОВОГО СТИЛЮ ВАЛЕНТИНА БІБІКА

КРІЗЬ ПРИЗМУ ВЕЛИКИХ ЖАНРОВИХ ФОРМ

Форми і методи роботи в хорovому жанрі, віднайдені на попередньому етапі творчості, розширюються і збагачуються у творах В. Бібіка, написаних після 1981 року. Своєрідна манера роботи з вербальними текстами, з яких композитор вибудовує цілісну форму-концепцію, створення циклічних композицій на основі окремих номерів (частин), які часто являють собою хорovі мініатюри, формування індивідуального інтонаційного словника та певних прийомів хорovого письма — все це стає ядром його хорovого стилю, еволюція якого продовжується і надалі. Особливістю цього періоду стає підвищена увага до так званих великих хорovих форм, серед яких як традиційні для цього жанру *кантата, ораторія, хорovий концерт*, так і *синтетичні форми*, що поєднують в собі поетичне слово і широкий спектр засобів музичного вислову, зокрема поема (симфонія) і опера. Метою послідовного аналізу кожного з таких творів є бажання зрозуміти, яким чином обрані жанрові моделі реалізуються в індивідуальному авторському баченні В. Бібіка.

3.1 Ораторія «Любящий тебя Ульянов» (без опуса) (1977): особливості перетворення принципів кантатно-ораторіального жанру

Ораторія В. Бібіка «*Любящий тебя Ульянов*» опублікована видавництвом «Музична Україна» у 1979 році. Цей твір свого часу отримав високу оцінку музичних критиків та музикознавців, котрі звернули увагу не лише на яскраве і майстерне втілення такої важливої, офіційно «благонадійної» теми, а насамперед, на присутню в ньому ліричну складову, що переважала над усталеними «нормами» висвітлення образу вождя революції [140, 147].

Проте, всупереч загальноприйнятій практиці створення подібних опусів, написання ораторії було ініційоване самим композитором. За згадкою учня і друга В. Бібіка композитора Олександра Щетинського, на це його надихнула

невеличка збірка особистих листів В. Ульянова до своєї матері, на основі якої композитор самотійно створив лібрето твору.

Це надало йому можливість вже на «передкомпозиційному» рівні сформулювати оригінальну авторську концепцію. Відзначимо, що й тут В. Бібік залишається вірним власному методу роботи з прозовими першоджерелами, апробованому у попередніх хорових творах, за яким тексти його композицій формуються вибірково з різних джерел. Вербальною основою ораторії стали не лише листи В. Леніна, а й рядки з книги Джона Ріда *«Десять дней, которые потрясли мир»* [160], фрагменти зі збірки *«Ленин. Вождь мировой революции»* Фрідріха Платтена, Джона Ріда та Герберта Уеллса [153], деякі інші тексти революційного змісту.

Наведемо приклад вільного об'єднання текстів, метою якого було їх підпорядкування єдиному драматургічному задуму. Так у першій частині після анонсування часу проведення дій (*«В начале декабря 1895 года Владимир Ульянов был арестован»*), наводяться рядки з листування Леніна з матір'ю, Марією Олександрівною Ульяною, датованого 2 березня 1897 року. Тексти подаються вибірково, але за певним принципом: зберігаючи загальний ліричний настрій, вони виключають будь-яку конкретику і згадку про місцевість: *«Окрестности <Западно-Сибирской> дороги, <которую я только что проехал всю (1300 верст от Челябинска до Кривошекова, трое суток)>, поразительно однообразны: голая и глухая степь. Ни жилья, ни городов, очень редки деревни, изредка лес, а то все степь. Снег и небо — и так в течение всех трех дней. Дальше будет, говорят, сначала тайга, а потом, <от Ачинска>, горы.»*

Твір складається з шести частин, об'єднаних між собою авторським *attacca*. У поєднанні різноманітних текстових фрагментів складається цілком позитивна життєствердна картина шляху Вождя через низку перешкод і труднощів до Перемоги: 1 ч. — арешт Леніна і його дорога до заслання; 2 ч. —

перша хвиля повстання; 3 ч. — поразка і від'їзд Леніна з Росії; 4 ч. — друга хвиля повстання; 5 ч. — перемога більшовиків; 6 ч. — фінал.

Зупиняючись на темі радянської ораторії, українська дослідниця Н. Шепеленко [219] дуже влучно описує концептуальну трансформацію системи цінностей цього жанру: «Історія радянської музики тісно пов'язана з соціально-політичними подіями тих часів: важкий процес побудови “нової” держави потребував негайної рефлексії: тільки щось трапилось, одразу мала “пролунати” творча “відповідь” з неодмінно позитивним та одіозним світобаченням. Це були так звані гуманітарні опори тоталітарної державності. Їх особливістю стала штучно створена та масово насаджена принципово інша система цінностей атеїстичного порядку (кардинально відмінна від християнських устоїв, на яких базувалася ораторія впродовж тривалого часу свого існування), де відбувається підміна найважливіших концептів» [219, с. 75]. Так, в ролі Бога тепер виступає Вождь (Ленін, Сталін та інші), людина як особистість підміняється узагальненим «робітничий клас», Біблія та священні писання — науковими працями К. Маркса та Ф. Енгельса [там само].

Проте ораторія В. Бібіка являє собою оригінальний зразок інтерпретації жанру, в якому при наявності його зовнішніх ознак відбувається внутрішнє переосмислення. Звертаючись до теми Жовтня, В. Бібік переінтонує епос революційних подій, поданих в словесному тексті, через призму власного відношення до них. Істинна ідея твору повноцінно розкривається тільки в умовах «омузичення» тексту.

Перший хор «*Россия, родная моя...*» виконує функцію акапельного хорового вступу. Стогнучі хроматичні секундові ходи створюють похмурий настрій. Композитор доручає їх низьким альтам, або, як вказано в партитурі, «*если в хоре нет низко звучащих альтов, заменить их в 1-й и 2-й цифрах партией тенора-соло*». Густи альтовий тембр також додає звучанню сумної трагічності (Додаток А. Пр.56).

Одразу після вступу і програмного коментаря Читця звучить **хоровий епізод** «*Родина наша страдала*», утворений хоровими імітаціями стогнучих малосекундових зворотів, що проходять по чергово у партіях тенорів (від *f*), потім басів на секунду нижче (від *e*), далі у сопрано (від *h*) і знову на секунду нижче у тенорів (від *a*). Характерно, що низхідна спрямованість руху зберігається навіть в кульмінаційній зоні (Додаток А. Пр.56, три такти до ц.6).

Гучний епізод вмить переривається стогнучим звучанням у *solo* альта. У сольному виконанні «оголюється» природа секундових інтонацій народних плачів (Додаток А. Пр.56, ц.6).

В наступному, так званому «**дорожньому**» епізоді (7 – 9 цифри) текст подає читець. Хор же, можливості якого збільшуються завдяки *divisi* в кожній з партій, стає частиною загального звукопису (інтонування секундових поспівок без слів, глісандуючі ковзання).

Далі (ц.10) на фоні тонічного *h* в альтовій партії у точному відтворенні звучить мелодія *solo* альта («*Родная моя...*»), що являє собою варіант попереднього «*О, Россия...*». Цей епізод закінчує частину на фоні хроматичних ходів, які перемістилися до партії фортепіано.

Друга частина ораторії (має тричастинну будову, хвилеподібний характер розвитку), побудована на тому самому інтонаційному матеріалі. Загалом вона є контрастною по відношенню до першої: змінюються темп (*Allegro*) і динаміка. Як і першу, її можна умовно поділити на декілька епізодів. Перший — хоровий на словах «*О, Россия, родная моя*» (чотириразове проведення), де простежується зв'язок з першою частиною і на вербальному, і на інтонаційному рівнях (Додаток А. Пр.57).

Нестримний динамічний розвиток з використанням кластерних співзвуч, *glissando*, гри на відкритих струнах фортепіано (*tr.*, *sff*, авторські вказівки *con tutta forza* тощо) досягає кульмінації в ц.13., де усі виконавці зливаються в єдиному тривожному дзвоновому звучанні.

З ц.14 починається друга хвиля розвитку. Вона зростає на основі другого елементу, який також бере свій початок від інтонаційного комплексу першої частини (розвивається елемент рівномірних скандувань тенутних восьмих). Цей епізод відмічений зміною метру (5/8), темпом *Allegro* і зміною фактури.

Картину масового протесту («Убито и ранено более трех тысяч человек. Верить царю нельзя!») В. Бібік змальовує в основному фактурними засобами, оскільки сам текст насичений закличними вигукowymi інтонаціями, які подаються в хоровій імітаційній поліфонії чотирьохголосся. Висота звучання змінюється з кожною наступною скандованою фразою. Напруження додають гострі співзвуччя вертикалі та рівні скандування акомпануючих голосів (Додаток А. Пр.58).

Врешті, хор завмирає у п'ятиразовому висхідному хроматичному заклику «На баррикады!», який з кожним разом стає все гучнішим. Тривале нагнітання об'єднує хор в загальному шумі «У...», що імітує «гудки заводів». Композиторська ремарка «*высота вступающих голосов должна быть разной*» спрямовує до створення атмосфери хаосу.

На піку суцільного нагнітання В. Бібік розділяє хор (ремарка: «хор разделитъ на три самостоятельных коллектива. Если же он малочисленен — разделитъ на два и в последующем выполняют две революционные песни»), і на фоні загального «гудіння» вводить спочатку революційну пісню «Варшавянка» (*a-moll*, 4/4, «исполняют, подражая пению демонстрантов»), далі у другого хору — «Марсельєзи» (*A-dur*, *Tempo di Marcia Risoluto*, 4/4, також «подражая пению демонстрантов»); і одразу третій хор з піснею «Замучен тяжелой неволей», яка хоч і вирізняється більш стриманим темпом (*Andante*) та сумним характером (*a-moll*, 4/4), також виконується «подражая пению демонстрантов».

В партіях фортепіано та ударних тим часом продовжують звучати скандуючі пульсації та просторові кластерні нашарування, які насичують

тканину глибокими басами та дзвоновими ударами. На фоні грандіозного масового народного дійства з'являються закличні вигуки вождя (*«Граждане! Вчера вы видели зверства самодержавного правительства!...К оружию, товарищи! Разносите тюрьмы, освобождайте борцов за свободу! Да здравствует революция!»*).

Зрештою, невблаганний рух демонстрації обривається (*«с окончанием текста у чтеца прервать звучание хора и оркестра в любом месте...»*), *«три хора соединить в один»*), і багаточасова фактура зливається в єдиний хоровий моноліт (*Pochissimo meno mosso*), у якому превалює мотив плачу. Поступово, шляхом звуження «акордів», звучання зводиться до унісону *h*. Він пронизує всю фактуру, відгукуючись в його кварто-секундових потовщеннях, довго і тихо завмирає, пов'язує *attacca* з наступною частиною (*Додаток А. Пр.59*).

Третя частина вирізняється невеликим розміром, має двочастинну репризну будову. Перший розділ звучить у виконанні читця, *solo* сопрано і хору *a cappella*, а другий – читця, *solo* сопрано, ударних і фортепіано. «Плач» у *solo* сопрано, майже точно повторює початкову мелодію. Фермати на паузах, відсутність тактового межування, форшлаги, композиторська вказівка (*Ad libitum ma moderato*) надають звучанню вільного імпровізаційного характеру (*Додаток А. Пр.60*).

Наступним етапом розвитку стає трансформація основного мотиву, на фоні якого проходить текст читця. У ньому поєднуються тексти спогадів Надії Крупської та листування Леніна з матір'ю, де слова *«Дорогая мамочка!»*, отримують неоднозначне тлумачення. Це не лише звернення сина до матері, а й убоління за Батьківщину. Саме тому наповнення музичного простору інтонаціями плачу створює необхідну емоційну атмосферу. Проникливість цього образу підкреслюється виголошенням читцем прощального *«Обнимаю тебя, моя дорогая... ..милая моя...»* на фоні рівномірних ритмічних пульсацій та безсловесного альтового *solo*.

Четверта частина починається великим інструментальним вступом. Він звучить на основі хроматичних імпровізацій в низькому регістрі партії фортепіано та тріольних квінт, що підтримуються тріолями ударних та арфи. Цілком очевидно, що ці тріольні пульсації представляють собою трансформацію попереднього остинато. Забігаючи наперед, відмітимо, з цих тріолей викристалізується активний мотив висхідної септими, в якому впізнається виразне тутійне «*Россия*» з першої частини. В процесі розвитку цей мотив пронизуватиме музичну тканину поки не переросте в свою нову трансформацію.

Весь цей похмурий епізод (*Con moto ma non troppo*, розмір 1/1, динаміка не перевищує *pp*) готує вступ хору, перед появою якого звучить програмне зауваження читця: «*А в России рабочее движение шло на подъем...*». Описання жахливих, моторошних подій, спричинених революцією, В. Бібік поглиблює на музичному рівні, використовуючи прийом *parlando* в усіх хорових партіях. Текст проходить в кожній з них і поступово нашаровується у висхідному порядку від басів до сопрано. Звертає на себе увагу метод розподілу тексту в умовах стабільного метроритму: керуючись текстовими наголосами, композитор розташовує слова по тактах, подаючи розмір 1/1 то як чотири-, то як три-, або дво-, шести-, п'ятидольний (Додаток А. Пр.61).

Одночасне звучання партій на одній висоті, в межах піано, без підвищення говіркового тону створює ефект заклинання, мани, що опановує свідомістю вождя («*Ленин ... только о грядущей революции и думал, для нее работал*»). Поступове підняття загального хорового тону підтримується і інструментальним складом. У ц. 43 масштабна динамічна хвиля сягає своєї кульмінації, яку В. Бібік умовно позначає в нотному тексті «*Митинг*». З вуст читця він проголошується словами Джона Ріда «*А Россия, огромная Россия корчилась в муках, вынашивая новый мир!*»[160, ст.8].

Хор тут вибухає поліфонією хаотичних вигуків («*Мира! Хотим мира! Землю — крестьянам! Заводы — рабочим! Вся власть — советам!*»), імітуючи збори обуреного натовпу. В партії першого фортепіано нарешті з'являється згадана вище трансформація септими. Цей елемент на *ff* тривожно та нав'язливо повторюється до самого кінця частини (Додаток А. Пр.62).

Гармонічне розв'язання хаосу мітингуючої поліфонії відбувається уже в наступній частині ораторії. За поєднання частин *attacca* початок нового музичного розділу можна сприйняти як традиційний перехід поліфонічно зростаючої напруги в об'єднуючу акордовому звучність, проте в цьому конкретному випадку діє зворотний принцип.

П'ята частина складається з двох розділів, перший з яких являє собою переможний революційний марш (пунктирна структура ритму та ритмічна єдність усього виконавського складу, динаміка *fff*, використання безвисотної розмовної манери висловлювання з авторською приміткою «скандируя») (Додаток А. Пр.63).

Наступний крок у розвитку музичного матеріалу звертає на себе особливу увагу. Замість очікуваного урочистого переможного звучання вигук «*О, Россия...*» (знак оклику в тексті тут замінено трикрапкою!) подається у суперечливому вигляді, з інакшим музичним підтекстом. Характер і темп виконання змінюється на *Animato*, партії напружено звучать на верхніх нотах діапазону; їх монолітність змінюється розпадом унісону на поліфонію стогнучих голосів, в яких прослуховуються хроматичні мотиви плачу. Замість впевнених мажорних гармоній в партіях фортепіано з'являються двооктавні руйнівні кластери, що на фоні тремолуючих ударних створюють враження цілковитої катастрофи (!). Поступово хорове звучання зводиться до «унісонної» секунди *h-c*, яка тепер звучить без жодного супроводу (Додаток А. Пр.64).

З ц. 48 починається двадцятитактовий акапельний завершальний епізод без слів. Тут В. Бібік використовує один дуже яскравий прийом, завдяки якому

звучання унісону насичується глибоким смислом. Усі голоси, окрім сопрано, помічені штрихом *tenuto*, яке подається в різному часі і різних, хоч і кожного разу рівних, ритмічних сполученнях. Після цього *tenuto* звучання кожної з партій спочатку переходить від голосного «А...» до *mormorando* («М...»), а потім і взагалі припиняється (Додаток А. Пр.65).

Цей, на перший погляд, незначний композиторський прийом також наштовхує на інтерпретацію прихованого змісту цієї частини та й циклу в цілому, адже він дає зрозуміти істинну ідею, яку В. Бібіку неможливо було висловити «відкритим текстом» — наслідки перемоги більшовистського руху. Переможна хода більшовиків викликає **всенародний страждальний плач**, який від гучного голосіння (ц. 47) «О Россия!», поступово придушується до **забороненого безсловесного народного стогону**. В такому контексті унісон партій сприймається як мовчазна покора, а *tenuto*, які порушують цей шеститактовий унісон — як несміливі обережні спроби протесту. Кожна така спроба закінчується *mormorando* — співом з закритим ротом (!) і наступним зникненням голосу... Врешті поступово замовкають усі партії: спочатку баси, потім тенори, далі альти. До наступної частини переходить тільки партія сопрано, яка покійно тримала заданий унісон і «змогла подолати кордони частини».

Таким чином, за зовнішнім фасадом затребуваної політичної позиції В. Бібік виражає своє справжнє відношення до зображуваних подій, до політичної ситуації, з якою він особисто був незгодний і з якою йому доводилося боротися доступними мистецькими методами.

За такого трактування музичного матеріалу **Шоста частина** набуває значення лірико-філософського фіналу. Вона починається десятитактовим інструментальним вступом, який обережно на *pp* утверджує верховенство *h* і проходить у вдвічі уповільненому темпі (*Moderato. Limpido*). Тут знову з'являються відгуки рівномірних пульсацій, *fregando* (спосіб виконання шляхом

тертя долонями) арфи, глісандуючі прийоми гри на відкритих струнах фортепіано.

В хорі, розділеному на дві групи, на першому етапі відбувається майже пуантилістичне нашарування усіх партій. Їх вступ проходить на *p* і позначений приміткою *sotto voce*. У такому виконанні звучання хору можна трактувати як простір внутрішнього монологу у свідомості автора, який заповнили думки про долю Батьківщини (*Додаток А. Пр.66*).

У ході розвитку звучання хору охоплює нові регістри. Цей процес також має низхідний вектор і проходить в діалозі суміжних партій: поступово нашаровуються сопранове *h-cis*, альтове *e-fis*, тенорове *gis-dis* і, нарешті, інтервал висхідної септими в басах *fis-e*, тобто з'являються всі знакові інтонації з попередніх частин.

Необхідно відмітити очевидну «мажорність» і «дієзність» цієї частини на противагу першій, де переважав мінорний нахил і бемольна сфера.

З наступними, з кожним разом більш розгорнутими, репліками партій, що продовжують звучати з текстом «*родная моя*», ці думки стають дедалі нав'язливішими. В цьому їм допомагає розспівність, в межах якої проходять повторювані мелодичних фігурації, які в своїй повторюваності починають звучати як дзвони. Дзвоновості додає також присутність у виконавському арсеналі оркестрових дзвонів (*Campane*). Серед хорових «дзвонів» чуються короткі монотонні коливання секундових плачевних інтонацій, і низхідні поступові ходи, які швидко розвиваються до цитувань основного мотиву плачу. Він тепер обігрується в різноманітні способи: то подається у респості, в зворотному висхідному напрямку (в альтовій партії), то з заповненням першого інтервалу (в теноровій партії другого хору), тощо. Його інтонації чуються і в партії першого фортепіано, так само як і висхідна септима. Уся фактура пронизана низхідними інтонаціями.

Зрештою інструментальний супровід поступово зовсім стихає, залишаючи лише хорове «дзижчання думок», які невтомно продовжують «шепотіти» *«Россия, Россия, Россия...»*, та авторське звернення, озвучене читцем: *«Дорогая моя... милая моя... любящий тебя... Ульянов...»*. Ці слова, вирвані із контексту листування Леніна з матір'ю, тепер адресовані неньці-країні, до якої звертається сам композитор, який у своєму творі втілив не лише зовнішню канву далеких історичних подій, а свої власні роздуми про Батьківщину, про революцію, роль в ній Ульянова, про шляхи розвитку та долю рідної держави.

Як же бачить жанр ораторії В. Бібік? Якою є його авторська концепція? Як реалізуються змістовні можливості літературного першоджерела? Згадаємо, що «жанровий генотип утворюється лише завдяки комбінаторному впливу деяких пластів у їх взаємодії та взаємозв'язку. Як приклад, інтонація стає ораторіальною лише у випадку утворення її в контексті вербального, вокально-речитативного та оркестрового пластів жанрового інваріанту ораторії» [219, с. 90].

Ораторіальна мова (вокально-речитативний пласт), яка передбачає мовленнєво-речитативний спосіб викладу, в творі реалізується в першу чергу наявністю **Читця**. Він у В. Бібіка виконує в основному функцію «читця-інформатора» («транслятора певної інформації, в більшості випадків орієнтує слухачів у часопросторі при значних хронологічних зрушеннях сюжету») [219, с. 91] Подекуди він постає і в ролі «читця-проповідника» — у виконанні якого в епізодах змалювання історичних подій, ми чуємо безпосередню «проповідь» В. Леніна. Також, в умовах описаного вище музичного переінтонування, читець проводить чітку лінію комунікації між ліричним героєм (композитором) та батьківщиною. Адже в «новому» прочитанні саме до Росії звернені фрази з листувань Леніна, обережно підібрані композитором.

Хор, який є стабільним компонентом вокально-речитативної стилістики, в ораторії В. Бібіка виконує багато функцій: він і відтворює історичні події, і стає

зображальним чинником, уособлює в собі переживання автора, а за ним і народу, колективної свідомості, виражаючи відношення до відтворюваних подій. Значна частина хорових епізодів презентує мовленнєво-речитативний спосіб викладу матеріалу.

Інструментальна складова ораторії В. Бібіка вирізняється далеко не повним оркестровим складом (ударні, арфа, два фортепіано). Така інтерпретація інструментального чинника **камернізує** ораторіальний жанр, проте зважаючи на композиційні процеси останньої третини ХХ ст., серед яких також камерна трактовка крупних форм, цілком відповідає жанровим канонам. Тим паче, що появу інструментального пласта продиктовано сюжетною необхідністю, він виступає то як акомпанемент, то в як звукозображальний елемент; підсилює емоційний вплив музичного матеріалу ораторії.

Проте присутні в композиції стабільні елементи внутрішньої форми жанру разом з тріадою принципів жанрового канону **перетинаються з епізодами ліричної образної сфери**.

Комплекс засобів музичної виразності твору постає в дуальному протиставленні: в музиці ораторії відмічаються **два види інтонаційних комплексів**.

Перший з них (назвемо його **ораторіальний**) характерний для опису зовнішніх подій. Він поданий в першій (цц. 7 – 10), другій (цц. 14 – 24), четвертій (повністю) та п'ятій (до ц. 47) частинах. Для цієї сфери характерні:

- спрощена розмовна манера хорового виконання, яка виражена в другій частині витриманими на одній ноті репліками хорових партій, а в наступних і взагалі відсутністю висотного визначення партій (*parlando*);
- простота ритму та його орієнтованість на ритми словесного тексту (в ц. 43 навіть не прописана інтонаційна і ритмічна структура партій);
- хвилеподібна крещендуюча динаміка розвитку епізодів, характерна для зображення масових дійств;

- пов'язана із зростанням динамічних хвиль і висхідна направленість мелодичного руху партій;

- наявність у хорових та інструментальних партіях остинатних ритмів, притаманних як образам дороги (звуки потягу, кінноти в першій частині), так і мітинговим закликам (в другій і четвертій), і маршовим ритмам (п'ята). В епізодах другої образної сфери цей елемент сприймається як присутність першої.

Другому інтонаційному комплексу відповідають епізоди «*Россия, родная моя*», що пронизують ораторію. Назвемо дану лінію **ліричною**. У першій частині це вступний та завершальний епізоди (до ц. 7 та з ц. 10), в другій — перший та третій розділи (цц. 11 – 14 та ц. 24), третя частина (повністю, цц. 28 – 34), шоста частина (повністю, з ц. 49). Для цієї образної сфери характерні дещо протилежні показники:

- побудова інтонаційного матеріалу на основі тісних секундових зв'язків;
- низхідна направленість мелодичного руху, похідною якої є особливості інтонаційного комплексу голосінь;
- розспіви голосних, які простягаються від незначних до широких на кілька тактів;
- коротка осяжність фраз, яка також притаманна народним плачам;
- більш вільне широке дихання.

Порівнюючи ці дві образні сфери, необхідно визнати спрощеність музичних характеристик першої, пов'язану з плакатним характером документального відтворення історичних фресок. В цьому контексті використовуються і музичні цитати. На противагу їй, друга ланка вирізняється витонченістю і проникливістю емоційно-чуттєвого та рефлексивного начал.

Попри зовнішню активність епізодів першої групи образів лірична група у цьому співставленні займає провідне положення, адже перші презентують

даність, як картини в галереї, а другі — є реакцією автора на експоновані події і спонукають слухача до роздумів.

На всіх рівнях співставлення цих двох музичних сфер прослідковується відтворення рис та елементів сонатного циклу: на рівні інтонаційної спільності, яка проявляється у наскрізних мотивах, які проводяться у всіх частинах циклу; у темповому, тональному співвідношенні частин. Образна сфера плачу бере на себе роль головної партії, а мітингові епізоди — побічної. У такому трактуванні в формі ораторії абсолютно справедливо окреслюються усі розділи сонатної.

Характер зв'язків між частинами також не «грає» на ораторію, адже традиційно ораторія має номерну структуру, тоді як в даному творі музично-драматургічний розвиток проходить за принципом послідовного розкриття єдиної ідеї.

Таким чином, відмічаючи вагоме значення ліричних епізодів на рівні відтворення загальної ідеї твору, присутність рис сонатності та ін., маємо визнати, що жанр кантати в даному випадку дійсно глибоко проникає в природу твору. Регулярна поява та багаторазова трансформація ліричних епізодів «*О, Россия...*» не просто об'єднує фрески революційних подій твору, а навіть здатна змінити його жанрове визначення. Адже вилучивши ці епізоди, ми б мали змогу побачити ораторію, щоправда невеличку, яка б традиційно закінчувалась апофеозом переможного маршу п'ятої частини.

3.2 «Ода братерству» на вірші І. Драча для мішаного хору та органа, ор. 43 (1981)¹³: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі

В. Бібік — визнаний майстер поліфонії, якою характеризується його авторський почерк не тільки у фортепіанній, а й у хоровій музиці. Майже в

¹³ Результати цього дослідження викладені у статті автора [19].

кожному своєму хоровому творі митець застосовує різні принципи поліфонії, починаючи від простих імітацій, як у поємі-симфонії *«Прощание»*, концерті-панахиді *«Тишина-Предупреждение»*, до більш складних: традиційні стрети (у третьому хорі з хорового циклу *«Горячий снег»*, у першій частині *«Хорових картин»* — *«Благословилося...»*), фугато (третя частина *«Триптиха»* — *«Не под свет заря занималась»*), повноцінні фути (*«Ветка вербы в окне»* — сьома частина панахиди *«Тишина-Предупреждение»*). В. Бібик часто вдається до поліфонічного викладу в експонуванні тем (*«Благословилося...»* з *«Хорових картин»*, *«Весняне»* з *«Хай буде тихо скрізь»*, *«Видения»* з поємі-симфонії *«Прощание»*). Різноманітність форм і методів поліфонічної роботи в хорових творах композитора зумовлені їх філософською глибиною і концепційною насиченістю.

Особливості поліфонічного мислення В. Бібіка в його фортепіанній творчості найбільш ґрунтовно розкрито у статтях Всеволода Задерацького [78], Віктора Клима [93], Ірини Країнської [109], Віри Кузикової [110], Світлани Мірошниченко [131], Людмили Пруднікової [157], зокрема загальноестетичні, музикознавчі, виконавсько-педагогічні аспекти аналізу *«34 прелюдії і фути»* (ор. 16) для фортепіано (1973). Порівнюючи з циклами Д. Шостаковича, П. Хіндемита та Р. Щедріна, музикознавці вважають цикл В. Бібіка *«новим словом в історії жанру»*, *«гідним продовженням цікавих європейських традицій»* [78, с. 5.]. Проте і хорова творчість В. Бібіка загалом, і особливості поліфонії в його хорових творах досі не стали предметом наукового осмислення.

«Ода братерству» для мішаного хору та органа вирізняється серед хорових композицій В. Бібіка концентрацією поліфонічних засобів. Це єдиний самостійний хоровий твір, написаний у формі фути.

Розгляду особливостей інтерпретації композитором жанрової моделі фуги, тематизму і способів поліфонічної роботи з ним присвячений цей підрозділ.

В. Бібік написав фугу за однойменним поетичним твором поета-шістдесятника Івана Драча (1936–2018). Його емоційна, образно-своєрідна поезія, сповнена пафосно-вітальних мотивів, звеличує силу людського духу. «Ода братерству» опублікована у збірці «Балада буднів» (1967), у поезіях якої відтворено метафізичну глибину і корінну проблематику людського буття. Натхненні оди «охудожнюють», інтелектуалізують, ошляхетнюють буденність, розцвічуючи її різноманітними барвами. І. Драч прагне показати планетарні масштаби щоденного життя, піднести його до рівня всепланетарних концептів. Поезії «Балади буднів» сповнені романтичного пафосу подвигу, естетизують героїку буднів, надаючи їм епічності.

Піднесений поетичний стиль твору І. Драча (*Додаток Б. Пр.10*) визначає і славильний характер музичного твору, зумовлює вибір композитором виконавського складу (мішаний хор та орган), породжує особливий тип тематизму та поліфонічні методи роботи з ним.

Тему фуги, яка звучить на основі перших двох рядків («Що є братерства сильніше / на цій крутоплечій планеті?»), становлять чотири такти. Від центрального тону головної тональності *a*, посиленого органним *a* контроктави (у партії органа тільки цей витриманий звук), мелодія поступово ніби «розхитується» вгору і вниз. У ній важливий секундовий, поступовий висхідний і низхідний рухи та оспівування основного тону, які стануть основою подальшого інтонаційного мелодичного розвитку. Інтонаційна кульмінація теми припадає на слово «крутоплечій», вона виражена висхідним тритоном. Завершується тема тим самим *a* на ферматі (баси ніби імітують нескінченне *a* органа). Ця мужня, велична тема ладово визначена: лад *a* лідо-міксолідійський (неповний спочатку) мелодичний (*Додаток А. Пр.67*).

Тема фуги кількісно дуже обмежена у звуковому відношенні. У фортепіанних поліфонічних циклах В. Бібіка також часто трапляються теми фуг на одному ритмізованому або на двох – трьох ритмічно розспіваних звуках, цей звуковий аскетизм поліфонічного тематизму характерний для композитора.

Експозиція фуги побудована на проведенні теми послідовно знизу вгору в кожному з хорових голосів (баси — тенори — альти — сопрано). Отже, тема попарно звучить чотири рази з відповіддю у верхню велику секунду (спочатку звучить пара чоловічих голосів від *a* — *h*, потім жіночих, також від *a* — *h* октавою вище). Серед різних варіантів співвідношення експозиційних структур секундіві відповіді є одним з улюблених прийомів В. Бібіка. Класична ж експозиція з відповіддю у квінті трапляється в нього рідко, тональної — зовсім немає. Часто застосовувані секундіві, квартові й терцієві співвідношення голосів сповнюють звучання цікавими сонорно-барвистими ефектами.

Протискладення триває чотири такти і щоразу є утриманим: тричі воно проводиться без змін (у теноровій партії від *h*). Відмінність полягає у варіантному звучанні *g* в партії тенорів, яка хроматично варіюється (є і *g*, і *gis*), створюючи цим певне інтонаційне напруження. Така супроводжувальна функція протискладень, які не продовжують мелодичних форм теми, підкреслює провідну роль теми, водночас посилюючи сонорне начало і його функції в побудові вертикалі. Остання є тлом для проведення теми, утвореним шляхом комплементарно-сонорного заповнення ТТ (Додаток А. Пр.68).

Зрештою поступове накладання голосів збирається в акордовому моноліті «Гей, гучномовці стоусті». Йому передуює двотактовий перехід, у якому зрушується досі статична партія органа, що у своєму висхідному русі доводить загальне звучання до *fortissimo*.

Кульмінаційне акордове запитання «Гей, гучномовці стоусті,/ Чому ваші горла захрипли?» напружено звучить на основі тритону *h-f* (з малосекундовою конкордантою до звука *h* — *c* в партіях і хору, і органа). Далі напруження

посилюється внаслідок висхідного транспонування акорду малими секундами у верхній партії органа, що відбувається одночасно з низхідною хроматичною лінією в акордах середньої його партії.

Отже, виокремлюється суто лінійний розвиток матеріалу з посиленням малосекундового напруження як по горизонталі, так і по вертикалі. Цікаво, що прийом поступового нагромадження поліфонічно розвинених голосів, котрі якісно переростають у розщеплені й потовщені до акордового вигляду лінії, застосовується майже в кожному хоровому творі В. Бібіка.

Цей музичний епізод можна вважати своєрідним *розробковим переходом* з мотивним розвитком, якому властиві ознаки симфонічних розробок.

Наступний епізод (на слова «Невже протяла язика вам / Чорна напалмова голка?» — *Con vigore*) вважаємо **першим етапом розробки**, він містить два невеликих підрозділи: «хоровий» і «органний». Умовна «тональність» цього розділу — *h*. Цей звук зі своїм півтоном (*c*) пронизує музичну тканину всього розділу, сягаючи контроктави в партії органа. Тема в *першому, хоровому підрозділі* представлена тільки двома тактами, які імітаційно проводяться спочатку в басів, потім у партії сопрано (наступні два такти в кожному з голосів розробкові, з тритоновим висхідним рухом на початку). По суті, хоровий епізод — це триголосна стрета, адже інтервал між вступами голосів скорочується удвічі. Після вступу нового голосу попередній вільно продовжує свій рух. Тема ж у теноровій партії триває тільки один такт, а далі партія поступово підіймається у висхідній мелодичній хвилі, яка сягає *dis* першої октави. У цьому поступовому висхідному русі помітне ніби випадкове проведення початкового тематичного ходу від *f*. Воно візуально нагадує тоніко-домінантове поєднання теми й відповіді, яке звучить на відстані тритону.

Озвучуючи тему стрети від *h* і від *f*, В. Бібік застосовує ніби непомітний, проте суттєвий засіб драматизації головної мелодичної інтонації: якщо в експозиції оспівування основного тону *a* було великосекундовим, то тепер

основний тон теми (*h* і *f*) оспівується малосекундово, змінюючи ладовий нахил теми.

По закінченні стрети хоровий склад завмирає в розосередженому діатонічному мікрокластері *f* (малої октави у басів) — *gis* (першої у тенорів) — *e* (другої в сопрано). На цьому фоні починається *другий, «органний» підрозділ*. Тема вперше проводиться в партії органа, вона звучить на *fortissimo* і проходить тричі: спочатку від *fis*, де, знову мінорна, вона звучить у *fis – moll*, потім від *c*, знову імітуючи тоніко-домінантове співвідношення теми й відповіді. І це вже не мінор, а суцільна модифікація основного мелодичного руху гіпермалосекундовим згущенням. Останнє проведення знову проходить від *fis* у *fis – moll*, уже без відповіді, хоча натяк на її ймовірність відчувається в закінченні попередньої побудови. При цьому інтервал вступу голосів щоразу змінюється: показово змінені акцентні долі тактів, і голоси вступають спочатку з інтервалом у три такти, потім у півтора. Відповідь до теми відтворюється в початковому метроритмі.

Ще раз наголосимо на органній педалі, яка становить основу розробки і об'єднує під собою «хоровий» і «органний» підрозділи. Її наявністю підкреслено, як ладовий стрижень стійкості експозиції *a* змінила тональність *h*, що до цього була в основі експозиційних відповідей. Тональні відносини експозиції вибудовують відповідну проєкцію подальшого тонального плану. Своєю чергою, два розділи розробки звучать від *h* і від *fis* відтворюючи тоніко-домінантове сполучення (з мінорною домінантою).

Отже, основний засіб розробки — ладове малосекундове трансформування головної «мажорної» інтонації — приводить до появи мінору, унаслідок чого тотальна хроматика замінюється діатонікою. Усе це готує мінорне (умовно) проведення теми в хорі.

Наступний розділ (на слова «У гучномовець небес / Витертий хмар рушником») — *Tempo I Vigoroso* — позначимо як **другий етап розробки**. Він

продовжує звучати на тлі витриманого низького *h* в органа. Тут відбувається повернення початкової діатоніки, але мінорного (умовно) формату (*Додаток А. Пр.69*).

Тема звучить спочатку в альтовій партії (умовний лад — *h* фрігійський), після цього вступає тенор, уперше проводячи, як відповідь, тему в оберненні, як *i* в експозиції у верхню (тепер уже малу) секунду (від *c*). Півтонове, а не великосекундове зіставлення цих двох проведення демонструє типове для В. Бібіка напруження ладового розвитку. Складається враження, наче, озвучивши експозицію теми в «мажорі», після метаморфоз розробки композитор експонує тему в «мінорі». Проте ця «мінорна експозиція» проводиться не повністю: третє, четверте й останнє проведення теми, відповідно в сопрано, альтів і тенорів, накладаються одне на одне, різко скорочуючи інтервал вступу голосів спочатку від чотирьох тактів до одного і одразу до півтакту. Тема в сопрано проходить від *fis* (повністю в чотиритактовому вигляді); в альтях у наступному такті — від *h* з метричними зсувами акцентів, скорочено до трьох тактів; у тенорів — знову в оберненні, від *c* всього на півтакти пізніше альтів. Остання є найбільш трансформована і звучить усього два такти (третій являє собою подовження останнього звука теми *c*).

Далі досить активною «сходиною» в розвитку фуги є *стрета* («У мегафон цей блакитний, / Єдиний для всіх народів,»). Вона дуже динамічна внаслідок зменшення інтервалу вступу голосів до одного такту і є магістральною. Нарешті, у всіх голосах тема звучить від одного звука *cis* (в умовному ладі *cis* фрігійському) знизу вгору (почергово від басів до сопрано). Інтервал вступу завдяки розрізненим метричним сіткам скорочується від одного такту до півтакту, тема в усіх голосах звучить повністю в чотиритактовому викладі. Органний контрапункт *h* в партії органа доповнюється кластерними співзвуччями, утвореними малосекундовими і квінтовым «доповненнями».

Верхній шар органної партії поступово пересувається вгору (кластерами), посилюючи напруження. Цей рух триває й у наступному підрозділі.

Протягом звучання розділу кожен голос майже весь час повторює окремі інтонації теми (на словах «Я, сп'янілий од слова самого, / Гукаю єдине це слово»), унаслідок чого утворюється внутрішньо рухлива, але зовнішньо «статична» алеаторична фактура, на зразок мікрополіфонічного багатоголосся.

Партія органа продовжує «свою лінію»: басова педаль (*h-c*) і висхідний поступовий рух акордових комплексів. В останніх п'яти тактах утворюється ще й мелодична, теж поступово висхідна лінія, яка також посилює напруження. У кульмінації цього розвитку зароджується нова хвиля — останній, **третій етап розробки**. Тут немає повних проведень теми, але виникає нова хвиля розвитку. Хор у потужних унісонах на *cis* двічі скандує «Братерство!», а за другим проведенням завмирає у висхідному кульмінаційному стрибку на *fis* у верхніх голосах, підвищуючи цим звучання хорового тритону *c-fis* на довгих три такти.

Могутні унісони хору компенсує потужний поліфонічний розвиток партії органа: спочатку проводиться перший двотакт теми від *c* в дещо зміненому вигляді (перші три звуки теми більш довгі), далі звучать тільки уривки теми. Усі вони виростають на основі двох її мотивних утворень: а) скандуванні на одному звуці з подальшим оспівуванням цього звука; б) затактовому поступовому висхідному просуванню четвертними тривалостями, що включає приховану поліфонію, стрибок на тритон. Обидва ці мотиви імітаційно розвиваються, проте другий — більш вільно, утворюючи невеличкі висхідні або низхідні хвилі із загальним висхідним рухом.

Наприкінці цієї загальної хвилі розвитку, звучання поступово загасаючих кластерів у партії органа звужується до встановлення нового «центрального тону» *es*, який традиційно посилений секундовою (проте цього разу збільшеною — *fis*) конкордантою.

З цього моменту (на словах «Бо ж нема над братерством / Вагомішого набутку / Інших праведних істин, / Немає на цій планеті!») починається **завершальний розділ** фуги, додатково виділений темпово (*Andante. Dolce. Cantabile*). На фоні органної педалі *es* — *fis*, яка за такт зникає, повністю виключаючи партію органа, звучить тема у *ракоході* (Додаток А. Пр.70).

Її проведення відбуваються: від *fis* у басів, від *gis* у тенорів, від *h* в альтів, від *cis* у сопрано. У сопрановому проведенні тема звучить видозмінено — це інверсія ракоходу (Додаток А. Пр.71).

Усі проведення, як і експозиційні, є мажорними — тільки інтонаційно стрибок на тритон замінено чистим квартовим.

З проведення теми в тенорі («Хай же гідність твоя / І снага твоїх кутих рамен») проходить невеличка друга хвиля цього розділу. Вона починається від *fis* і теж є інверсією ракоходу. Тут у контрапункт із теноровим проведенням теми прилучається орган: на основі тонічного *e-fis* звучить ця ж тема, тільки зі зміною метричних акцентів.

З авторського *Comodo* (на словах «Запорукою буде / У гордім братанні з братами!») починається **Кода**. Тут одразу встановлюється фінальний тонічний центр *fis*, на якому в прямому русі звучить тема від *fis* у початковому вигляді. Тему одночасно в унісон проводять усі голоси, окрім тенора: у теноровій партії звучить знову тривале *fis* як органна педаль. Останній довгий звук хорової теми *fis* ніби поринає в безкінечність разом із органною педаллю.

В останніх тактах, виконуваних без хору, тема озвучується у двох крайніх регістрах: у контроктаві від тонічного *fis* і водночас у збільшенні в третій октаві, гранично посилюючи просторовість звучання органа. Нарешті, тема звучить, ніби у класичній фузі, як імітація у верхню квінту, тобто від *cis*, остаточно закріплюючи тонічний центр — *fis*.

Тож, у хоровій фузі «Ода братерству» В. Бібіка на поезію І. Драча застосовано різноманітні способи поліфонічної роботи з музичним матеріалом,

характерні саме для цього твору, які неодноразово зустрічаються в інших творах автора (як хорових, так і інструментальних) і набувають значення стильових ознак. Формуючи тему фуги, композитор строго добирає вихідний матеріал, гранично обмежує в кількісному відношенні. Тематизм фуги вирізняється декламаційною «живою мовою» з її спокійним інтонаційним розгортанням, метроритмічною свободою, сучасним музичним «проговоренням» поетичної строфи. Наявні в темі й класичні ознаки, зокрема тонікальна підкресленість кадансу, прихована поліфонія, тільки один, і від того досить виразний, інтонаційний стрибок на збільшену кварту (як у Й. С. Баха).

Звуковисотний порядок проведення тем загалом вільний: із дванадцяти можливих звуковисот у творі використано сім. В експозиційних структурах переважають секундові зіставлення тематичних проведень. Часто застосовувані секундові, квартові й терцієві співвідношення голосів сповнюють звучання цікавими сонорно-барвистими ефектами. Супроводжувальна функція протискладань, які не продовжують мелодичних форм теми, підкреслює її головну роль, посилює сонорне начало і його роль в утворенні вертикалі шляхом комплементарно-сонорного заповнення. Отже, сонорно-колористичний чинник виконує одну з головних семантичних функцій і є одним із факторів індивідуального стилю В. Бібіка.

Відзначається оригінальністю і виконавський склад — хор з органом підкреслює витончене сприйняття В. Бібіком тембрового забарвлення звукового полотна. Своєрідні поетичні образи («стоусті гучномовці небес» і «мегафон єдиний для всіх народів») цілком відповідають обраному виконавському баченню. Партія органа загалом є акомпануючою, в ній майже не проводиться тема, вона скоріше утворює багатошаровий фон з досить складними хвилями динамічного розвитку.

Показовою є опора на тематичне мислення за умови широкого залучення найсучасніших виражальних засобів. Ладова специфіка тематизму представлена

зіткненням діатоніки та хроматики. Але спираючись на тематичний комплекс є неодмінним. Дещо своєрідним, «мелодичним» є тональний комплекс. Великого значення набувають секундові рухи: інтонаційна трансформація теми відбувається завдяки поновленню цих рухів, накопиченню малосекундової дисонантності акордів через горизонталь. Та за своєю природою тональне мислення традиційно спирається на дванадцятизвучкову основу і транслює традиційне відчуття тональності.

У тематичних перетвореннях композитор використовує весь арсенал класичної техніки: тема звучить у прямому русі й оберненні; застосовуються техніки ракоходу й обернення ракоходу. Композитор не вдається до найновіших способів варіювання на основі вільних модифікацій інтервальної і ритмічної щільності, залишаючись вірним традиції. Широко застосовуються стрети, кожна наступна з них більш динамічна, ніж попередня (як у Й. С. Баха). Варто підкреслити їх особливу роль у динамізації музичної тканини і створенні драматургічних зламів. У становленні форми переважає процесуальність, розробковість матеріалу, зумовлюючи етапність його розвитку.

3.3 Кантата для сопрано, дитячого хору та симфонічного оркестру на вірші дітей «Детские песни», ор. 58 (1985): авторське переосмислення жанру

Жанр кантати у В. Бібіка зустрічається не лише в межах хорової творчості. В «часи бурхливого розквіту камерної кантати» (1970 – 1990-ті роки) [127] разом із своїми сучасниками (зокрема, В. Сильвестровим, О. Кивою), В. Бібік пише твори в жанрі камерної кантати: тричастинна «Сумна кантата» для сопрано, фортепіано, арфи і ударних на вірші Т. Шевченка (ор. 39, 1980) та одночастинна камерна кантата для сопрано, органа та ударних «Эхо» на вірші О. Блока (ор. 73, 1988). Рисами кантатності позначений також один з ранніх хорових творів композитора «Дума про Довбуша» для мішаного хору та

чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, розглянута нами в аспекті діалогу композитора з фольклором.

Проте кантата *«Детские песни»* (або *«Нам нужен мир»*) для сопрано, дитячого хору та симфонічного оркестру, ор. 58 (1958) пропонує нову інтерпретацію жанру композитором. Написана на вірші дітей, вона являє собою твір глибоко філософського змісту. Філософічність її характеру закладено уже в перших рядках сопранового соло, яке виголошує головне питання твору – «О чем?»: *«О чем шорохи листьев?/ О чем шепчет трава, облака, небес синева?/ О чем звенит колокольчик на летнем лугу?/ О чем тишина?/ О чем поют дети, внимая тишине?»*. В цій множинності запитань, по суті, звучить одне єдине одвічне питання про сенс людського буття. В його розкритті В. Бібік з розрізнених дитячих, простих за своїм змістом, віршів вибудовує чотиричастинний цикл, об'єднаний темою «Пори року».

Компонуючи дитячі творіння, композитор розділяє їх на чотири групи: вірші, головними образами яких є пролісок, весна, горобець, мамин день народження відокремлені у весняний розділ; луг, струмок, ніч, місяць, «мій край» — в літній; завершення літа, журавлі і листопад — в осінній; сніг, зірка, мир — в зимовий. Частини традиційно спрямовані від весняних образів безтурботного дитинства і яскравого літа молодості до осені з її похмурими настроями і зимової частини з її філософськими узагальненнями.

Перші дві частини у В. Бібіка виявляють спільність радісних світлих образів: перша пронизана саявом сонячного світла, весняним дзвоном; друга — літня — протиставляє образ спокійних лук з їх запахом трав, пташиним співом, різноманітними квітами і знову дзвоном (*«колокольчики звенят»*) та образ швидкого струмка, який також дзвенить, втішаючись своєю свободою. Ці образи полярно різні, проте об'єднує їх безтурботність і ясність.

В тексті викристалізуються наскрізні образи-архетипи: Дзвін, Світло, Радість, Дім. Серед них знову присутній образ Тиші: до нього звернене одне з

питань «о чем?» вступного розділу; в літній частині тиша то наповнює благодатний дзвін лук (*«тишина звенит над лугом среди лета»*), то відтіняє нестримний літній порив появою тихої ночі, де тепер вона несе спокій (*«Такая тишина, такая ясность в душе»*), і пронизує всю партитуру, що звучить на *pp*, де продовжує дзвеніти уже іншим дзвоном (*«чуть слышный звон, хрустальный звон»*).

Текст осінньої частини виявляє деяку двоїстість в розумінні циклу. Традиційно осінь несе в собі образ переходу в новий період життя – зрілість, чому, в принципі, відповідає текст: у словах *«серебряною подковою поблескивает река»* бачимо досвід сивини на скронях, *«стремительно пробегают кипучие облака»* відповідають швидкоплинності прожитих років, і т.п.

Але присутні в тексті й інші образи, які відсилають до тривожної тематики: слова *«горит разноцветьем земля»* викликають стійкі асоціації з вогнями військових подій; у репліці *«над заревыми лугами звучит напев октября»* відчувається натяк на події Жовтневої революції. Цей асоціативний ряд можна продовжити: *«празднично разодетый осенний хоровод»* уже бачиться в якості святкових парадів, а *«серебряная подкова»* нагадує серп як символ робітничого класу. Тоді і журавлі летять з своїх гнізд не у вирій, а емігрують у зв'язку з незгодою і нестерпними умовами життя, які композитор охрещує «болотом» (*«покружились они над болотом чтобы снова вернуться домой»*). Прихований підтекст цілком вірогідний, якщо взяти до уваги непрості відносини В. Бібіка з реаліями життя, філософічний склад його світосприйняття, намагання у творчості зануритись у «внутрішню еміграцію», події його власного життя. Крім того подібні мотиви — в алегоричному плані — присутні і в інших його хорових творах.

В такому розумінні настання зими у циклі накриває роки минулого товстим шаром снігу, який приховує сліди правління минулої влади. Прості

дитячі жартівливі рядки стають «езоповою мовою», яка передає складні і серйозні ідеї, інколи навіть у гротесковому плані. Наприклад, знаковим стає ім'я хлопчика, на перший погляд, випадково підібране дитиною при написанні віршика: *«А на санках очень ловко/ с горки вниз скатился Вовка»*.

Уже на рівні текстологічного аналізу прослідковуємо відповідність декільком пунктам жанрового визначення: в якості проявів любові до рідного краю бачимо возвеличення природних явищ; в поглиблено асоціативній версії прочитання тексту вбачаємо розкриття істинного ставлення композитора до політичних подій його сьогодення, замаскованого наївністю дитячого світосприйняття. У вибудованій текстологічній конструкції ясно простежується філософія роздумів автора.

При усій спільності образів віршованого тексту присутня і фрагментарність сюжетної лінії. Єдність частин на рівні змісту забезпечується наявністю наскрізних образів Рідної домівки, Світла, Дзвону, Радості і, нарешті, Тиші, яка стає вираженням Мирного існування. Спільну ідею твору можна виразити рядками *«Мы с детства любим тишину,/ свой дом, поля, леса и реки/ нам нужен мир для труда/ мы не хотим, чтобы грянула беда»*.

Таким чином, уже на рівні аналізу вербального тексту очевидно, що даний твір належить до циклів високого ступеня детермінованості, передбачаючи поглиблений розвиток насамперед образу рідного краю. Розвиток подій твору відбувається за принципом «єдиного» дихання, характерного для кантатного жанру.

З'ясувавши ідею твору, проаналізуємо способи її музичного відтворення.

Вступна частина «О чем...?» (*Largetto*, 6/8), відмічена тихим звучанням, що не перевищує меж *pp* – *p*, тональністю *e-moll*, яка утверджується витриманою секундою *e-fis*, що триває впродовж усього двадцятитритактового розділу. Озвучення тексту доручається *solo* сопрано з прозорим оркестровим супроводом. Фактура складається лише з двох елементів: перший — уже

згадана нами секунда, а другий — короткі висхідні імітації, що відтворюють кроки основної вокальної мелодії як відлуння початкового питання: «*о чем?*» (Додаток А. Пр.72).

Партія сопрано *solo* складається з кількох мелодичних фраз, розмежованих довгими паузами. Спочатку вони мають висхідну направленість, здійснюючись через поступовий секундовий рух від тонічного *e*. У процесі досягання вершини мелодична лінія поступово заповнюється низхідними секундами, які народжуються з оспівувань і непомітно завойовують головуюче положення (Додаток А. Пр.73). Варто зазначити двоїстість мажоро-мінорних гармоній. Тут поєднуються ознаки тонічного *e-moll* та домінантового *h-dur*, з її опорою на тонічну квінту (*h-fis*) та *cis* і *dis* в поєднанні з затвердженням *h* в останніх чотирьох тактах. Ця «двоїстість» закріплюється і в останній фігурації, що виникає в поєднанні двох елементів: висхідної кварта *fis-h* і секунди *e-fis* (Додаток А. Пр.74).

Описані музичні характеристики надають питанням, які визначають направленість усього музичного твору, теплоти лірико-філософського споглядання, рефлексивності, наділяючи їх глибокою інтимністю пошуків.

Перша частина. Перший весняний вірш «*Первый подснежник...*» знаходить своє музичне вирішення в тому ж розмірі (6/8), дещо швидшому темпі (*Piu mosso, ma non troppo. Tranquillo* (спокійно, безтурботно) *Carezzando* (м'яко, легко, зв'язно)). Легкий настрій, заданий віршем, підкреслюється вибором світлої мажорної тональності (*D-dur*), яка, як і у вступній частині, відтіняється мажорною домінантою (*A-dur*) (Додаток А. Пр.75).

Загалом, цей розділ побудований за зразком вступу: він теж складається з *solo* (цього разу хлопчика), мелодія якого відсилає до дитячого фольклору та весняних обрядових пісень, та прозорого супроводу, в якому прослідковуються два тематичних елементи. Тепер головуюче положення тонічної секунди займають три тонічні звуки *d-e-fis*, подані в тріольних арпеджіо, які безперервно

рухаються вперед, ніби імітуючи швидкі весняні води. З'являються вони і в вертикалі на кожній першій долі, де тісні співзвуччя *d-e-fis* ніби відтворюють виблиски води на сонці. Другий елемент — висхідні питальні інтонації — переходять з попередньої частини і ніби продовжують запитувати «*о чем?*», «*о чем?*».

Другий розділ першої частини — «*Пришла весна...*» (*Animato* (ц. 7), натхненно, жваво). Нарешті, після крещендуючого звучання висхідних закликів, «*завенел, засиял*» дитячий спів. В оркестровому супроводі не вщухає активний тріольний рух попереднього розділу. На його фоні вступає хорове двоголосся, що сполучає в собі перемінне звучання чистих квінт і терцій (*Додаток А. Пр. 76*).

Співставленням цих інтервалів у виконанні дитячих голосів композитор відтворює ефект звучання дзвонів. Цей «весняний дзвін» відтворює ритми другого елемента оркестрової фактури, який до цієї пори непомітно повторював «*о чем?*». Врешті, ці дзвонові інтонації охоплюють звучання усього виконавського складу.

Композитор вибудовує хорову партію на основі **двох елементів**: перший з них — описаний терцієво-квінтовий «дзвін», а другий — побудований на основі поступових секунд, що мають зворотний напрямок, як і мелодичні лінії попередніх двох розділів. Цього разу мелодія спочатку спускається вниз, а потім незмінно повертається вгору. Кожен з цих елементів композитор повторює двічі, після чого знову повторює перший період (1 (А + А) + 2 (В (b + b) + В (b + b)) + 1 (А + А)), оформлюючи тим самим розділ в просту репризну тричастинну форму.

З ц. 10 починається третій розділ частини — «*Кончились уроки...*», присвячений горобцю. До хорового виконання долучається *solo* хлопчика, розмір змінюється на 2/4. Композитор продовжує розвиток шляхом сполучення двох елементів у паралельному звучанні: в хорі звучить перший елемент

попереднього розділу («*Пришла весна*»), поданий у ритмічному збільшенні, а на його фоні у *solo* хлопчика проходить другий, у якому помітний зв'язок із сопрановим *solo* вступного розділу (Додаток А. Пр.77). В інструментальному супроводі з'являється канонічне відлуння, яке дублює сольну партію на фоні кластера (ускладнене співзвуччя *A-dur*).

Прийом, застосований В. Бібіком у цьому розділі є своєрідним перетворенням дитячого фольклору. Це імітація дитячої дражнилки: на питання хлопчика «*почему?*», хор, розділений на чотири партії, чотириразово «видзвонює» — «*потому*». Це «*потому*» також переплітається зі *staccato* у верхньому регістрі, які імітують «*звонкую капель*». Цей «багатоголосний дзвін», що і так уже звучить на *f*, композитор посилює за рахунок насичення *A-dur* і *D-dur* додатковими *dis* і *eis*.

В ц. 14 повертається початковий текст вірша «*Пришла весна...*», який тепер залучає до весняного «дзвону» і партію *solo* сопрано. Вона звучить дещо стриманіше (*Meno mosso*, 6/8) на фоні збільшеного мажорного септакорду *a-cis-eis-gis*, що сполучає в собі збільшений тризвук від *a* і тризвук *Cis-dur* (Додаток А. Пр.78).

Питання «*о чем?*» підхоплюються хором і контрапунктують з «*Пришла весна*» у повнокровному шестиголоссі, супроводжуваному співзвуччями з нагромадженням кварта і великих терцій (*a-d-fis-a-cis-eis*). Тим часом «сольне» оркестрове питання продовжує звучати до самого кінця цього розділу (ц.16).

Наступний прозовий епізод «*Солнце встает...*», як авторський коментар, звучить у *solo* сопрано (*p*, *Larghetto*) Партія сопрано широко і дуже вільно відтворює текст, поданий в послідовності висхідних септакордів, що переливаються хроматичними півтонами їх розв'язань і завмирає на тонічному квартсекстакорді *D-dur* (Додаток А. Пр.79).

Останній уривок тексту «*Мамино рождение...*» повертає до безтурботних образів першого вірша. Хоча ритм вірша і змінює метричну сітку на 4/4,

початкова тріольність все ж проникає в партитуру. Ведуча мелодична лінія у *solo* хлопчика. Зв'язок цих крайніх частин добре відчувається на рівні інтонаційної спорідненості матеріалу. (Додаток А. Пр.80 і Пр.75).

Друга частина кантати — літня. Перший розділ «*Закинув голову на руки...*» (темп той же, розмір 4/4, складна двочастинна форма, тональність *A-dur*, з ознаками спорідненого *cis-moll.*) присвячений образу луків і продовжує мажорність весняних образів. Відсутність контрасту підкреслюється звучанням хору, у виконанні якого проходили і останні такти першої частини.

У двоголосних фігураціях прослуховується другий елемент попередньої частини, який стає основою музичного матеріалу розділу — перші дві строфи, присвячені лукам. Вони виконуються у перемінному звучанні партій дитячого хору, ніби імітуючи поліфонію лугових переливів. Тут майже цитуються інтонаційні комплекси, пов'язані з матеріалом питання («*о чем?*») зі вступної частини (Додаток А. Пр.81).

Поліфонічні перегукування зливаються в дзвонових акордах (дзвін «*колокольчиков*») (Додаток А. Пр.82). Загальний дзвін не затихає до самого кінця розділу, немов збираючи множину незліченних лугових голосів. У цих дзвонах продовжує прослуховуватись і питальне «*о чем?*», на фоні якого проходять останні чотири рядки («*Казалось луг был очень рад...*»), які композитор доручає *solo* хлопчика (Додаток А. Пр.83)

Другий розділ другої частини «*Бежит ручей, звенит ручей...*», не зважаючи на різку зміну темпу (від попереднього *Piu mosso* до *Con moto*), виявляє спорідненість двох поетичних образів (луки і струмок) і на музичному рівні: спільними є і тональність, і розмір, і виконавський склад, і гомофонно-гармонічний склад фактури. Основний текст вірша також озвучується *solo* хлопчика, а хор, який щойно втілював образ лугу, тепер, «виконуючи роль» струмка, знов стає фоном з його низхідною спрямованістю руху (Додаток А. Пр.84).

На основі цього музичного матеріалу проходять три куплети, які звучать із значними варіаційними змінами. З кожним разом теситура хорової партії піднімається вище і, коли виконання сягає кульмінаційної точки, очікуване життєствердження раптово «розв'язується» загальним спадом напрямку руху партій, сили звуку, яка через *diminuendo* поступово приходить до *p*. За допомогою цього прийому В. Бібік наділяє безтурботне «*Как хорошо на свете жить!*» новим сенсом, поглиблюючи його звучання роздумами, наближеними до рефлексивного споглядання (Додаток А. Пр.85).

Підхоплює цей настрій світла партія *solo* сопрано, якій, як і в першій частині, доручається прозовий текст «*Как хорошо, Земля кружится, умолкает все кругом...*». Його звучання продовжує попередні інтонації і поступово заокруглює даний розділ, підводячи до нічних образів (Додаток А. Пр.86).

Наступний, нічний, розділ «*Наступает вечер. Засиная все*» — колискова (*Larghetto*). Вона звучить у виконанні *solo* хлопчика та інструментального супроводу. Тональність незмінна (*a*), але тепер музична тканина позначена ладовою змінністю терцієвого тону. Невигадливі інтонації *solo* хлопчика проходять на *pp*. В супроводі чуються характерні для колисанок плагальні погойдування (знову питальне «*о чем?*»). Їх тутійне звучання полегшується відсутністю глибокого баса. В їх основі кварто-квінтові дзвонові сполучення. Таким чином, знову спостерігається одночасне звучання двох головних (горизонтального та вертикального) елементів. Рефлексивний характер музики колискової підкреслюється постійними ремінісценціями матеріалу вступного розділу, пов'язаного з питанням «*о чем тишина?*» (Додаток А. Пр.87).

Другий нічний розділ «*Светила яркая луна...*» — поліфонія нічних звуків. Поетичний текст звучить у *solo* сопрано і проходить на фоні множини голосів оркестрово-хорового «простору». Хоровий пласт розщеплюється на чотири голоси (*divisi* в кожній партії), кожен з яких відтворює основний образ —

образ тиші (*Largo. Dolce, pp, 6/4*). В інтонаційній будові партій присутні колискові погойдування, а також широкі інтонаційні ходи, які характеризували елементи відлуння у вступі. Кружляючі фігурації, що пронизують партитуру, доповнюють дзвоновий елемент, який проявляється також у вигляді тенутих кварто-квінтових сполук (*Додаток А. Пр.88*).

З появою у *solo Soprano* слів «*чуть слышный звон, хрустальный звон*» хорова поліфонія «збирається» у витончених видзвонюваннях, ніби імітуючи дзвін тиші. Фактура цього фрагмента являє собою зразок просторового звукотворення (*Додаток А. Пр.89*).

Заключний розділ «*Мой край похож на сад вишневый*», що виконує функцію інтерлюдії між частинами, озвучує *solo* хлопчика на фоні квартакордів, утворених співзвуччям кількох послідовно сполучених кварт. Кварти лежать і в основі будови сольної партії, яка інтонаційно пов'язана з *solo Soprano* попереднього розділу (*Додаток А. Пр.90*).

Третя частина, присвячена осіннім образам, відмічена пануванням мінорних інтонацій, які різко контрастують зі світлими інтонаціями попередніх образів. Цей контраст пом'якшується «сусідством» частини з помірними тихими образами останніх розділів другої частини.

Перший розділ третьої частини «*Кончилось теплое лето...*» звучить в помірному темпі, на *p*, в тональності *e-moll* (*Додаток А. Пр.91*).

Характер звучання різко змінюється на рядках «*Подсвеченная лучами горит разноцветьем Земля...*»: імітаційні переливи сопрано і альтів різко зливаються в акордовому викладі і вибухають на *ff*. Рівна чотиридольність переламується розміром $5/4$ (*Додаток А. Пр.92*).

Другий розділ частини «*Собрались улетать журавли...*». Тут звучання квінтових ходів сприймається як журавлині вигуки, які будуються на переливах квінти з злітаючою великою септимою (*Додаток А. Пр.93*).

Третій розділ *«Осыпают деревья свой прощальный наряд...»* позначений згасанням динаміки до *pp*. В похмурому, ніби набатному, звучанні хорового і оркестрового моноліту асимілюються ознаки перших двох: спокійний рух і динаміка (*p*) першого, і багатотерцієві співзвуччя та акордовість другого. Таким чином, лаконічна третя частина (форма її проста тричастинна) вирізняється поміж іншими кардинальною зміною не лише словесних образів, а й музичних (Додаток А. Пр.94).

Останній дванадцятитактовий розділ (*«Ветер осенью постоянно шепчет что-то»*) заокруглює форму і виконує роль постлюдії. В інструментальному пласті на *p* довго затихають квінтово-септимові інтонації журавлиного кличу (Додаток А. Пр.95).

Фінальна **четверта частина**, що несе в собі поетичні образи зими, вбирає усі попередньо озвучені музичні елементи. Вона розпочинається розділом *«Снег летит и падает»*, який на противагу очікуванім радісним бадьорим настроєм вірша, подається в повільному темпі (*Larghetto*) на *pp*. Прості арпеджіо у терцієвих подвоєннях звучать дуже світло і ніжно, надаючи невігядливим повторюванням пейзажної мальовничості. В цих арпеджіо помічається інтонаційний зв'язок із секундовими фігураціями другого елемента хорового епізоду з першої частини (Додаток А. Пр.96 і Пр.77). Легкі дзвонові переливи ніби готують «дзвоновий вибух» в наступному розділі. У чотириразових хорових *«Снег»* знову чується основне питання *«О чем?»* (Додаток А. Пр.97).

Другий розділ *«Снег, снег, белый снег...»* різко контрастує з попередніми передовсім темпово (*Allegro*) (Додаток А. Пр.98). Інтонації цього ігрового епізоду яскраво перегукуються з попередньою частиною. Тут відтворено і послідовні імітації хорових реплік, і звучання їх у терцієвих подвоєннях; «журавлині» квінти тепер звучать в ігрових *«снеговик»*. До третьої частини відсилає також момент зібрання усіх партій в акордове *«Рады снегу, ветру рады»*. У такому звучанні усі голоси партитури набувають святкової

дзвоновості, включаючи глибокі басы, квартові ходи оркестрового звучання, хорові перегукування, які враз змінюються тутійними дзвонами, і, врешті, широкі ходи *solo Soprano*, яке з'являється на фоні застиглих «дзвонів» усього виконавського складу.

В наступному, третьому, розділі «*Снег летит и падает...*» (*Larghetto, pp*), композитор поєднує музичний матеріал ніжнього зимового пейзажу, який прозвучав у першому розділі, а тепер озвучується дитячим хором, з ноктюрном «*Ночная природа уснула*» у виконанні *solo* хлопчика (Додаток А. Пр.99). В інтонаційному матеріалі спостерігаються зв'язки з нічним розділом літньої частини циклу, присвяченої образу тиші (Додаток А. Пр.88) та останнього розділу літньої частини «*Мой край похож на сад вишневый*» (Додаток А. Пр.90).

Наступний дев'ятитактовий епізод «*И так мне хочется порой обнять мой шар земной...*» (*solo* сопрано) не порушує атмосферу тонкості відвертого зізнання. Це, мабуть найінтимніший момент, який у межах *p*, а подекуди на *pp* передає неймовірну щирість авторської любові до світу, як до рідного дому (Додаток А. Пр.100).

В останньому розділі частини «*Мы с детства любим тишину*», де звучить відповідь на задані на початку твору питання, весь виконавський склад втретє об'єднується в гучному *tutti*, підкреслюючи головну ідею твору. Після активного висхідного квінтового початку мелодичний рух одразу набуває низхідного спрямування, поступово звужуючись до секундових коливань («беда») (Додаток А. Пр.101).

Завершує твір невелике заключення, у якому міститься кількаразово повторювана хорова відповідь «*Вот о чем...*» у світлому *D-dur*, яка перетікає у фінальне *solo* сопрано (Додаток А. Пр.102).

Проаналізувавши вербальний та музичний тексти твору, поряд з ознаками відповідності жанровій приналежності кантатному жанру маємо зробити і ряд

висновків, які унаочнюють індивідуальні риси роботи композитора в даному жанрі.

Серед індивідуальних проявів авторського методу слід відмітити характер підбору віршованих текстів. В простих невігядливих дитячих віршах та їх легких образах В. Бібік знаходить глибокий зміст, підкреслюючи інтровертну внутрішню спрямованість власного стилю та нахил до інтелектуалізації споглядання та роздумів. На рівні текстологічного творення кантати прослідковується глибина рефлексивного характеру картини світу В. Бібіка, лейтмотивами якої стають глибокодуховні образи Світла, Радості, Дзвон, Рідної домівки. Особливе місце посідає образ Тиші, який підкреслює камерність характеру кантати.

Тонкий психологізм та інтелектуально-філософська заглибленість вербальних образів знаходить своє продовження і в музичному відтворенні. Твір позначений переважанням повільних темпів, тихою динамікою, низхідною направленістю тематичного матеріалу, насиченого запитальними інтонаціями. В оркестровому звучанні прослідковується індивідуалізованість інструментальних партій.

Особливої уваги заслуговує симфонізм методу роботи композитора. На симфонічних принципах мислення ґрунтується уже організація віршованого тексту, образи якого вибудовуються за арочним принципом в струнку логічну конструкцію. У формуванні музичної тканини твору простежуються тематичні і тональні зв'язки, які завдяки багаточисленным аркам спрямовані до розв'язання в фіналі. А описана композиційно-драматургічна логіка твору цілком може претендувати на визначення даного жанру в як симфонії.

У взаємодії головних інтонаційних комплексів спостерігаються риси сонатності, а чотири частини циклу в своєму поєднанні відтворюють концепцію чотиричастинного симфонічного циклу, де перша частина виконує функцію сонатного *Allegro*, друга продовжує розвивати образну сферу першої, третя

частина вміщує в себе драматичний центр твору, а четверта – узагальнюючий фінал. Ці чотири частини циклу обрамлені вступною та заключною частинами. Ця концепція підтверджується і на рівні тонального плану, де, не зважаючи на складність сучасної музичної мови композитора, все ж прослідковуються класичні тональні зв'язки. Їх об'єднання проходить і на рівні формотворення.

3.4 Поема (симфонія) для хору і оркестру на вірші О. Пушкіна «Прощание» (ор. 67, 1987): приклад жанрового синтезу¹⁴

Поема (симфонія) *«Прощание»*¹⁵ присвячена пам'яті Учителя — Д. Л. Клебанова¹⁶. Вибір жанру вокально-симфонічної поеми (симфонії) не є випадковим, адже у творчості Д. Клебанова вокально-симфонічна музика посідає одне з чільних місць. Вибір же поетичного першоджерела — віршів О. С. Пушкіна – можливо, також обумовлений бажанням композитора вступити в творчий діалог з Учителем, оскільки у творчості цього композитора поезія О. С. Пушкіна відіграла значну роль (зокрема, його вокальний цикл *«Песни западных славян»*, 1968).

Творчий підхід В. Бібіка до поетичного тексту також продиктовано методом, що склався в спадщині Учителя. Його сутність полягає у творчому «переінтонуванні» поетичної основи без будь-якої деформації (посилення, підкреслення ідейно-образного змісту поетичного тексту відбувається через музикальний ряд).

¹⁴ Проблеми жанрового синтезу в українській хоровій музиці розглянуті в статті автора: Бабенко О. Жанровий синтез поеми і симфонії в українській хоровій музиці [17].

¹⁵ У партитурі відсутня назв поеми (симфонії) *«Прощание»*. Так називається лише остання частина твору. Цю назву вказано в монографії А. Мізітової та І. Іванової *«Фрагменты творчества Валентина Библика»* [31] серед списку творів для хору, солістів та оркестру: *«Прощание», поэма-симфония для хора и симфонического оркестра на стихи А. С. Пушкина, ор. 67, 1987.*

¹⁶ У класі Дмитра Львовича Клебанова (1907 – 1987) навчалися також видатні композитори: В. Губаренко, М. Кармінський, В. Золотухін, Б. Яровинський, І. Польський, Н. Юхновська, В. Птушкін, В. Наливайко та багато інших.

Конструювання художньої цілісності в поемі (симфонії) В. С. Бібіка *«Прощание»* здійснюється на кількох рівнях. На першому відбувається робота з літературним матеріалом. На його основі композитор створює власну програму-концепцію, адже відібрані композитором віршовані твори О. С. Пушкіна не пов'язані між собою ані часовою послідовністю, ані приналежністю до конкретного поетичного циклу. Чільним принципом їх об'єднання стає логіка вищого порядку, яку композитор виявляє самостійно і відтворює в музиці.

В основі чотиричастинної поеми-симфонії **десять віршів** О. С. Пушкіна: *«Предчувствие»* (1828), *«Не дай мне бог сойти с ума»* (1833), *«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»* (1830), *«Пробуждение»* (1816), *«Желание»* (1816), *«Прощание»* (1830), *«Бесы»* (1830), *«Простите, верные дубравы»* (1817), *«Осень-VII»* (1833), *«Элегия»* (1830).

Своєрідними «ключами» до розшифрування задуму композитора стають назви, якими В. Бібік позначив кожен з чотирьох частин циклу: *«Размышление»* (I ч.), *«Мечты»* (II ч.), *«Видения»* (III ч.) та *«Прощание»* (IV ч.).

Перша частина (*«Размышление»*) включає в себе три вірші: *«Предчувствие»*, *«Не дай мне бог сойти с ума»* та *«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»*.

Вірш *«Предчувствие»* сповнений передчуття рокового вторгнення. Тут порушується одна з найвизначніших тем у мистецтві — Рок, Доля та Герой. Ключовими стають фатумні образи: *«тучи собрались в тишине»* (хмари постають як тривожний образ загрози, сум'яття); одразу ж, з перших рядків, виникає образ Долі (*«рок угрожает»*), до якого поет звертає цілий ряд питань. Відхід від бурі в світ спогадів, від юності в зрілий період, і надія на порятунок стають основними його моментами.

У вірші *«Не дай мне Бог сойти с ума»* звучать вічні теми мистецтва — тема Волі і Неволі, тема Безумства. Остання є наскрізною ідеєю вірша. Як не дивно, саме божевілля автор асоціює з такими поняттями як сила, воля, щастя

(«на воле забывался бы в чаду чудных грез», «глядел бы счастья полн в пустые небеса», «силен, волен был бы я»...). Проте реальність диктує власні жорсткі умови: «сойди с ума, и страшен будешь как чума», «запрут, посадят на цепь» і замість «яркого голоса соловья», «шума глухих дубров» доведеться насолоджуватись лише «криком товарищей», «бранью зрителей ночных», «визгом и звоном оков».

У тексті вірша немає епітетів, які б вказували на присутність образу Долі, але він присутній у вигляді вибору — вибору людиною варіантів власної долі. До речі, вибір так і лишається не зробленим.

Завершується Перша частина циклу «*Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы*», сповненими тривожних обрисів: «*всюду мрак и сон докучный*», «*ход часов лишь однозвучный / раздается близ меня*». Автору не цікаві «*Парки бабье лепетанье*», «*ночи трепетанье*», «*жизни мышья беготня*». Земні проблеми герой вважає нікчемними, позбавленими сенсу. Знову постає образ Долі («*Парки*¹⁷ *бабье лепетанье*»). Поет персоніфікує цей образ, звертаючи до нього усі наступні питання: «*Что тревожишь ты меня? / От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь? / Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...*».

Перша частина циклу зазвичай є концептуальною. Тож, піднімаючи у ній викладені вище проблеми, композитор задає певну програму: роздуми на вічні теми Року, Долі, Щастя, пошуків сенсу людського існування.

В основі другої частини «*Мечты*», композитор використовує наступні три вірші: «*Пробуждение*», «*Желание*», «*Прощание*». Ключовими словами-образами тут є «*мечты*», заявлені у назві частини, «*любовь*» і, звичайно ж, «*воспоминанья*». Друга частина — це роздуми про Життя і його сенс. Вона продовжує лінію, визначену у першій частині Поєми.

¹⁷ Парка — богиня Долі, яка за стародавніми віруваннями пряде нитки Долі.

У вірші *«Пробуждение»* композитор повертається у сферу спогадів, продовжуючи розмірковувати на тему сенсу людського існування, про нездійснені мрії. Герой знову ставить питання «де вони?»: *«ночная радость», «веселый звон», «любви мечтанья», «виденья?»*. Усе зникає *«во тьме глубокой»*, і залишаються лише самотність і *«немая ночь»*. Проте *«еще полна душа желанья»*, вона *«ловит сна воспоминанья»*. Автор бажає любов *«послать свои виденья»*, адже помирати легше, знаходячись у світі мрій.

Композитор об'єднує вірші *«Пробуждение»* та *«Желания»* в єдине ціле, озвучуючи їх паралельно. В такому поєднанні рядки вірша *«Желания»* (*«Медлительно влекутся дни мои», «я молчу; не слышен ропот мой», «слезы лью», «душа, плененная тоской»*...) додають тексту *«Пробуждения»* сумного характеру світосприйняття героя: любов, до якої він так волав, виявляється нещасливою. Муки реальності настільки нестерпні, що спасіння бачиться у божевіллі (*«И каждый миг... мечты безумия тревожат»*). В. Бібік підміняє сформоване у вірші відношення до життя власним. Він вилучає останні рядки, лишаючи лише шестиразове повторення *«О жизни час!»*.

Останній вірш другої частини *«Прощание»* дає відповідь на поставлені питання. Пушкінський текст, адресований невідомій коханій, тепер звернений до самого Життя. Це прощання із ним – та сама відповідь – композитор нарешті погоджується з рішенням поета відпустити його (*«в последний раз...твою любовь воспоминать», «уж ты для своего поэта / могильным сумраком одета», «прими... прощанье сердца моего»*).

За вербальну основу Третьої частини — *«Видения»* — взято лише один твір О. С. Пушкіна — *«Бесы»*. Його тривожні похмурі настрої логічно вписуються в контекст роздумів автора на теми Безумства, Долі, Року, Життя і Смерті.

Цей вірш суттєво вирізняється дієвою активністю та емоційною насиченістю, енергетикою стрімкого руху, яскравою візуалізацією внутрішніх переживань.

Образ «бесов» є ведучою дієвою силою. З самого початку він з'являється лише в моторошних здогадах: «*в поле бес нас водит, видно*», потім починає виднітися: «*вон, вон играет, / дует, плюет на меня*», «*в овраг толкает одичалого коня*», «*он торчал*», «*сверкнул... и пропал во тьме*», а в кінці проявляє свою множинність: «*духи собралися*», «*бесконечны, безобразны... / закружились бесы разны, / словно листья в ноябре...*».

Коні — барометр, символ руху вперед, який відображає зусилля, боротьбу героя з «внутрішнім штормом». Йому важко: «*коням тяжело*». Біс «*в овраг толкает одичалого коня*» — він заважає, не дає їм рухатись далі. Проте зупинка, все ж, недовга — це лише невелика пауза перед кульмінацією, де зібравши усі сили, «*кони снова понеслися*», ніби накопичивши енергією продовжили боротьбу із новою силою.

«Колокольчик» — ще один символ, пов'язаний із дорогою — індикатор внутрішнього самопочуття загубленого. Його дзвін змінюється у відповідності до руху коней: «*еду, еду в чистом поле*» — «*колокольчик дин-дин-дин*», «*кони стили*» — «*колокольчик вдруг умолк*», а коли «*кони снова понеслися*» — дзвоник знову задзвенів як вперше.

Поетичну основу четвертої частини («Прощание») складають три вірша: «Простите, верные дубравы», «Осень-VII» та «Элегия». Їх об'єднує тема розставання, прощання.

В образі Осені бачимо завершальну частину життєвого шляху. Саме тут з'являється мудрість — «*солнца луч*». В чарівному пейзажі все ж вловлюється мотив Прощання, Передчуття: «*приятна мне твоя прощальная краса*», «*отдаленные седой зимы угрозы*», де образ Зими постає в якості Смерті, що чекає попереду.

Третій, заключний, вірш – «*Элегия*» – увійшов до музичного твору лише частково: першу строфу, що вирізняється більш похмурим тяжким характером, В. С. Бібік залишає поза текстом. Натомість друга виголошує головну ідею твору — ідею Безсмертя, повернення до життя через мистецтво («*опять гармонией упьюсь*»). Тепер, після довгих душевних пошуків, ліричний герой не боїться піти («*я ведаю, мне будут наслажденья*»), адже творцям доступне життя після смерті: вони не йдуть з життя, а живуть через свої творіння. Навіть навпаки: смерть дає можливість розчинитися у Вічності, увіковічнити своє існування.

Знаковою представляється відсутність у вірші, наповненому прощальними інтонаціями, нічних образів, присутніх у творі протягом усього віршованого циклу. Цей факт також вказує на можливість виходу за межі Ночі — Смерті.

Отже, об'єднання композитором розрізнених віршів відбувається на кількох рівнях:

- підпорядкування принципу монологічності: кожен твір — монолог, що виголошується від першої особи;
- наявність внутрішньої динаміки віршів, кожен з яких являє собою рефлексивний процес роздумів ліричного героя;
- близькість тематики цих роздумів, можливість вибудувати єдину драматургічну лінію;
- наявність наскрізних смислообразів: образ Фатуму (*судьба*), «*Парка*», «*ход часов*»), образ Часу («*мгновения*», «*часы*», «*дни*», «*лета*» та «*вечность*»), образи Мрій, Безумства, Життя і Смерті, Бісів, Прощання.

Драматургія зібраних текстів вибудовується за принципом зростання напруги: від похмурих настроїв першої частини з характерними для неї пошуками, страхами перспективи безумства, нестерпною монотонністю буття, через світ нереалізованих несправджених мрій другої і картину демонічної гри свідомості третьої до філософського переосмислення фіналу.

Наряду з наскрізною драматургією, основаною на взаємодії поетичних смислів, у Поемі виникає рівень музичної драматургії. У їх взаємодії працює принцип доповнення, за якого смислообрази поетичні композитор підкріплює через музичне їх втілення. Однак музична драматургія формує і особливий характер оформлення центральних ідей твору — ідеї Прощання, Роздумів, рокового значення Часу.

Невеликий вступ (одинадцять тактів) відкриває першу частину — «*Размышление*», вводячи слухача в світ медитативних образів Поеми (*Andante, piano*) (Додаток А. Пр.103).

Лінійність руху, інтонації зітхання, ходи на малу і велику сексти, малу, велику і зменшену септими говорять про присутність лірико-психологічного контексту, наявність ліричного спектру як об'єднуючого начала цієї побудови.

Затверджений в оркестровому вступі принцип інтонаційно-драматургічного розвитку отримує подальше вираження і в хоровій партитурі. Лінійність оркестрового письма, наявність кількох фактурних пластів в оркестровому вступі переростають в хорову поліфонію, засновану на тих же елементах. (Додаток А. Пр.104)

Музична композиція цього розділу визначається віршованою структурою: музична тканина підкорена йому на рівні найдрібнішої одиниці організації пушкінського тексту — на рівні структури строфи. Слідуючи за поетом, В. Бібік «виконує» перші речення кожної із строф практично без змін. Варіантно змінюється лише оркестровий акомпанемент, де з кожним куплетом підвищується теситура.

Завершується цей розділ дванадцятитактовою оркестровою кодою, що має подвійну функцію: не лише закріплює двозначність початкового образу, але й «зрощує» новий інтонаційний матеріал. Уже тут відбувається перетворення педального басу, який трансформується через ритмічні зміни в двоголосну рецитацію, що, з одного боку, має риси стародавнього псалмодіювання, а з

іншого — хвилюючої інтонації верхнього хроматизованого голосу (*Додаток А. Пр.105*).

Композитор об'єднує цей розділ з наступним вказівкою *attacca*. Такий принцип формування оркестрових проведень у В. Бібіка зустрічається часто, і «переростання» оркестрової постлюдії в прелюдію наступної побудови, що можна охарактеризувати як інтерлюдію, стає загальним принципом формотворення.

Другий розділ частини — «*Не дай мне Бог сойти с ума*» — у швидкому темпі (*Allegro. Agitato*) і має цікаве фактурне вирішення: хор попарно розбивається на дві групи голосів (чоловічі і жіночі), і між ними звучать імітації, що створюють ефект схвильованого діалогу думок, які, немов перебиваючи одна одну, вирішують що ж краще: забуття в безумстві, чи свобода в реальному світі.

Інтонаційний матеріал має дисонантну природу (третон по вертикалі), що в свою чергу посилює тривожність настроїв, заданих у вірші (*Додаток А. Пр.106*).

Вагоме навантаження несуть закличні інтонації (висхідні кварто-квінтові ходи), що, знову ж, дисонантно поєднуються в одночасному звучанні. Ці інтонації кожного разу набувають різного значення: то заклик до свободи, як в ц. 12, або поклик мрії, як в другій і третій строфах. Низхідний хроматичний хід у сопрано, що зустрічається в кінці кожної строфи, несе в собі руйнівне начало.

З другої строфи, у тексті якої змальовується картина уявної свободи і виражаються мрії про щастя, з'являється ще один елемент: в альтовій партії з дублюванням в терцію знову проходить та сама двоголосна рецитація з інтерлюдії, яка непохитно нагадує про неможливість здійснення омріяного.

Кульмінаційним для композитора стає момент повернення в реальність, де розбиваються мрії (четверта строфа). Іронію, подану поетом у колючих

поєднаннях приголосних, композитор виводить на рівень відчаю, на рівень кульмінації (Додаток А. Пр.107).

Картина раптового жаху, що накриває при усвідомленні можливого безумства, подана композитором в акордовій фактурі, ущільненій за рахунок *divisi* в альтовій партії. Динаміка посилюється до *ff*. Спостерігається характерна для композитора тенденція до зведення поліфонічної тканини до акордового єднання в кульмінаційних зонах.

П'ята строфа поетичного тексту не знаходить у В. Бібіка продовження, аналогічного до пушкінського. Композитор повертає початковий інтонаційний матеріал і опускає динаміку до нюансу *p*, чим робить її контрастною по відношенню до кульмінації. Таким чином, це відображення динамічної кульмінації звучить у композитора як внутрішній біль, що залишився після емоційного сплеску.

Завершується розділ оркестровою постлюдією, яка за тим самим принципом, що і першого разу, підводить до наступного розділу форми, готуючи його інтонаційний матеріал (Додаток А. Пр.108).

В оркестровій партитурі у низьких струнних знову з'являється елемент двоголосного псалмодіювання, що уже звучав у першій інтерлюдії. Озвучений на *f*, він поступово зникає, переростаючи в органний пункт, і супроводжується низхідними ламентозними ходами. Цей елемент звучатиме протягом наступного розділу і буде розповсюджуватися по всій оркестровій вертикалі.

Третій розділ частини — «*Стихи, сочиненных ночью во время бессонницы*» — являє собою трагічний ноктюрн. Композитор вперше змінює структуру вірша, а слідом за цим і смисл поетичних рядків, використовуючи в якості рефрену перші чотири рядки вірша: «*Мне не спится, нет огня; / Всюду мрак и сон докучный. / Ход часов лишь однозвучный / Раздается близ меня*».

У такий спосіб В. Бібік посилює значення цих рядків, підкреслюючи вагомість моторошної атмосфери монотонного однозвучного «хода часов»:

басова партія проводить його без змін п'ять разів. Тема *basso ostinato* стає символом монотонного протікання часу, символом Долі (Додаток А. Пр.109).

Образ годинника підкреслюється і в оркестрі за допомогою тенутних «закінчень», що звучать після кожної фрази. Тут знаходить своє розшифрування органний пункт, що з'явився в інтерлюдії у супроводі ламентозних інтонацій.

В розвитку музичного матеріалу відбувається ущільнення фактури: після першого викладення остинатної теми партії хору почергово вступають, накладаючись на *basso ostinato*. Цей розділ являє собою поліфонічні варіації на *basso ostinato*. З нашаруванням партій відбувається вертикалізація текстів, слідом за чим простежується синхронізація декількох переживань. Послідовність запитань, звернених до Долі, які так і лишаються без відповіді, звучать все динамічніше, підводячи цю тематичну хвилю до своєї кульмінації: «Я понять тебе хочу!» (Додаток А. Пр.110).

Ця кульмінація звучить в акордовому викладі, *tutti* з *divisi* в кожній партії хору на *ff*. Дисонантне хорове звучання підтримується оркестровими *sfff*. Це крик душі ліричного героя, який зібравши усі сили, намагається все ж домогтися відповіді.

Проте відповіді немає. Після поступового спаду динаміки на фоні монотонного елементу «годинникового ходу», який також звучить дедалі тихіше, сягаючи *pp*, починається реприза: знову з'являється остинатна тема Життя, монотонного «однотонного» Часу. Як і на початку, до звучання долучається тенорова партія, що виголошує текст, який щойно прозвучав в експресивному виконанні хорового *tutti*. Ці слова на *p* звучать тепер в якості питання, заданого людиною, яка заздалегідь знає, що відповіді не послідує. Час невблаганно розмірено рухається вперед.

Виникає ефект неоднозначного завершення частини: з одного боку, замкненість форми досягається поверненням ліричного героя до початкового

стану (наявність репризи), з іншого ж — відсутність відповіді і постлюдія з традиційним *attacca* залишають форму першої частини розімкненою.

Відсутність відповідей вписується в романтичну концепцію лірико-драматичної симфонії. Перша частина стає зав'язкою драми. В ній подається основний конфлікт драматургії – конфлікт між ліричним героєм і багатоликим образом Фатуму.

Друга частина — «*Мечты*» — підготовлена оркестровою постлюдією першої частини (Додаток А. Пр.111). Органний пункт посилюється октавним подвоєнням; в останніх тактах постлюдії готується і перетворення лейтінтонації «бою годинника»: він переміщається у високий регістр і замість попереднього *tenuto* супроводжується *staccato*, набуваючи нового смислового значення швидкоплинних митей.

Одночасне проведення двох текстових фрагментів одного вірша в третьому розділі першої частини приводить до спільного протікання двох розрізнених віршів у другій частині: «*Пробуждение*» і «*Желание*». Як і в другому розділі першої частини, В. Бібік розділяє хорову фактуру на два пласти: групу чоловічих голосів і групу жіночих. Викладення чоловічої партії при цьому побудоване на закличних інтонаціях, «зову мрії» (Додаток А. Пр.112).

Знову звертаючись до теми мрій, композитор відтворює хаос думок, змальовує картину розщепленої свідомості, внутрішнього діалогу за допомогою діалогу хорового. Атмосфера роздумів, медитативної рефлексії продовжує панувати.

Закличні інтонації варіативно змінюються: ритмічна основа залишається незмінною, змінюється інтонаційний матеріал: спочатку кварта в теноровій партії замінюється терцієвим ходом, а далі ламентозними стогнучими секундами, які призводять до унісону чоловічих партій. У басовій партії на зміну активним ходам приходить речитативна псалмодія, що звучить ніби

похоронний набат, який відспівує нездійснені мрії. Згода хорових партій нарешті встановлюється у шестикратному «*О жизни час!*» (Додаток А. Пр.113).

Хор в акордовому викладі на тривалому *crescendo*, що проходить від *pp* до *fff* і *accelerando*, ущільнюючи фактуру за допомогою *divisi* у всіх партіях, приводить до наступної побудови. Поліфонія накопичених думок призводить до примноженої єдності акордової вертикалі, де знаходить своє вираження акордова псалмодія.

Весь перший розділ другої частини виконує функцію своєрідної інтермедії. Його головне завдання — підготовка другого розділу, де вірш «*Пробуждение*» нарешті виголошується послідовно і зв'язно.

В ц. 32 звучить свого роду епіграф — рефрен другого розділу, написаний у формі рондо. Одночасно виникає перша кульмінація частини: хор у моноритмічному викладі на *fff* знову ставить питання, яке залишається без відповіді. Цей принцип — питання без відповіді — розповсюджується на всю другу частину. Питання, звернене до мрій, «*Где ваша сладость?*» звучить з вимогливим надрином, який окрім згаданого *fff* підкреслюється зміною темпу і характеру (від *Comodo. Dolce.* через довге *accelerando* до *Allegro. Agitato.*). Ритмоформула лейтінтонації мрій залишається незмінною і проходить у виконанні всього хору. В оркестрі ж на незмінній висоті проводиться ламентозна півтонова інтонація стогону, похідна від інтонації Часу з третього розділу першої частини.

Цей рефрен проводиться тричі. А між його проведеннями звучать епізоди, хорова фактура яких побудована на основі двох елементів: елементу рокової псалмодії в усіх хорових партіях та монологу ліричного героя (у теноровій партії). В оркестрі ж тим часом з'являються викладені восьмими тривалостями, неспокійні кружляючі фігурації рокового кругообігу (Додаток А. Пр.114).

Вербальний текст епізодів свідчить, що це ще один ноктюрн («*во тьме глубокой пробужден*», «*немая ночь*», «*сна виденья*»): знову нічні роздуми,

психологічні дії, темрява, а їх музичне втілення виявляє тематичну спорідненість (*Додаток А. Пр.115* (однакові, або подібні інтонаційні відрізки позначені квадратними дужками)).

Композитор лишає форму розімкненою (ознаки «відкритого» або «парного» рондо), плавно підводячи розвиток частини до третього розділу через оркестрову інтерлюдію. Тут знову присутній елемент рокової псалмодії, більш насичений, побудований на основі інтонації з другого розділу частини — *«Прощание»* (*Додаток А. Пр.116*).

Інтонаційний матеріал розділу вибудовується на лейттемі фатального псалмодіювання, яка підготовувалася з самого початку. Бажання жити звучить в закличних інтонаціях «заклику мрії»: в мелодичному матеріалі сопранової партії залишається благаюча інтонація висхідної кварта. Ця інтонація пронизує і оркестрову фактуру. З появою у другій строфі згадки про час (*«бегут, меняясь наши лета»*) в оркестровій партитурі з'являється інтонація низхідної секунди — інтонема Часу.

По закінченню хорового висловлювання, в оркестровій постлюдії на фоні органного пункту і стогнучих хроматизмів у низьких струнних, залишаються лише інтонації незворотного руху часу, немов нагадуючи, що процес буття не зупиняється (*Додаток А. Пр.117*).

Вперше композитор закінчує розділ «чистою» постлюдією. Оркестрове завершення другої частини повертає до атмосфери вступу першої, створюючи «арку», яка чітко вказує на завершення першого етапу музичного розвитку Поеми. Підкреслимо, що межі першої і другої частин досить умовні і набагато важливішими є перегукування між ними, які дозволяють говорити про наявність єдиної лінії розвитку.

Третя частина *«Видения»* (*Allegro*) і відкривається восьмитактовим вступом, в матеріалі якого виокремлюються два елементи: дрібні кружляючі фігурації, що з'явилися у виконанні низьких струнних ще у попередній частині,

та дзвонові сполохи. Ці два музичних елементи пронизують всю частину (*Додаток А. Пр.118*).

Головна тема на інтонаціях першого елементу експонується у вигляді фугато. Вона проходить у кожній хоровій партії від басів до сопрано. В основі протискладення низхідна секунда (інтонема Часу). Елемент дрібних фігурацій входить до протискладення у візуалізації заметілі як символа Фатуму, Страху (*Додаток А. Пр.119*).

Із переходом до другого розділу форми кружляння стають більш мілкими і представлені у вигляді тремоляцій органного пункту. З'являється новий елемент — звук дзвоника, як цокання часового механізму, немов нагадування про час. Він зустрічається по чергово у кожній партії, що проводить тематичний матеріал (окрім басів). Елемент же демонічного кружляння розростається, поступово розповсюджуючись по всій вертикалі (*Додаток А. Пр.120*).

В кінці цього розділу у виконанні всього оркестру на *ff* з'являється потужний удар, що імітує звучання величезного дзвону. Образ Часу, що пронизує твір, набуває нового значення, яке трансформується від швидкоплинності миті до Вічності: так реалізується ідея наближення часу смерті. Біси в такому разі — це страхи та гріхи, вчинені на життєвому шляху.

Звуки дзвону врешті стихають, ніби даючи ще трохи життєвого часу. Слідом за цим зменшується і відчуття тривоги, але воно не зникає: ледь помітно (на *pp*) тривожність продовжує пульсувати в тріольних кружляннях.

У наступній побудові (з ц. 52) на фоні тремолуючого басу з'являється стакатний елемент з другої частини, визначений нами як знак швидкоплинної миті. Він ущільнюється за допомогою терцієвої втори і дещо трансформується, сприймаючись скоріше як зворотний відлік часу. Зі словами «*вьюга мне слипает очи*» композитор влучно досягає ефекту завивання завірюхи. Основне навантаження цієї картини бере на себе партія сопрано у високій теситурі (у розспіві голосного «*a*» спускається хроматичними секундами) (*Додаток А.*

Пр.121). Фатум, відступивши на мить, піддаючись проханням (вісім тактів), поступово набирає все більшої сили (лейтінтонація Фатуму в партії альтів).

Третя частина стає діалогом між Подорожнім — ліричним героєм — та Долею, представленою дзвонами Вічності. Закінчується цей діалог невизначено: не зрозуміло хто кого переміг. Композитор ніби відсторонюється від цього питання. Таким чином, гра між Героєм і Долею у третій частині відповідає функції демонічного скерцо у симфонічному циклі.

Остання частина Поеми — «Прощание» — за характером вислову визначається як філософський фінал. Як і перша частина, вона складається з трьох відносно самостійних у тематичному відношенні розділів.

З початком частини відбувається повернення медитативної лірики перших двох частин. Стрімкий неспокійний рух третьої змінюється на *Adagio*, а всепоглинаюча дзвоновість — тишею (*p*).

У розгорнутому оркестровому вступі-монолозі внутрішнього стану звучать два основних елементи: підготовлена з самого початку Поеми акордова рецитація за типом псалмодії та інтонації *lamento* у дзвонівих імітаціях, що пронизують всю оркестрову вертикаль (Додаток А. Пр.122).

Зовнішній спокій вступу приховує внутрішню схвильованість, яка ніби намагається вирватись назовні (*poco a poco crescendo* — *molto espressivo* — *ff*, *tenuto*, *підвищення теситури*). І тільки їй це вдається, відбувається поступовий спад.

З початком хорового «Прощання» змінюється темп (*Moderato*), характер (*Molto agitato*), динаміка (*ff*). Хорова партія будується на основі першого елемента вступного розділу (Додаток А. Пр.123). Вона розвивається аналогічно оркестровому: у низьких (альти і баси) звучить скандуючий речитатив, в основі ж мелодичного руху високих — хроматизована мелодія, яка привносить до скорботного настрою речитативу емоційну ламентозність. Цей верхній голос у співвідношенні з текстом, де набуває значення тема прощання, можна

номінувати як інтонеми Прощання. Окрім того, образ Мрії, присутній в тексті вірша, підкріплено на рівні музичного втілення появою відповідної лейтінтонами. Інтонаційний матеріал хорової партії формується на основі її ритмічного малюнку, в результаті чого можна робити висновок, що це також прощання і з мрією.

Хорова фактура вирізняється більшою єдністю (акордова звучність замість лінійності мислення). Цьому сприяє і унісонне звучання чоловічої і жіночої пар голосів.

Перший розділ останньої частини твору написано у куплетно-варіаційній формі, і хоча сам поет не ділить вірш на строфи, композитор виокремлює чотири куплети. Кожен куплет складається з двох речень. В основі хорового викладу інтонації першого елемента оркестрового вступу. Після хорового проведення звучить його імітація в оркестровому виконанні. Варіювання між куплетами незначні: перший і другий відрізняються невеликими змінами з оркестровому викладі, другий і третій і взагалі поєднані репризою. І тільки останній має тональний зсув у першому реченні (на велику секунду вниз) і варіювання акордів в другому реченні. В оркестровій постлюдії повністю вичерпується інтонаційний матеріал «речитативу», залишаючи позаду хвилюючі інтонації.

Другий розділ — «Осінь» — одразу відкривається хоровим звучанням. З перших же тактів вловлюється його медитативний характер: *Lento. Dolcissimo, pp*, імітаційний принцип руху партій, прозорість фактури. В основі оркестрової партії знову глибокий педальний бас, в середині короткі імітації, які дублюють кроки хорових партій, а вгорі — самотній солюючий голос у високій теситурі зі спадаючою мелодією (Додаток А. Пр.124).

Структура цього розділу представлена двома реченнями, які слідують побудові вербального тексту: вісім рядків вірша розділяються на дві частини за допомогою фактури. В першій використовується прийом з другого розділу

першої частини — мікроімітації між чоловічими і жіночими голосами, причому в басах знову чується речитативність псалма, яка привносить до світлого пейзажу трагічні відтінки; в другій частині серед хорової фактури вирізняються три шари: мікроімітації між жіночими партіями (альт звучить як втора сопрано), побудованими на томних секундових інтонаціях, які неспішно «кружляють» на одному місці, імітуючи неминучість наближення розставання (*Додаток А. Пр.125*).

В оркестровому завершенні даного розділу знову з'являється лейтінтонема Фатуму, яка випереджає появу інтонаційного матеріалу останнього розділу частини — «*Элегии*».

Усі партії хору проводяться в унісон. Такий прийом вперше зустрічається протягом усього твору і має смислове навантаження. Цей розділ звучить як маніфест, проголошений в загальній згоді, але на *pp*, спокійно, немов осмисливши Безсмертя, яке, тим не менше, не замінить радості земного буття (*Додаток А. Пр.126*).

Твір завершується авторським монологом в оркестровій постлюдії, побудованій на дзвонових інтонаціях, які розчиняються у просторі останніми ударами, немов символізуючи катарсис, перехід у Вічність.

Одже, втілюючи в інтонаційному матеріалі образи поетичного тексту, В. Бібік, з одного боку, підкріплює поетичну першооснову, але з іншого — підкреслюючи знаки і образи, не виділені поетом, виводить на перший план нові вершини, які стають знаковими у формуванні нового цілого. Ведучими в творі стають теми протистояння Герой — Фатум, Життя — Смерть, образи Часу та Вічності.

Музична драматургія оформлюється взаємодією чотирьох начал: лірико-медитативного, драматичного, картинного та філософського. Медитативна лірика переважає та складає основу музичного розвитку. Головна лінія, підкреслена смисловими арками між першою, другою і четвертою частинами,

визначається як психологічно-медитативна. Лінія, що готується в кульмінаційних розділах перших двох частин і повною мірою реалізується у третій, характеризується як драматична. Філософічність і картинність виконують функцію доповнення.

Перша лінія є домінуючою, друга — скоріше відтіняючою, і вносить драматичний контраст в скорботні роздуми про сутність людського існування. Обидві лінії знаходять логічне завершення в четвертій частині. Її тиха кульмінація є одночасно і завершенням основної, психологічно-медитативної, лінії, і своєрідною відповіддю «дзвоновій» кульмінації третьої частини, і найбільш повним втіленням основної гуманістичної ідеї твору — ідеї переродження через творчість.

3.5 Опера «Бег» за п'єсою М. Булгакова, ор. 12/45 (1972/1981)¹⁸: хор та його функції в драматургії твору

Над оперою «Бег» за п'єсою М. Булгакова В. Бібік працював майже десять років. У цьому масштабному творі піднімається широкий спектр проблем: тут і доля еміграції, і постійний життєвий біг, і намагання об'єктивно осмислити історичні події. Композитор самостійно створює лібрето і багато в чому слідує за автором.

Але поглиблюючи одні теми, В. Бібік відмовляється від інших. Наприклад, він навмисне мінімізує ліричні переживання Сергія Голубкова, скорочуючи текст, на основі якого можна розвивати цей образ як ліричного героя; помітно поглиблює образ Міста (Чужини), яка перетворюється на пекельну м'ясорубку, де окрема людина — «тарган». Більш широко композитор розгортає проблему злочину і кари, втілену в образі Романа Хлудова.

¹⁸ Див. публікації автора: Бабенко О. Драматургічні функції хору в опері «Біг» Валентина Бібіка [15]; Бабенко О. С. Опера Валентина Бібіка «Біг» як віддзеркалення провідних тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва України останньої третини ХХ ст. [20].

Помічаючи рухливість внутрішнього стану героя, В. Бібік виводить на перший план переживання й інших персонажів, наближаючи таким чином оперу до жанру психологічної драми. З цією метою в кінці кожної картини з'являються хорові молитви, що відтворюють внутрішній світ головних персонажів.

П'єса М. Булгакова [40] дуже дієва і має безліч подробиць, тому композитору доводиться відбирати найсуттєвіші моменти і мінімізувати словесний ряд подій. Так, наприклад, до опери не увійшли третій і четвертий «сни»¹⁹; у сцені від'їзду Люськи в кінці четвертої картини автор виключає усі подробиці, залишаючи тільки відмову Чарноти розгортати згорток і рішення Люськи їхати в Париж. Натомість подієвий аспект підсилюється за рахунок зведення подій та їх «укрупнення» у великих хорових сценах, яких в опері досить багато, що дозволяє вважати її хоровою оперою (*Додаток Б, Пр.11*).

Поява деяких хорів ніби запропонована самим М. Булгаковим: «*Слышно, как хор монахов в подземелье поет глухо «...Святителю отче Николае...»*» [40, с. 85] (хор монахів перша картина); «*Странная симфония. В музыке ноют турецкие напевы...*» [3, с. 131] і «*Константинополь стонет над Чарнотой*» [40, с. 132] (велика хорова сцена третьої картини).

Кожна картина опери, наслідуючи п'єсу, має підзаголовок. Якщо у М. Булгакова це були сни, то у композитора картини мають два підзаголовки: програмну назву та жанрове визначення. Музичний матеріал В. Бібік організовує як тричастинну композицію: опера, на відміну від п'єси, складається з трьох дій, кожна з яких включає по дві картини (*Додаток Б, Пр.12*).

Хори, що беруть участь у розгортанні сюжетної лінії, виконують в опері різні функції. За класифікацією О. Батовської, можна виділити такі функції: фоново-ілюстративна, дієва та внутрішньо-емоційна [23].

¹⁹ У п'єсі М. Булгакова кожна дія поділяється на «сни», В. Бібік застосовує традиційний поділ опери на картини.

Так, згадані хор монахів з першої картини та хор «*Странная симфония*» з третьої картини мають **фоново-ілюстративну функцію**, оскільки за їх допомогою оживають візуально-звукові образи запропонованих обставин опери.

Хор монахів, який відкриває оперу після невеличкого оркестрового вступу, вводить в похмуре середовище монастиря, оточеного революційними подіями. У виконанні чоловічого хору за кулісами звучить християнська молитва до Миколая Чудотворця «*О всеблагий отче Николае, пастырю и учителю всех...*». (Додаток А, Пр.127). Акапельне хорове звучання накладається на похмурі інтонації оркестрового супроводу. У такому фактурному розмежуванні подані два різних інтонаційних пласти, що, з одного боку передають гнітючу атмосферу тривожного революційного часу, а з другого, відтворюють відсторонено-позачасове звучання молитви. Їхня самостійність і удавана незалежність підкреслена неспівпадінням метричної організації. Ілюструючи церковне богослужіння, хорове виконання відтворює скупі октавні ходи стародавніх церковних наспівів, чергуючись з речитативними басовими репліками священика. Темброва і теситурна зручність забезпечують ефект тихого, віддаленого звучання молитви у стінах монастиря, на фоні якого відбувається розвиток реальних подій.

Інший приклад **хорова сцена** «*Странной симфонии*» турецьких наспівів, яка відкриває другу дію і занурює у світ екзотики Константинополя (Додаток А, Пр.128).

Композитор відтворює східні інтонації, використовуючи двічі гармонічний мажор з його пониженими другим і шостим ступенями, які пронизують усю вертикаль. Східного колориту додає і оркестр. Ця хорова картина звучить у виконанні чоловічого складу, який виконує роль «*уличных торговцев*», прописаних драматургом: «*Басы поют в симфонии: «Каймаки! Каймаки!», тенора-продавцы лимонов сладко: «Амбуляси! Амбуляси!»*» [40,

с. 132]. В. Бібік поступово додає до них «люля-кебаб», «нергес», «люмайн», «покупайте».

Хорові проведення варіантно повторюються чотири рази. Майже не змінюючи партій, композитор з кожним разом насичує фактуру за допомогою додаткового тексту та ритмічного ущільнення. Ущільнюється і оркестрова фактура.

Окремої уваги заслуговує **велика хорова сцена «Тарганячих бігів»** (третя картина), яка позначена високим дієвим потенціалом, тобто виконує **функцію дієвості**. Саме тут створюється образ Чужини, який постає у вигляді могутньої машини, жертвою якої стає Григорій. Цей образ у В. Бібіка, як і у М. Булгакова, набуває важливого значення у розкритті конфлікту особистості і суспільства.

Сатиричне ототожнення емігрантів з тарганами, які змушені вигризати притулку на чужині, В. Бібік знаходить ще в третьому сні п'єси. Викреслюючи третій і четвертий сні з опери, композитор завбачливо залишає тему «*тараканы на плите*», експонуючи її в першій арії Хлудова (третій розділ арії). На її тематичному матеріалі і вибудована ця хорова сцена.

Після проведення теми у солістів вона експонується в хорі, ніби зрівнюючи ролі солістів з учасниками хору, демонструючи тотожність їх положень. Композитор візуалізує картину бігу, подаючи її у вигляді хорового фугато «*Дайте нам скорей билетик*». (Додаток А, Пр.129)

Відтворюючи Константинополь як багатонаціональний осередок, композитор проводить тему у кожного голосу різною мовою. Так, баси співають англійською, баритонам доручена роль італійців, другі тенори — російські емігранти, перші — турки. Виклад хорових партій здійснюється класично почергово (ВІІ–ВІ–ТІІ–ТІ). Тема у басів звучить від *c*, у баритонів і других тенорів — від *d*, у перших тенорів — від *f* (тональність *c-moll*), в оркестрі підтримка органним пунктом.

Після почергової експозиції теми вона дещо змінюється (замість чистої кварта, як на початку, звучить секунда). У процесі розробки тема у новому вигляді проходить у басів від *g* і сполучається з дзеркальним проведенням у тенорів. У такому ж вигляді вона проводиться і у баритонів.

Закінчується цей хоровий розділ п'ятьма тактами коротких октавних і кварто-квінтових вигуків Артура: «*Мсьє! Мадам! Бега открыты!*». Партія Артура також побудована на інтонаціях «*тараканы на плите*». Доволі розгорнутий монолог цього персонажа тричі перебивається хористами, які зображують натовп, причому їх ролі персоніфіковані: це окремі репліки гравців-вболівальників без визначеної звуковисотності. На фоні хорового шуму в оркестрі у духових і струнних відтворюється мотив гри. Чергуючи ці два елементи, В. Бібік підводить до наступного хорового викладу фуги.

Тепер *тема* фугато звучить у віддзеркаленні також із заміною квартового ходу на секундовий у скороченому вигляді (лише перша її частина). Композитор дуже вільно відтворює матеріал, варіюючи напрям руху мелодії. Голоси вступають в тому ж порядку, та цього разу на фоні органного пункту *c* в оркестрі хорові партії звучать попарно у тоніко-домінантовому співвідношенні (ВІІ і ВІ — *c-g*, ТІІ і ТІ — *a-e*). Після проведення теми кожна партія ніби завмирає на коливанні своєї секунди (*протискладення*). Ці коливання проходять в одному ритмі і утворюють таку собі гомофонно-гармонічну фактуру, в якій кожен наступний голос супроводжується інтервальним/акордовим супроводом. Після проведення тематичного матеріалу змінюється устій органного пункту на *f* і кожна з партій довільно рухається з повторним малюнком (16 тактів) поки не завмирає у тонічній квінті з її малосекундовою конкордантою до п'ятого ступеня (*h-c*)

Чітко організований у фугованому викладі хоровий натовп поступово розосереджується, демонструючи хаотичність руху. Хорове звучання переривається репліками Артура, які будуються на тому ж тематичному

матеріалі. Тепер хоровий натовп звучить вільними вигуківими епізодами. Картина поступово переростає у суцільне гудіння, в якому пропадає значимість сказаного. Головним для композитора стає створення ефекту подиву, обурення і розпачу. Гравці, так само як Чарнота та інші герої, ошукані Артуром і самою ідеєю знайти спокійне життя на чужині. Кожен з персонажів, включаючи і хор, ніби відокремлено переживає одну і ту саму подію.

Таким чином утворюється величезна масова сцена, в якій губиться постать головного героя (Чарноти). В. Бібік доводить масовість цієї сцени до краю, вводячи поряд з тутійно звучащим оркестром, чоловічим хором гравців, Чарнотою, Артуром та іншими персонажами на сцені ще й хор хлопчиків-турків (у М. Булгакова тільки один хлопчик-грек). Введення дитячого хору додає атмосфері сцени ще більшої задухи і експресії (*Додаток А, Пр.130*). В конфлікті з містом (Чужина) бравий харизматичний генерал Чарнота перетворюється на «таргана», який намагається вижити. Тема тарганячих бігів тут звучить на повну міць, накриваючи весь Константинополь, екзотичні ознаки якого продовжують пробиватися у хроматичних візерунках низьких струнних (*Додаток А, Пр.131*).

Йдучи за драматургом у розкритті головного конфлікту (Револуція — Людина), В. Бібік розширює змістовні рамки, демонструючи тяжіння до відображення глибоких психологічних переживань персонажів. Неабияку роль у цьому процесі відіграють хорові епізоди, введені композитором в фіналі кожної з картин, кожна з них втілює душевні терзання окремого персонажа.

Хорові молитви і остання хорова колискова відносяться до групи **внутрішньо-емоційних** хорів, де хор наділяється функцією психологічного змалювання і подається як внутрішній монолог.

Відчуваючи найтонші нюанси духовної сутності кожного з героїв, демонструючи розуміння людини, як основи всіх перетворень у суспільстві,

зосереджуючись на психології героїв, В. Бібік вибудовує власну драматургічну концепцію.

Молитва першої картини (*«Припади, душе моя...»*) набуває значення всенародної — про допомогу тим, хто був змушений покинути домівку, а звучання тексту від першої особи дає можливість побачити на сцені конкретних людей. Друга картина першої дії, присвячена розкриттю образу Романа Хлудова, закінчується молитвою *«Увы мне великогрешному...»*, яка вривається в музичний простір як крик душі Хлудова, який вже не може витримувати душевних мук. Як і роздвоєний образ героя, молитва ділиться на дві частини. Після сповненого страждань зізнання, настає друга частина хорового монологу: *«Душе моя, и покайся от злых дел твоих»*. Вона покійно звучить на *p*, ніби заповнюючи душу каяттям. Третя молитва — *«От скверных устен, от мерзкого сердца,...»* — розширює образ генерала Чарноти, продовжуючи лінію його душевних терзань. Четверта — *«О пресладкий и прещедрый Иисусе!...»* — втілює збірний образ усіх емігрантів. Молитва п'ятої картини *«Господи Иисусе Христе мой,...»* уособлює в собі душевні муки Люськи і побудована на інтонаціях плачу, характерних для сольного епізоду героїні.

Фінальна картина *«Возвращение»* отримує у композитора жанрове ім'я «Колискова». Після рішення повернутися додому настає довгоочікуваний спокій, якого герої шукали протягом опери. Згідно з жанровим визначенням (колискова) вся картина звучить в помірному темпі при основному нюансі *p*, пронизана світлими тембрами та інтонаційними погойдуваннями.

Цей фінальний хоровий епізод несе в собі важливу драматургічну функцію: тоді як всі попередні молитви були пов'язані з душевними переживаннями окремих персонажів, фінал відтворює всеохоплюючий стан умиротворення, чому сприяють заспокійливі інтонації колискової. Хоровий епізод звучить без тексту на фоні широкого сталого простору струнних, спокійно похитуючись на тоніко-субдомінантових гармоніях (*Додаток А*,

Пр.132). З поверненням додому нарешті закінчилися поневіряння героїв, як і припинилися їх душевні муки.

П'ять акапельних хорових молитов не лише утворюють окрему драматургічну лінію в опері, але й мають непересічне значення для творчості композитора загалом. Адже це єдиний зразок хорової роботи В. Бібіка в канонічному жанрі. Звернення Валентина Бібіка до духовних жанрів і канонічних церковних текстів – явище дуже рідкісне. Лише кілька творів, написаних протягом останнього десятиріччя його творчості, своєю назвою відсилають до цього напрямку²⁰.

Хоча всі п'ять хорів звучать наприкінці кожної картини, вони виокремлюються з-поміж іншого матеріалу опери і об'єднуються у своєрідний розосереджений хоровий цикл. Всі молитви самостійно введені композитором у текст опери і їх вибір є вельми показовим.

Основою **Першої молитви** стає уривок з тексту Богородичного канону із Всенічного бдіння: *«Припади, душе моя, к Божией Матери и помолися Той, есть бо скорая помощница кающимся, умолит Сына Христа Бога, и помилует мя недостойнаго»*. Він озвучений композитором повністю і розширюється неповним повтором.

В. Бібік використовує складну двочастинну репризну форму, де перша частина (тт. 1–20) ділиться на два повторювані речення (тт. 1–11 і 12–20), а друга являє собою скорочену репризу і стає своєрідною варіацією першої частини.

²⁰ Всі твори написані у 90-ті роки: «Плач и молитва» для симфонічного оркестру (ор. 89, 1992); «К тебе обращаюсь, Господи...» Псалом 25 для сопрано та інструментального ансамблю (ор. 91, 1992); «Размышление на горе Оливной» для камерного оркестру (ор. 93, 1993); Концерт (літургійний) для скрипки, віолончелі та камерного оркестру; «Dies irae» — 39 варіацій для фортепіано (ор. 97, 1993); «Two psalms of David» для сопрано, кларнета, скрипки та фортепіано (ор. 114, 1996); Psalm 25 для сопрано, длейти, гобоя, ударних та фортепіано (ор. 142, 2000).

Музичний матеріал обох частин виконується чотириголосним жіночим хором *a cappella* з *divisi* в партіях сопрано і альтів. Проте в останніх чотирьох тактах, обережно дублюючи в унісон тоніку, приєднується чоловічий склад хору.

Переважає тиха динаміка звучання *pp*, лише двічі поступово і короткочасно досягаючи *mf* і *f*. Рух відбувається у постійному розмірі $\frac{3}{4}$ за винятком 7-го (4/4) і 9-го тактів (6/4).

Відсутність ключових знаків не заважає визначити тональність молитви — *e-moll*, хоча зрозуміло, що композитор працює в рамках хроматичної дванадцятитонової тональності (зустрічні коливання між *f-fis*, *g-gis*, *c-cis*, *a-ais*, *e-es*) (Додаток А, Пр. 133).

Спокійний рух молитви відбувається в акордовому викладі зі збереженням суворого чотириголосся. Голоси майже не рухаються, обережно змінюючи ладовість через поступові переходи від прозорої тонічної терції *e-moll* через шостий ступінь у субдомінанту і знову в тоніку. Фактура заповнена секундовими співзвуччями, які є результатом мелодичного розгортання в альтових партіях. В другій частині номеру до акордових співзвуч додається *solo* сопрано, якому В. Бібік доручає основний текст.

В основу **Другої молитви** покладено текст двох віршів з покайного канону. Перший звучить в каноні після «Слава...» — «Увы мне великогрешному, иже дела и мысли осквернися, ни капли слез имею от жестокосердия: ныне возникли от земли, душе моя, и покайся от злых дел твоих.»; другий — слідом, після «И ныне...» — «Се, взывает, Господж,е Сын Твой, и поучает нас на доброе, аз же грешный добра всегда бегаю; но Ты, Милостивая, помилуй мя, да покаюся от злых моих дел». Ці два вірша композитор, відповідно, об'єднує в двочастинну форму.

Обидві частини звучать у виконанні мішаного хору *a cappella*. Та якщо в першій *divisi* проходить у кожній партії, то в другій — лише в чоловічих

голосах. Об'єднувальну функцію тут має тональність — *a-moll* знову ж із зустрічними змінами знаків (*b-h*, *es-e*, *ges-g*, *des-d*). Проте композитор також розмежовує їх контрастами, зокрема, динамічним, теситурним, метроритмічним.

Так, перша частина (тт. 1–18) звучить напружено на *fff*, зачіпаючи верхній діапазон високих жіночих голосів. Основний метр 4/4 часто змінюється на 3/4, 5/4, 7/4. Усі голоси зливаються в потужному акордовому звучанні (*Додаток А, Пр. 134*). Під кінець частини на словах «*душе моя, и покайся от злых дел твоих*» (тт. 14–18) хор починає звучати у більш низькій теситурі, що дає можливість жіночим голосам з природним спокоєм, на *p*, перейти до наступного розділу, в якому панує тиха динаміка.

На зміну акордовій фактурі приходить попарне звучання чоловічих і жіночих голосів, яке відбувається за принципом антифонного співу. Секундові розгалуження чоловічих голосів двічі чергуються з прозорими терцієвими поєднаннями жіночих. Вони звучать на фоні обережних секунд чоловічого хору, поступово досягаючи чистого тонічного співзвуччя. На противагу суворій відсутності найменшого розспіву в першій частині молитви, матеріал другої (4/4) композитор подає більш вільно, додаючи широкої розспівності.

Чотири останніх такти (тт. 37–40) відтворюють перші слова попереднього вірша («*Увы мне великогрешному*»), тим самим заокруглюючи форму. Цю побудову необхідно розглядати як коду. На фоні тонічного тризвуку хору звучить *solo* низького баса, який стомлено дублює тоніку, позначену фрігійським ладовим забарвленням.

В основі **Третьої молитви** лежить молитва шоста Святого Симеона Нового Богослова: «*От скверных устен, от мерзкаго сердца, от нечистаго языка, от души осквернены, приими моление, Христе мой, и не презри моих ни словес, ниже образов, ниже безстудия. Дажь ми безсловенно глаголати, яже*

хощу, Христе мой, паче же и научи мя, что ми подобает творити и глаголати...».

На відміну від попередніх молитов, композитор використовує не весь текст, він вилучає велику частку його середньої частини, після чого продовжує: *«Сего ради к Тебе припадаю и тепле вопию Ти: якоже блудного приял еси и блудницу пришедшую, тако прими мя, блудного и скверного, Щедре. Душею сокрушенною ныне бо к Тебе приходя, вем, Спасе...»* і закінчує на середині речення. Такий підхід показує, що композитор досить вільно ставиться до канонічного тексту, керуючись власною логікою його побудови.

Текст молитви оформлено в чітку просту двочастинну форму. Три останніх такти можна вважати своєрідною кодою. Тональність хору *h-moll* (як в попередніх випадках, у межах хроматичної дванадцятитоновості).

Починає молитву суворий унісон чоловічих голосів, який поступово розщеплює тонічний *h* до шестиголосного співзвуччя (*divisi* в партіях басів і тенорів). Об'єднуючись, два пласти (тенори і басы) утворюють паралельний рух секундовими співзвуччями. Поступово розширюючи діапазон співзвуч, композитор досягає повного дублювання акордів (їх півтонова транспозиція від кожного з трьох звуків акорду) , де одночасно звучать півсекундові дублі кожного з трьох звуків акорду (*Додаток А, Пр. 135*).

Протягом всього номеру хор мислиться як єдиний нероздільний масив, що псалмодично промовляє текст молитви в паралельному ритмі. В. Бібік не дає метричного визначення тактам, і у виставленні тактових меж керується логікою вербального тексту. Свободу метру підкреслює і безліч фермат, які з'являються наприкінці кожної фрази.

Говорячи про єдність хорового масиву, необхідно додати, що В. Бібік у цьому творі використовує різноманітні варіанти поєднань окремих груп голосів. Проте він не виокремлює їх з-поміж інших партій, не протиставляє, а нашаровує, непомітно включаючи до загального звучання. Так, тривале

зростання «акордових» співзвуч чоловічого хору в кульмінації позначається вступом жіночих голосів (18-й такт) на *ff*: «...паче же научи мя, что ми подобает творити и глаголати».

Віддзеркаленням цієї динамічної кульмінації стає друга частина форми. Після довгої фермати на паузі з'являється текст останньої частини обраного композитором тексту («Сего ради к Тебе припадаю...»). Його вимова позначена кардинальною зміною динаміки і виконавського складу. Тепер текст молитви подається на *p – pp* у виконанні *solo* тенора, що надає звучанню глибоко особистісного характеру.

Партія тенорового *solo* звучить дуже інтимно на фоні квартово-квінтового співзвуччя тонічних *h-fis* у басів, яке тягнеться від останнього акорду попередньої частини. Насиченість хроматичними секундами, намаганням рухатись вгору, несміливими покірними спадами в тоніку підкреслює тендітність душевного стану ліричного героя і обережність його безнадійних звернень.

Текст молитви обережно підхоплюється на *pp* жіночими, а далі і чоловічими голосами, і знову звучить у виконанні всього хорового складу. Останнє *solo* тенора проходить на фоні чоловічого тризвуку *a-moll* в контексті домінантової функції. Розв'язання цей «домінантовий» епізод знаходить в октавному унісоні всього хору (*h*). Композитор тричі повторює звернення «Спасе» (за першоджерелом такого повторення немає), кожного разу «підвішуючи» його на ферматі в тоніці *h* з малосекундовою її конкордантою.

В основі **Четвертої молитви** частина з православного молитвослову: «*О пресладкий и прещедрый Иисусе! Приими ныне малое моление наше, якоже приял еси вдовице две лепты, и сохрани достояние твое от враг видимых и невидимых... от всякия скорби... и грядущия изми муки всех вопиющих Ти: Аллилуйя, Аллилуйя, Аллилуйя*».

Якщо попередні молитви звучали від першої особи, втілюючи особисті прохання, то цього разу хор втілює в собі збірний груповий образ («*всех вопиющих*»). Згідно з цією ідеєю композитор пропонує і фактурне вирішення тексту.

Невеликий за обсягом твір (10 тактів) В. Бібік подає в антифонному викладі, поєднуючи в діалозі чоловічий і жіночий склади. Композитор двічі співставляє їх за принципом тема — відповідь — тема — відповідь, після чого об'єднує їх звучання.

Тут також втілюється псалмодійний принцип відтворення тексту, який слідує за логікою словесної побудови. Характерні відсутність стабільної метрики, тріольні ритми, ферматні закінчення фраз.

Вся молитва звучить на *pp* в *a-moll*. Акордова вертикаль на початку формується на основі тонічної квінти у басів і секундового співзвуччя перших трьох тонів у тенорових партіях; п'ятиголосся стає і фоном для вступу жіночих голосів, які насичують хорову партитуру секундовими розшаруваннями тонічної терції (*Додаток А. Пр.136*).

З кожним проведенням В. Бібік розширює діапазон «розхитування» основного тонічного співзвуччя за рахунок квартових та малосекундових інтонацій, фактурного потовщення голосів хроматичними ходами.

Партії хорових голосів написані композитором у дуже зручних теситурних умовах, що дозволяє їм вільно звучати на *pp*, створюючи образ молитовної тиші.

Завершується молитва шестиразовим «*Аллилуйя*», яке на основі того ж *a-moll*-ного тризвуку заповнює хорову фактуру хроматичними спаданнями альтової та тенорової партій.

За текстову основу **П'ятої молитви** композитор обирає слова з дев'ятої молитви святого Іоанна Златоустого: «*Господи Иисусе Христе < Боже > мой, ослаби, остави, < очисти > и прости ми грешному, < и непотребному, > и*

недостойному рабу Твоему, прегрешения, и согрешения, < и грехопадения > моя, < елика Ти от юности моя, даже до настоящего дне и часа согреших: > аще в разуме и в неразумии, < аще в словесех или делах, или помыслених и мыслех, и начинаних, и всех моих чувсвах >

... сподоби мя неосужденно причаститися пречистых, < бессмертных, животворящих и страшных > Твоих Таинств, < во оставление грехов > и < в > жизнь вечную...»

В. Бібік дуже уважно працює з текстовою першоосновою, ретельно відшліфовуючи обраний текст, про це свідчать вилучені, подекуди поодинокі, слова.

Молитва написана для мішаного хору без солістів. Цей твір можна назвати хоровим плачем (*Додаток А. Пр.137*). Його інтонаційні витоки знаходимо у народних голосіннях, до них відсилають ритмомелодика та структурні особливості: повторюваність коротких фраз (це помітно в басовій партії, яка невинно проводить один і той самий хроматичний хід); постійні варіювання спадаючої мелодії в партії сопрано. Вільність, притаманну голосінням, підкреслюють і метричні варіювання, які вільно змінюють метричну сітку майже кожний такт (4/8, 6/8, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8).

Молитва побудована за принципом двочастинної нерепризної форми, де перша частина, являє собою плач, а друга — безпосередньо молитву (тт. 29–31). Останній чотиритакт може трактуватися як кода, у якій звучать інтонації плачу та відтворюється молитовний стан²¹.

У цьому творі, як і в інших молитвах, композитор збагачує тональність (*e-moll*) арсеналом додаткових хроматизмів, наближаючи її до дванадцятитонової хроматичної тональності.

²¹ Взаємодію таких жанрових елементів — голосіння в поєднанні з молитвою — зустрічаємо і в інших творах В. Бібіка: «Плач і молитва» для симфонічного оркестру (ор. 89), написаному у 1992 році, «Голошение» для solo Обое (ор. 118), відповідно, у 1996 році.

В 15-му та 19-му тактах з'являються роз'єднані повторювання секундових ходів, якими В. Бібік розбиває слова («*прегре – шения*», «*и – вне – разу – миш*»). Такий прийом сприймається як імітація схлипувань, як у поховальних голосіннях. Відтворюючи ці мовно-шумові явища, композитор підкреслює перший звук секундових зойків дисонуючими співзвуччями.

Серединний розділ (20–28 такти) звучить без тексту. Цей прийом також зближує хор з народними голосіннями. Короткі мелодичні поспівки, які кожного разу закінчуються поступовими або ж квартовими спаданнями, на *pp* з *diminuendo* на кожній фразі нагадують страждальні безсилі стогони.

В останньому розділі хору остаточно закріплюється тоніка *d*, прикрашена порожніми звучаннями паралельних квінт. Її мінорна терція з'являється у сопрано лише в останній фразі молитви («*Твоих Таинств, и жизнь вечную*»).

Закінчується хор словами, яких немає в тексті молитви: «*Господи Иисусе, спаси ми душу*». Ця композиторська вставка стає узагальненим завершенням твору.

Аналіз п'яти хорів з опери «*Бег*» В. Бібіка виявив спільні риси, що дозволяють розглядати їх з позицій циклічної єдності. Так, одним з перших і головних об'єднувальних факторів є те, що всі хорові молитви написані на **канонічні церковні тексти** і виконуються **хором *a cappella***.

Композитор дуже прискіпливо поставився до вибору текстів і роботи з ними: вільно змінює канонічну основу, вдаючись до повторень (як в кінці Третьої молитви, де потроюється останнє «*Спасе*»), вилучення окремих слів (цей процес дуже яскраво прослідковується в П'ятій молитві), навіть доповнень (як в кінці П'ятої, де виникає авторське «*Господи Иисусе, спаси душу*»).

Молитви близькі за характером: вони не прославні, не хвалебні — вони прохальні. В них звучать прохання: про помилування (як в Першій і Другій), «*прими*», «*сохрани*» та «*изми муки*» (в Четвертій), «*ослаби, остави и прости*» (в П'ятій).

Майже всі молитви (за винятком Четвертої) звучать від першої особи, на що вказують такі слова як *«мя недостойнаго», «мне великогрешному», «аз же грешный», «злых моих дел»* та ін. Молитва Третя звучить від *«скверных устен, от мерзкого сердца, от нечистаго языка, от души осквернены»*, П'ята — з проханнями простити *«ми грешному и недостойному»*.

Центральним образом молитов є грішна розкаювана Душа (у Третій «грішник припадає» *«Душею сокрушенною»*, в Першій та Другій – звернення до Неї: *«Припади, душе моя... и помолися»*, *«душе моя, и покайся от злых дел твоих»*). Отже, **прохальна, покайнна тематика** хорів є ще одним важливим фактором їх об'єднання.

В музичному вирішенні також виокремлюємо спільні моменти:

- на рівні **форми** – відмітимо тяжіння до простих форм, переважно двочастинних, використання коротких заключних побудов (Амінь»), контраст емоційних станів на межах розділів;
- хор мислиться композитором як єдина **темброва звучність**, яка розбивається на групи; протиставлення чоловічих і жіночих груп створює імітацію антифонного співу, що, своєї черги, свідчить про стилізацію звучання церковного хору;
- особливістю **фактури** є відсутність поліфонічних побудов; в основі всіх хорів лежить акордове або гомофонно-гармонічне звучання, що відсилає до стародавніх видів церковних піснеспівів;
- **гармонічна вертикаль** позначена густим нашаруванням секундових співзвуч, які заповнюють акордику терцієвої структури; вони виникають як наслідок лінійного руху голосів, що часто виходять із унісонного звучання, а також як співставлення двох акордів терцієвої структури; паралельні кварто-квінтові співзвуччя систематично використовуються в якості бурдону в басовій партії;

– **ладовою основою** музичного мовлення композитора є хроматична дванадцятитоновна тональність, яка включає різноманітну акордику, насичену жорсткістю та експресивністю звучання;

– характерною є нестабільна **метрика**, пов'язана з вербальною основою, позбавленою періодичної акцентності; у **ритміці** хорових і сольних партій переважає відображення логіки розгортання текстових фраз; домінуючим є силабічний вид розспіву;

– на **тематичному** рівні переважання коротких мелодичних структур, які ґрунтуються на вузькоінтервальних ходах; характерні інтонаційна стриманість, лінійність руху партій, їх вузький діапазон, псалмодичний тип мелодики.

Потужним чинником організації молитов у єдиний цикл, є їх **драматургічний зв'язок**. Перші дві частини, звертаючись до «*Божией Матери*» з каяттям та надією на помилювання Душі, поступово підводять до третьої. Тут подається головне прохання третьої частини, яке адресоване уже до Христа — «*научи мя, что ми подобает творити и глаголати*». Композитор виділяє його серед інших, подаючи на *ff*, чим наділяє функцією **центрального** місця в циклі. Через всеохоплюючі хорові прохання четвертого та «плач» першої частини п'ятого хору композитор проводить цикл до фінального «*Господи Иисусе, спаси душу*», яке звучить на *ppp*.

Таке об'єднання хорів підтверджується також логічно вибудованим тональним співвідношенням хорів, які в своїй сумісності дають завершену тональну побудову: *e-moll – a-moll – h-moll – a-moll – (e-A) – d-moll*.

Тож, багаторічна робота над масштабним оперним полотном надала В. Бібіку неоціненний досвід і в хоровому жанрі. Насичена колізіями літературна першооснова послужила композитору своєрідною «канвою» для створення власної художньої концепції, реалізація якої багато в чому відбувалася засобами хорового письма. Композитору не лише вдалося наситити

партитуру твору численними хоровими епізодами, хоровими сценами, а й вирішити за їх допомогою складні драматургічні завдання, використовуючи хор в різних іпостасях – як фон для розгортання основних подій, як фактор розвитку дії, як спосіб внутрішнього осмислення ситуації. За допомогою хорових молитов Валентин Бібік не тільки глибоко оспівує чуттєвий світ людського «я», відчуваючи найтонші нюанси духовної сутності кожного з героїв, демонструючи розуміння людини, як основи всіх перетворень у суспільстві, а й передає власні духовні шукання.

3.6 Концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «Тишина-предупреждение», оп. 110 (1995): розвиток традиції духовного хорового концерту

Твір складається з десяти акапельних хорових мініатюр. Авторська вказівка в партитурі, за якою композитор визначає жанр твору як «*просветленная панихида*», відсилає цей хоровий цикл до духовної музики, хоча в їх основі лежать не канонічні церковні тексти, а вірші сучасника, одного з лідерів радянського авангарду 60-х – 70-х років Геннадія Айгі (1934 – 2006).

Композитор звертається до творчості поета не вперше: за рік до панахиди на його тексти був написаний вокальний цикл «*Пресветлый светильниче*» для мецо-сопрано і фортепіано.

Г. Айгі працює у незвичайній манері, що поєднує у собі риси поезії, живопису та музики. Його творчість являє собою відверто духовне явище, в центрі філософських поглядів якого душа людини. У статті Є. Євтушенка «*Защита собственной души*», що передує збірці віршів поета, дуже влучно описується сутність його філософії: «Душа кожного з нас є не лише нашою власністю. Захищаючи свою душу, ми захищаємо те цілокупне духовне начало світового духу, яке розсипано по мільйонах людей — мертвих або живих. Деякі мертві виявляються більш живими, ніж нібито живі, саме завдяки тому, що вони

змогли захистити власну душу від придушення її тиранією влади або тиранією натовпу, або тиранією дрібниць життя» [2, с. 5]

Філософія поета дуже близька світоглядним позиціям В. Бібіка з його непростим і неоднозначним, непрямолінійним ставленням до релігії, до таких філософських категорій як Життя, Смерть, Буття. Надаючи творові жанрове ім'я «просвітлена панахида», композитор ніби дозволяє зазирнути у свій духовний світ.

Назва твору запозичена із збірки Г. Айгі, яка об'єднує вірші 1974 – 1976 років. Тексти п'ятого та дев'ятого номерів входять до збірки поезій 1970 – 1973 років («*Serna hodinka*» («Чорна година»)). Назви частин циклу співпадають з назвами віршів, що лягли в їх основу. За межами циклу залишились вірші, що помічені скорботними настроями та образами холоду і самотності («*Плачь-и-я*», «*И об уходящем*», «*Такие снега*», «*Друг мой — дерево — из окна*», «*Триптих с жасмином*»).

Центральне місце серед образів твору посідає образ Тиші. Його значення підкреслено авторською вказівкою вже на початку партитури²². Хоральна фраза «*Ты моя тишина о тебе говорю*» звучить наче епіграф, ніби задаючи програму не тільки **першому номеру** («*Ты моя тишина*»), а й усьому твору (цей текст відкриває і закриває цикл).

Неодноразово проводячи наступне «*тишиною*» у всіх хорових партіях, В. Бібік посилює його значення: слідом за поетом він звеличує «*цельность*», «*полноту неколебимую столь простую и ясную как благодать*» образу Тиші.

Центрального значення в частині набувають образи Духа, позначеного дзвоновим звучанням, Душі («*не очистится душе моей зыбью ее и волнами неслышными*», «*но — люблю я и знаю: для Бога нетронутый / сохранится твоя*

²² «При исполнении этого сочинения нужно постоянно вслушиваться в тишину и покой, при этом экспрессивность и большие динамические напряжения должны быть обусловлены тишиной и покоем. Все ферматы должны быть дослушаны до конца. Все части (кроме VI) возникают из тишины, поэтому всем им предшествует тишина (5 – 7 секунд)».

тишина») та Бога («словно там где не может быть Духа / пребывает Его утешенье...», «твоя тишина сохранится для Бога»).

В поезії ясно простежується тема прощання з життям: ліричний герой згадує про очищення душі, він говорить, що його не стане («и когда я исчезну – ты выскажешь горе»), і тоді тиша буде горювати і відчує пустоту, що «и жизненной будет и смертной».

Хор написано для мішаного хору і *solo* тенора в темпі *Lento*. Основна його тональність (*d-moll*) збагачена хроматикою дванадцятизвучкової ладової системи (Додаток А, Пр.138).

Музична форма хору вільно підпорядкована поетичному тексту (строфічна) і має ознаки тричастинної з динамізованою і скороченою репризою, представленою останніми вісьмома тактами (ц. 11).

Основна мелодична лінія належить верхньому голосу. Альт, тенор і бас тут часто утворюють єдиний фактурний пласт і рухаються в одному ритмі. Ознаки поліфонічності виявляються у простих імітаціях-відгуках по типу відлуння.

Мелодія виростає з єдиного нерегулярного (3/2, 4/2, іноді 5/2) метру і ритму хоралу, вивільняючи декламаційне та ліричне романсове начала. Для мелодичного розгортання хору характерні два типи інтонацій. Обидва вони заявляються в першій тематичній побудові і розвиваються не лише протягом частини, а й стають лейтмотивними для усієї панахиди.

Перший складають висхідна мала секунда і наступний, також висхідний, тритон (партія сопрано «ты моя тишина»). Другий — поступово низхідна мелодична лінія з окремими повторами речитативного плану одного звуку (також у сопрано «я окраинным звездам прозрачной зимы»).

Перша і друга лейтінтонації звучать послідовно, взаємно врівноважують одна одну і утворюють «спокійну хвилю». Подальше розгортання відбувається шляхом створення трьох таких фактурних «хвиль».

Композиторська «картина духовного світу» у **другій частині** (*«Места в лесу: вариация»*) збагачується розкриттям образу Собору. (Додаток А. Пр.139)

Цей Собор ототожнюється з Лісом. Множина його голосів пронизує партитуру лісовими звуками, які, прославляючи Бога (*«Сиянием Отцовства светится: та бесконечность Бого-Празднества»*) збираються в дзвонах гучних акордів. Хорові видзвонювання лісових голосів — то голоси «духів», які «дзвенять» в лісовій тиші (*«счастье-тишина»; «о лес доступность золота Отцовства»*), прославляючи Божественне, ототожнене з тишею. А та, в свою чергу, *«П Р Е Б Ы В А Н Ь Я неущербный образ»* [розрядження належить Г. Айгі. — О. Б.], існує поза часом (*«не существует — б ы л о »*).

Ліричний герой знову зупиняє свій вибір на тиші: Душа зближується з *«избранником-боярышником молчащим»* і знаходить спокій в ній (*«мой избранник: боярышник — при пении молчащий, как метроном божественный нетронутый»*).

Музичне відтворення поетичного тексту розширює його образи, змальовуючи їх у живописному ключі. Хор звучить в повільному темпі (*Agitato. Pastorale.*) у виконанні мішаного хору (*divisi* в кожній партії) та *solo* у всіх партіях, окрім басової. Термін *«вариация»*, що звучить в назві частини, можна застосувати і до способу роботи з вихідним інтонаційним матеріалом, який є дуже (!) вільним варіюванням інтонаційного комплексу першого номеру.

Форма твору, як і в попередньому номері, тричастинна репризна. Висота ладу також лишилася незмінною (від *d*). Проте, якщо в попередній частині це був фрігійський лад, то тут — лідійський. Така ладова гра сприймається як аналогія варіаційного прийому у класичних варіаціях — мажорна варіація на мінорну тему.

Інтонаційний матеріал — короткі висхідні поспівки — дуже схожий на початковий і викликає асоціації з першим лейтмотивом попереднього хору. Кожний голос відтворює власний мелодичний варіант. Вільне алеаторне

повторення одних і тих самих мотивів, що поєднуються одночасно, породжує ефектну, ніби статичну, але внутрішньо пульсуючу поліфонічну фактуру. Цей звукопис утворює багат шарову алеаторно-сонорну мікрополіфонію.

Партія сопрано знов займає головуюче положення. Мелодична фраза побудована на висхідному спрямуванні руху, на вершині якого змінюється тип фактури. Тут єдина хвиля розвитку першого розділу досягає свого піку в ц. 4: фактура стає єдиною, неподільно-акордовою. Вертикаль організовано в неповні акорди-кластери, у тексті з'являється силабіка, в динаміці — *fff*.

Середній розділ частини (ц. 6) розвиває ті ж інтонації і контрастує у фактурному відношенні. Його рух засновано на співставленні імітацій сольюючих партій, оснований на матеріалі мотивів з першої частини, та рівного акордового викладу (як в ц. 4.). Зрештою, після імітацій в альтовій та теноровій партіях фактура стабілізується і являє собою діалог роздвоєного *solo* сопрано, оснований на одному з «лісових» мотивів та акордової силабіки у всіх інших голосах. В кінці середньої частини, витісняючи *solo* сопрано, акордовість перемагає, досягаючи граничної динаміки (*ffff*).

Третій розділ (від ц. 13) — динамізована реприза. Тональність з *D-dur* змінюється на найбільш пасторальну *F-dur*. Загалом, відмітимо, що в крайніх розділах хору менше гострої хроматики та півтонів та більше діатоніки. Діатонічна інтонаційна основа тут виражена ще сильніше, ніж в першій частині. З'являються нові варіанти різних початкових «лісових» інтонацій, нові звукові ефекти (*gliss.*, «да-да-да-да» і т.п.).

Третя частина панахиди — «*Шумят березы*» — присвячена переходу Душі від земного існування в небуття. Поряд з протиставленням шуму мирського буття тиші спокійного небуття («и сам я шуршащий», «все мы в мире шумим»), «шепот в березах» також втілює голос сумніву — сумніву людини, яка іде в невідоме зі страхом перед смертю («А может быть Бог умер? — а

почему бы и нет?»). Зрештою, із закінченням частини шум мирського буття змовкає, розчиняючись в тиші.

Коротка тридцятивосьмитактова мініатюра, написана також для мішаного хору з солістами. Темп *Moderato con moto*. Цього разу сольні партії проходять знову ж у сопрано та, вперше, в партії басів, де соло представлене басовим дуєтом. Сформовано хор у наскрізну нерепризну одночастинну строфічну форму.

Інтонаційно номер продовжує матеріал першого та другого хорів. Проте його викладення майже повністю проходить в умовах екмелічного інтонування, з його нефіксованою звуковисотністю. (Додаток А. Пр.140) Тим не менше, ладовою основою хору є *E-dur*. Тоніка *e*, а згодом і мажорна терція, подаються з самого початку в басовій партії і утримуються протягом всього твору.

Тип фактури близький до гамофонної, де у *solo* сопрано проходить мелодія, а решта голосів — акомпануючі. Басовий дует являє собою сплетіння підголосків. В їх конструкції переважає полутонова хроматика.

Частина пронизана низьким трагічним басовим *mormorando*, завдяки чому відчуються скорботні інтонації похоронної процесії. Похоронний настрій поетичних рядків поглиблюється ансамблевим звучанням басів, в яких текст звучить на основі кварто-квінтових співзвуч, які викликають асоціації з похоронним церковним співом.

Четверта частина — «*Поле: мост: трави*» — ніби продовжує «подорож», розпочату в попередній. В. Бібік не включає до твору передостанню строфу, наповнену похмурими образами («*страдания*», «*капли крови*»), занурюючи слухача в безлюдний світ легкого «лету», наповненого світлом. Тишу, яка продовжує звучати в «*поле в безлюдьи*», композитор оснащує ефектом луни. Знову Душа ототожнюється зі слухом: «*ветер*», хоч і є «*самоизлучение вселенной!.. — / такой непрерывно блистающий ветер*» «*в открытую ясность слуха все-родинного светит*» і «*ранит как душу*». Так, поле і трави

стають ніби мостом — місцем, куди потрапляє Душа після переходу в потойбіччя, де продовжує звучати «*лес своим шелестом*».

Ця частина звучить майже в тому ж темпі (*Commodo con moto*) у виконанні мішаного складу з *divisi* кожної партії та чотирьох сольних партій сопрано. Форма номеру варіаційна, розмір — перемінний (3/4, 4/4). Тональна опора змінюється на *h*.

Інтонаційний матеріал побудовано на основі тих самих коротких послідовно інтервальних поспівок та низхідної хроматичної мелодії. Перший дев'ятитактовий розділ сприймається як тема для наступних варіацій (Додаток А1. Пр.141).

Варіації на цю тему звучать з ц. 2 — перша, з ц. 3 — друга, з ц. 4 — третя.

Перша варіація звучить на тій самій опорі (*h*). Низхідні хроматичні лінії стають дедалі довші, а партії альтів і тенора, що вступають з вільною імітацією початкового висхідного ходу, більш мелодично промальовуються. У другій варіації інтервальний стрижень «*поле — мост — трави*» викладено у дещо варійованому вигляді. На піку висхідної хвилі з'являється рівна акордика. Відбувається оновлення фактури. У третій варіації посилюється динаміка. В середині кожного висхідного «*поле — мост — трави*» виникає своя «міні-хвиля», додаючи руху вертикалі. Хроматична лінія сопрано в хорі сягає усієї шкали, проходячи від *fis* другої октави до *g* першої. Спад другої хвилі стає довшим, а «відлуння» тепер звучить не по малих секундах, а на одному звуці.

З 6-ої цифри починається кода. Її тритактова «тема» будується на варіаційному відтворенні матеріалу «відлуння». В будові прослідковується три фази: ц. 6 — тема, ц. 7 — її розширений варіант з тріолями, і ц. 8 — останній варіант теми. Всі три фази пов'язані послідовним низхідним мелодичним малюнком. Завершальне «відлуння» знову звучить на одному звуці.

Цікаво, що бас протягом усього номера витримано на *h*. Точніше, спочатку на квінті *h-fis*, а потім на її трансформації в тритон *h-eis*.

У п'ятому хорі — «Долго. Солнце» — на основі однойменного вірша народжується кульмінаційний урочистий дзвоновий номер, що нагадує православне «Слава...», возвеличуючи образ Сонця, якому присвячено твір: «родственно зрящее!», «живое! — и не прерывающееся: / единственно — ярко и суще...», «словно незримое!», «всюду спокойное». в цих численних епітетах, а особливо в «некой душою единственной» та «Смысл-Солнце», бачимо уособлення Божественного начала.

«Дзвоновість» виконання органічно відповідає соборності, заявленій на початку вірша: «соборный поток» «высокой молитве подобный», «струение стройности чистых осин». (Додаток А. Пр.142)

Цей номер сильно вирізняється поміж хорів. Його особливість підкреслена і композитором: напочатку партитури зазначено: «Все части (кроме V) возникают из тишины...». Активне звучання хору підкреслюється достатньою пружністю темпу (*Moderato*), гучною динамікою (*f*). Прославному характеру відповідає і тональність *C-dur*.

Загалом музичне вирішення частини ґрунтується на відтворенні дзвонових переливів, які об'єднують всю хорову вертикаль. У першому розділі потужний хоровий гуркіт дзвонів урізноманітнюються дрібними переливами коротких мотивів, що по чергово виокремлюються з партій баритона, сопрано, тенора.

Другий розділ — молитва — відділена від першої довгою ферматою на акорді і відрізняється кардинальною зміною динаміки (*p*) і фактури. Основний текст виконується всім хором і позначений силабікою, притаманною псалмодійній декламації. Метрична стабільність змінюється більш гнучкою нерегулярною метрикою (6/4, 5/4, 3/4, 4/4). Ритмічно відокремлена партія тенорів імітує удари дзвону і сягає *f*, якому протистоїть завмираюче фонове *p* хору на гармонії малого мінорного септакорду.

Останні чотири такти відтворюють вихідні дзвонові інтонації. Тепер дзвоновість, напротивагу початковому урочистому *f*, звучить на *pp* в якості заключного «Амінь».

Шоста частина — «*О да: Родина*» — присвячена розкриттю орбазів чистоти. «*Родину*» необхідно сприймати у більш широкому сенсі: «*Мир*» — світ Буття («*мир — как лужайка*»). Автор подає світлі образи світу Буття, які перегукуються з чистотою Небуття. Світлі земні образи людських душ («*березы-цветы / и сердце-дитя*» як «*ангелы нищенки*» «*безмолвны*» «*с их Свето-Жалостью*»), які Світ здуває «*ветром этого мира*», «*розами-снегами*», та Потойбіччя — «*здесь*» — «*место молчанью/ такому же долгому/ как и бесконечная жизнь*» поєднують тиша, мовчання та чистота, які панують «*здесь*» («*...здесь тишина*»). Прислухаючись, що скаже чистота потойбіччя, чуємо «*не прерываясь/ лучилось/ мир — чистота*».

Номер звучить у виконанні жіночого хору та *solo* сопрано; темп розмірений (*Andante. Dolce.*); спокій в динаміці (*pp – p*) і лише іноді, на верхніх нотах сольних епізодів, сягає *mf – f*.

Музичний розвиток оснований на принципі вільного імітування і втілюється у послідовному діалозі сопранової та альтової груп голосів. Цей діалог продовжує ідею псалмодії, заявлену в попередньому номері. Респонсоріальний принцип чергування сольного та хорового співу тепер «ускладнений» антифонним звучанням хору. Репліки обох груп звучать на фоні щільних секундових співзвуч, які імітують звучання тихого простору. «*Молчанье*» і «*тишина*», що панують в поезії як паузи, озвучені цими просторовими секундовими співзвуччями (*Додаток А. Пр. 143*).

Сьома частина — «*Ветка вербы в окне*» — мабуть, єдина частина циклу, присвячена похмурым образам. Одноіменний вірш, що ліг в основу музичної тканини, присвячений загибелі друга Г. Айгі — Костянтина Богатирьова. У хвилини скорботи усі попередньо світлі образи подаються в темних тонах: «*все*

поле мерещится поле пустое о минус-мой-друг»; Душа ототожнена з «веткой» у вікні; Тиша тепер несе в собі пітьму — «из яркости дня / в души просачивающаяся / тьма безущербная / с сверх-твердым беззвучием неиссякающим». А «светит сегодня» не душа, як раніше, а «Кровь-Мозг», ніби відрікаючись від віри. Тепер «чистые в днях и ночах / только ветер да свет» — вітер (!), який раніше сприймався як зло навколишнього світу. Тепер Пітьма — друг, поле сире.

В інтонаційному матеріалі приховані асоціації з середньовічною секвенцією *Dies irae*. Форма цього номеру являє собою своєрідне поєднання строфічної форми і чотириголосної фуги. Ця fuga вирізняється вільним трактуванням принципів побудови, що виявляється вже на рівні експонування тематизму та способів його розвитку.

Прослідковується чіткий композиторський задум, за яким тема (Додаток А. Пр.144) проводиться від усіх ступенів ладу. Тільки тут проведення теми торкається ще й хроматичної шкали і проходить від усіх 12-ти звуків. Отже: від *h, gis* та *f* спочатку (підряд три такти), потім від *a, fis* та *es* (6 такт від ц. 4) від *g* і потім від *f* в басу, від *e* та *c* в сопрано (ц. 5) від *b, g, e* в сопрано і альтях (ц. 6); від *d, h, g, e* в сопрано (ц. 7.), від *e* в сопрано (ц.8), від *cis* в альтях (ц. 9.) і в кінці від *b* три проведення у сопрано.

Третій, заключний, розділ другої частини (ц. 8.) з'являється після двох проведень теми в сопрано від *e*, а далі тема проходить від *cis* та модифікована під *Dies irae b* в сопрано. В Коді, яка охоплює сім останніх тактів, тема тричі проходить від *b*. Друге і третє проведення скорочені і знову дуже нагадують *Dies irae*.

Образи Душі і Бога, які у вірші з'являлися лише раз, у В. Бібіка стають основними через постійні їх хорові повтори.

В першій частині фуги хорові імітації «Душа» («Золотится душа») співставляються з «Перчатка — железная — чтобы — погладить»,

ототожнюючи їх. Починаючи з другої частини, «*Боже!*», яке у поета викрикується лише одного разу, стає постійним страждальним звертанням. Кожне тематичне проведення першого розділу другої частини закінчується акордами «*Боже*». З початку другої частини і до кінця номеру встановлюється стабільна діалогічна структура: «монологу автора», що складається з мелодекламацій (спочатку сольних, а далі і контрапунктуючих — від ц. 7.), заснованих на темі, викладеній в партіях альтів сопрано та в басах (у тенорів уже була) і суворої акордової речитації в чоловічих голосах, що кожного разу за типом рефрену завершує монологічні структури акордами «*Боже*» і викликає асоціації з церковним співом. У попередніх двох розділах подібним чином вибудовувалася мелодекламація на слові «душа». Тільки вона звучала одночасно з верхніми голосами, а тут — відокремлено.

Цей елемент являє собою яскравий узагальнюючий контрастний інтермедійний матеріал.

Дев'ята частина²³ «*Ты — ликами цветов*». Поет тут знаходить Господа в «цвєтах»: він і «крест-цвєток», і «циферблат-цвєток», і «цвєток-часовня», і «цвєток-собор», «цвєток»-людина (!) — «цвєток-«я». Бог в усьому. І найголовніше — Душа, її світло, в ній також Бог («свєте самих цвєтов»), тобто Душа = «цвєток» = Господь. Композитор посилює цю ідею, постійно повторюючи слово «душа» на кожному поетичному порівнянні. Лише тут, в 9-му номері циклу, В. Бібік остаточно розкриває свій задум, уточнюючи усі попередньо подані образи.

Звучить номер у виконанні чотириголосного хору знову з *solo* сопрано. Темп повільний (*Adagio. Dolcissimo*, потім *Largo*). В основі тематизму церковна псалмодія, ознаки якої явно простежувались в «*Боже*» сьомого хору. Від

²³ В партитурі відсутні сторінки (35 – 38) — немає восьмого номеру. Відомо, що він займав чотири сторінки. Згідно з тональним планом твору, ймовірно тональність номеру «а».

початку і до ц. 5 реалізується ідея об'єднання в процесі розвитку всіх поліфонічних ліній в єдину акордову фактуру. Акордова єдність 5 цифри, що традиційно нагадує церковну псалмодію, збирає в єдності, немов акордові «Амінь», *«И — отступи, душа, пред самым страшным,/сияющим, все концентрируя,/сияющим, как будто властным/все исчерпать, приняв в себя! — ... не вымолви, душа, «Господь-цветок»,/ чтоб не успела Смерть раскрыться в нем»*. Solo сопрано, що виокремлюється у безсловесній мелодії над хором, уособлює Душу, що легко на *pp* ніби парує над усім (Додаток А. Пр.145).

Остання, **десята, частина** — *«Тишина-предчувствие»* — основана на тексті першого віршу *«Ты моя тишина»*, але виключає серединний розділ поезії. Початковий матеріал тепер сприймається як висновок, до якого приходить ліричний герой після усіх пройдених етапів: *«Для Бога нетронутой сохранится тишина»*.

Номер є варіацією на перший хор з тим самим вербальним текстом (спочатку), тематичним матеріалом, темпом (*Lento*), але у скороченому викладі, де відсутня реприза, проте є заключний розділ.

Ця «нова версія» першого номеру звучить в світлому *D-dur* (в першій частині був фрігійський *d*), що, частково, знімає інтонаційну напругу. Образно-емоційна стійкість підкреслюється більшою тонікальністю каденції (у 7-му такті): в першій частині була на низхідних секундах, тепер звучить на стійкій тоніці, представлений органним пунктом з опорою на тонічний тризвук (щоправда, з додатковою секундою *c-d*). В такому переінтонуванні реалізується ідея просвітлення: напруга першого номеру відступає після досягнення істинного значення тиші (Додаток А. Пр.138 і Пр.146).

Стрибки в хорових голосах, що в партитурі зустрічаються не дуже часто (чим посилюється їх виразність), стають ширшими в порівнянні з першою частиною циклу. Якщо в першому номері перед ц.1. була висхідна квінта (*g-d*), то тепер це септима (*fis-e*), яка полегшує звучання.

Розвиваючий та предиктовий розділи першого номеру В. Бібік прибрав. Натомість з'являється нова невелика розвиваюча зв'язка (три такти до ц.3.), в якій бас по хроматичній гамі повзе вгору і сягає п'ятого ступеню ладу (а), зупиняючи розділ на домінанті. В її кінці з'являється *Dies irae* (b-a-b-g-g-g-g).

Останній, заключний розділ (від ц.3.), що знову звучить в *D-dur*, має трифазову будову і починається з матеріалу, що видозмінює мотив цифри 6. першого номеру. Але там на «*ты моя тишина*» був тритон, а тут — рівний поступальний рух вгору з іншим текстом (ц. 3.).

Оскільки усі розвиваючі моменти першого номеру В. Бібік забрав, вільна строфічна форма номеру оформлюється в двочастинну нерепризну структуру. Загалом, за звучанням в цілому, по *D-dur* номер виконує роль постлюдії.

Отже, всі номери хорового циклу «*Тишина-предупреждение*» єдині за образним змістом, але все ж контрастні. Контраст виявляється у фактурних, ладових, мелодико-гармонічних змінах, змінах форми. Натомість, їх єдність виражена в ідеї низхідної хроматичної шкали, яка стає керуючою силою, що формує єдиний мелодизм усього циклу, вектор акордових рухів, способів розвитку тем, та ін. На цій повній і неповній хроматичній мелодії оснований і приховану поліфонію, і порядок проведення тем в фузі і т.ін. Привнесення малосекундовості в акордову вертикаль також є проявом цієї шкали.

Об'єднувальним фактором є також лейтінтонації: тремолоючі секунди, довгі квінти в басах, алюзія на *Dies irae*, псалмодія та ін.

Інтонаційною основою усього циклу стають два типи інтонацій. Перший складають висхідна мала секунда і наступний, також висхідний, тритон; другий — поступальна низхідна хроматична мелодія, що стає головною інтонаційною ідеєю циклу. Інтонаційною основою мелодій усього твору є висхідна та низхідна секунди. Більшість мотивів циклу одноінтервальні (секундові) інтонації. Плавна сповзаючі хроматичні лінії стають характерними для усього циклу.

Для музики циклу характерні як мелодичні звороти романсового складу, притаманні сольним епізодам та тематичним побудовам, з їх широкими розспівами, так і звороти хорального з його мелодекламацією та мовними інтонаціями; як розгорнуті мелодичні побудови, так і короткі поспівки.

Ритмічна будова музикальних фраз відбиває ритміку поетичного тексту, хоч композитор часто користується ритмічними засобами і задля того, щоб розбити довгі поетичні фрази згідно з авторським задумом.

Метроритм відмічено свободою розвитку тематичного матеріалу і переважним використанням перемінної метрики.

В ладовому відношенні всі номери циклу відмічені наявністю хроматичної тональності з використанням усіх її дванадцяти звуків. Композитор вільно користується не тільки ладовою системою, а й включає до свого арсеналу і засоби екмеліки (№3).

В гармонічній вертикалі помітно переважає дисонантність багатоголосся. Воно часто позначене густим нашаруванням секундових співзвучь, які заповнюють акордику терцевої структури.

Фактурними ознаками циклу є напрямок хвилеподібного розвитку, який у більшості випадків проходить від поліфонії до об'єднуючої акордової псалмодії. Часто використовуються діалогічність та ефект «відлуння», вільна імітаційність, яка лежить в основі поліфонії, навмисна акордова повторність, як основа хоральних розділів. Протягом усієї панахиди верхній голос зберігає ведуче мелодичне положення. В басах часто витримується «нерухома» квінта, що зустрічається майже в кожному номері.

В. Бібік завжди дотримується акустичних правил побудови акордів, вибудовуючи вертикаль від широко розведених басів до більш щільних середнього та верхнього регістрів. Часто акордовий пласт формують послідовності окремо взятих інтервальних структур (сучасне арпеджіо).

Поліфонічне мислення композитора знаходить своє втілення і в формі **фуги** (№7), яка є дуже нестандартною: з особливим видозмінним та текучим тематизмом та цікавими способами його розвитку.

Темброва палітра. Композитор використовує різні хорові склади, і вільно їх співставляє. Проте перевагу надає звучанню повного хору (жіночий хор звучить лише і №6). В кожному номері звучать солюючі голоси. Сольні епізоди доручаються всім партіям, але найчастіше композитор доручає *solo* партіям сопрано і тенора.

Форма всіх розділів наскрізна з проявами три- дво- частинності та варіативності.

В темповому відношенні необхідно абсолютну перевагу визнати за помірними та повільними темпами, які композитор завжди зазначає дуже точно і спрямовує від крайніх розділів до серединного п'ятого.

Варіативність прослідковується на всіх композиційних рівнях: від розгорнення тематичного матеріалу до формотворення.

Висновки до Розділу 3

Проаналізовані хорові твори В. Бібіка, написані після 1981 року, що використовують так звані великі жанрові форми — від кантати і ораторії до поеми(симфонії) і хорового концерту, дозволили визначити особливості подальшого розвитку хорового стилю композитора.

1. В ораторії *«Любящий тебя, Ульянов»* В. Бібик, вирішуючи складне художнє завдання, своєрідно втілює *кантатно-ораторіальні принципи* і створює оригінальну модель жанру. Звертаючись до революційної тематики, композитор кардинально *переінтоновує пафос революційних подій*, використовуючи їх як зовнішню «маску» форми. У творі присутні усі три стабільні компоненти сюжетних ознак жанрового канону ораторії: сакральність «соціалістичної релігії» поєднується з соборністю, де масова духовна рефлексія

визначається авторським сприйняттям описаних подій, а спектр моралізації полягає в заклику замислитись над істинними результатами перемоги, яка призвела Росію (Батьківщину) до страждального плачу. Цей плач, як втілення суб'єктивного авторського відношення до озвучених подій, надає твору ліричного забарвлення, тим самим посилюючи зв'язки з кантатним жанром.

У цьому творі стійкі ознаки жанрового генотипу ораторії (сюжетність; присутність читця; структура твору; стриманий, узагальнений, помірний речитатив; домінування хорових епізодів) органічно поєднуються з ознаками кантатності (порівняно невеликий масштаб вокально-симфонічного полотна; значна роль ліричних епізодів, їх переломлення в філософському ключі; регулярне переривання зображуваних подій ліричними відступами, що створює ефект фрагментарності сюжетної лінії; об'єднання усіх частин твору на рівні змісту спільною ідеєю через вираження авторського відношення до відтворюваного сюжету).

2. Масштабна хорова «Ода братерству» на вірші І. Драча (єдиний самостійний хоровий твір В. Бібіка у формі фуґи) концентрує в собі поліфонічні принципи і методи роботи, вироблені переважно в інструментальній сфері. Вони набули розвитку і своєрідного перетворення в інших хорових творах автора і особливо в розглянутій хоровій фузі. У цьому творі комплекс поліфонічних і тематичних прийомів, притаманних індивідуальному стилю В. Бібіка, збагатився специфічними особливостями хорового письма, яке дозволило музичними засобами розкрити складну змістову «поліфонію» поезії І. Драча. «Ода братерству» ще раз розкрила унікальний дар українського композитора: вміння насичувати симфонічну музику поліфонічною глибиною та багатомірністю, мислити в рамках *поліфонічних форм* з істинно *симфонічним розмахом*.

3. У кантаті «*Детские песни*» В. Бібік уперше звертається до *музичного втілення дитячої поезії*, підносячи вірші, створені дітьми, до рівня високого

філософського звучання. Тема одвічності людського буття розкривається крізь кругообіг пір року та систему образів-архетипів (Дзвін, Світло, Радість, Дім, Тиша).

Композиційно-драматургічна логіка кантати демонструє її приналежність до циклів високого ступеня детермінованості: через спільність тематичного матеріалу, в якому можна виділити кілька основних лейттем; тонального плану, який, попри складність сучасної музичної мови композитора, виявляє класичні тональні зв'язки; формотворення, де строфічна дискретність долається розвитком музичного матеріалу за принципом «єдиного» дихання з використанням принципів сонатності, а чотиричастинна структура уподібнюється сонатно-симфонічному циклу.

Камерність, тонкий психологізм та інтелектуально-філософська заглибленість, переважання повільних темпів, тихої динаміки, насиченість музичної тканини запитальними та низхідними інтонаціями надають звучанню твору характеру *рефлексивного споглядання*.

4. У поемі (симфонії) «*Прощание*» для хору і оркестру В. Бібік реалізував складну художню ідею-концепцію, звернувшись — уперше в своїй хоровій творчості — до поезії О. Пушкіна. Композитор організовує вірші О. Пушкіна за власним «сценарієм», наситивши його об'єднуючими смислообразами: Року (що зустрічається в якості таких понять, як «судьба», «Парка», «ход часов»), Часу (виявлений у «мгновениях», «часах», «днях», «летах», «вечности»), Мрій, Безумства, Життя і Смерті, Бісів, Прощання.

Втілюючи в інтонаційному матеріалі поетичний текст, В. Бібік, як і в інших хорових творах, суттєво розширює його смислове поле і виводить на вищий план нові образи. Провідними у творі стають лінії протистояння Герой — Фатум, Життя — Смерть, Час — Вічність.

Таке ускладнення початкової ідеї потребувало вибору спеціальних форм музичного втілення, що знайшло вираження в оформленні жанрової концепції

твору. Вона реалізується у взаємодії двох жанрових основ — поеми і симфонії, які не просто впливають одна на одну у процесі музичного становлення, а й трансформуються, синтезуються, породжуючи *унікальну жанрову модель твору*.

Визначальними моментами у процесі *жанрового синтезу* стають наскрізні поетичні образи і музично-інтонаційні фактори і, відповідно, наскрізна багаторівнева драматургія, в якій поєднуються лірико-медитативне, драматичне, картинне (споглядальне) та філософське начала.

Десять монологів О. Пушкіна переростають в єдиний монолог ліричного героя В. Бібіка. Тому саме *монологізм* (як одна з основних рис поемності), а також *сповідальність* висловлювання, під знаком якого відбувається розгортання драматургічного процесу, стають провідними об'єднуючими принципами у творі. Вони, зрештою, визначають *медитативність* і *рефлексивний характер* цієї хорової композиції, адже в ній немає активного розвитку сюжетної лінії, натомість все підпорядковано рефлексивним процесам роздумів, спогадів, медитації.

Об'єднуючим є також і спосіб симфонічного розвитку музичного матеріалу, наявність лейтмотивів, що працюють на наскрізну ідею, взаємопов'язаність хорової і оркестрової партій. У цій хоровій симфонії відбивається модель чотиричастинного симфонічного циклу з певними функціями частин (третя — зле скерцо, четверта — філософський фінал, що слідує *attacca*; самостійність же кожного з «номерів» (віршів), що складають структурно-композиційну і смислову структуру твору, відсилає до хорового циклу, а відсутність послідовного сюжету та наявність лірико-психологічної складової надає рис кантатності.

Тож, у поемі (симфонії) В. Бібік вже на якісно новому рівні розвинув намічену у інших хорових творах тенденцію до зближення і взаємопроникнення різних жанрів, їх взаємозбагачення, навіть синтезування, що обумовило

створення доволі індивідуалізованих жанрових форм. Цей процес творчого пошуку цілковито підпорядкований головній меті – розкриття художнього змісту твору.

5. Єдиний оперний твір В. Бібіка («Бег» за романом М. Булгакова) підпадає під жанрове визначення *хорової опери*. Таке визначення виправдане не лише значною кількістю хорових сцен, але й їх побудовою, характером та значенням у драматургії опери. Маючи досвід роботи з великими прозовими текстами у ранніх творах, композитор тут також «стискає» фабулу роману до необхідної йому конфігурації, виокремлює певні лінії, образи, драматургічні вузли, додає матеріал, якого немає в літературному оригіналі (написані на канонічні тексти молитви в кінці кожної картини), доручаючи саме хору найвідповідальніші функції: *фоново-ілюстративну* (хор монахів, хорова сцена «Странной симфонии» турецьких наспівів), *дієву* (велика хорова сцена «Тарганячих бігів»), передачі *внутрішньо-емоційного* стану (хори-молитви).

Останні, завершуючи кожну картину, набувають ще й значення *авторського ліричного коментаря*, своєрідної рефлексії творчої свідомості, яка також виходить за смислові межі твору і стає вираженням композиторського «Я». Хори-молитви, таким чином, набувають особливого значення не тільки в опері, а утворюючи окремий хоровий «шар», вмонтований в канву масштабного оперного полотна, складаються в самостійний розосереджений хоровий цикл. Його жанровою і структурною основою стає *духовна мініатюра*, у якій звучить тема *покаяння*.

6. Концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «Тишина-предупреждение» ор. 110 (1995) — останній хоровий твір В. Бібіка — є «тихою кульмінацією» двадцятип'ятилітнього творчого шляху композитора у хоровому жанрі. У ньому акумулюються надбання, що були напрацьовані у творах минулих років. Так, показовим є звернення до філософської поезії Г. Айгі, зміст якої співзвучний духовним устремлінням композитора, його світогляду, його

«релігії», про яку можна було говорити, тільки використовуючи певні поетичні метафори та висловлюючись власною, вже давно сформованою музичною мовою.

Цей твір є образною ремінісценцією до «Шести хорів» на вірші Г. Гдаля, кантати «*Детские песни*», поеми (симфонії) «*Прощание*», «циклу» хорових молитов з опери «*Бег*», він розвиває і поглиблює основні концепти творчості композитора — Життя, Смерть, Буття. Образи Духа, Душі і Бога, які у поета з'являлися лише раз, у В. Бібіка акцентуються через постійні їх хорові повтори. Особливий статус композиції, що відрізняється багатоскладовою жанровою палітрою, підкреслюється і авторським визначенням «*просветленная панихида*», в якому закарбована тема прощання з життям, очищення душі, її перебування у духовному світі, Тиші і вічному спокої.

Десять акапельних хорових мініатюр об'єднуються в цикл з наскрізним розкриттям цієї ідеї, де хорова фактура пластично і вільно взаємодіє з поетичним текстом. Контрастне перетікання кожного з номерів (контраст у фактурних, ладових, мелодико-гармонічних змінах, змінах форми) скріплюється переважанням низхідної хроматичної шкали, що формує єдиний мелодизм усього твору, спільним вектором акордових рухів, способами розвитку тем, наявністю лейтінтонацій (тремолюючі секунди, довгі квінти в басах, алюзія на *Dies irae*), застосуванням поліфонічних прийомів.

І молитовно-покаянний тонус твору, і його структурна організація, інтонаційний стрій та музично-виражальні засоби, що окреслюють індивідуальний стилістичний комплекс В. Бібіка, характерні прийоми хорового письма композитора, засвідчують його приналежність до розвитку в музиці ХХ століття традиції *духовного хорового концерту*, яка живила всю вітчизняну музичну культуру упродовж кількох століть.

ВИСНОВКИ

На основі вивченої історіографії та виконаних жанрово-стилістичних аналізів повного корпусу хорових творів В. С. Бібіка ми дійшли наступних висновків.

1. Розглянуті уперше в дисертації десять хорових композицій, написані у період з 1970 по 1995 роки, є важливою складовою творчості В. Бібіка і вагомим внеском в історію української хорової культури останньої третини XX століття. Це її окрема неповторна сторінка, шлях до пізнання якої відкриває проведене дослідження.

Історіографічний огляд джерел, присвячених композитору, виявив майже повну відсутність вивчення його хорового доробку, а отже, неможливість повноцінної характеристики творчості загалом, його жанрово-стильової специфіки зокрема. Хорова спадщина митця не є другорядною, периферійною на тлі симфонічної та камерно-інструментальної. Про це свідчить навіть хронологія написання опусів для хорового складу (у різнобарв'ї виконавських можливостей: від хорів *a cappella* до ораторії і концерту для хору та поеми-симфонії з оркестром). На цьому величному «жанровому дереві» вибудовується багатовимірна система, що унаочнює *стильову еволюцію* митця (від першого до останнього хорового твору) як *духовний шлях сходження*.

2. Хорова спадщина В. Бібіка стала своєрідним «дзеркалом», у якому відобразилась його глибока внутрішня сутність як *музиканта-філософа*. Філософсько-споглядальний характер світобачення, небайдужість до навколишнього світу обумовили художнє перетворення соціальних подій крізь призму глибоких роздумів, співчуття і переживання. У хорових творах В. Бібіка намічаються *стійкі тематичні лінії*, формуються певні творчі *архетипи*, пов'язані із світоглядними позиціями композитора і його композиторським методом.

В. Біб'юк щиро переймався долею Батьківщини, свого народу і дуже сильно, правдиво реагував на актуальні теми. Звідси в його спадщині багато творів, пов'язаних з доленосними і трагічними подіями історії країни в ХХ ст. (опера «Бег», П'ять хорів *a cappella* «Горячий снег», ораторія «Любящий тебя, Ульянов», кантата «Детские песни»). Ця лінія намічається вже в ранніх творах («Триптих», «Дума про Довбуша»), де виражено протест проти війни і кровопролиття як антиморальних явищ. *Громадянська тема* в розумінні В. Біб'юка ніколи не була пов'язана з кон'юктурою. Вона завжди забарвлена особистісним, внутрішнім переживанням і проявляється у щирих душевних реакціях.

Ліричний напрям в хорових творах В. Біб'юка окреслено чітко. Хоровими засобами композитор створює неперевершені музичні пейзажі, в яких яскраво виявляється його ліричне дарування, уміння «звукотисати словом» («Горячий снег», «Хорові картини», «Хай буде тихо скрізь»). У цих звукових «симфоніях», витканих з тембрів людських голосів, В. Біб'юк демонструє здатність занурюватися в глибину найтонших нюансів різноманітних емоційних станів. *Картинність* як спосіб втілення змісту в музиці також стає складовою творчого почерку композитора в хоровому жанрі.

Духовну тематику в хорових творах В. Біб'юка вдалося втілити попри ідеологічні «табу» радянської епохи. Вона представлена циклом молитов з опери «Бег» (розосередженим по тексту опери) і хоровим концертом-панатидою «Тишина-предупреждение». Обидва ці твори свідчать про глибоку духовність композитора, можливо, старанно приховану релігійність. Написані у різні періоди, вони підтверджують незмінність духовної складової музики В. Біб'юка, яка через жанрове переосмислення виявилася у світських творах.

Філософська лінія виникає в точці перетину кількох напрямів, де пейзажність, картинність поєднується з ліризмом, щирістю і глибиною переживань композитора, що транслуються в творах громадянського напрямку.

Музичні картини природи наповнюються метафоричним змістом, який об'єднує поетичні тексти в концептуальну життєву філософію. Її вершиною є концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «*Тишина-предупреждение*», в центрі якого один із стійких культурних архетипів ХХ ст. — *Тиша*. Цей образ (разом з іншими — *Світло, Ніч, Юність, Зоря, Безмір, Мрія, Безумство, Життя і Смерть, Дзвін, Радість, Дім, Буття, Дух, Душа, Бог*, що утворюють єдину образно-філософську систему) є центральним поняттям хорової творчості В. Бібіка. Його розуміння сягає рівня найвищих категорій *Духовного*.

3. На основі тематично-семантичних та музично-стилістичних змін, що відбуваються у процесі еволюції хорової творчості В. Бібіка, пропонується така періодизація²⁴.

Перший етап (ранній) — неофольклорний. Звернення до пісенного фольклору і переосмислення його в хорових обробках («Триптих» і «Дума...»), пошук форм і методів хорового письма, прагнення до відображення духу народної психології, зображення яскравих картин народного життя і побуту.

Другий етап — перехідний до зрілого (центрального) етапу. Поступовий перехід від дієвості до передачі внутрішнього стану (П'ять хорів *a cappella* «*Горячий снег*» і «Хорові картини»). Зовнішня подієвість стає лише каркасом для створення художніх пейзажів, фольклорні мотиви поступаються пейзажному імпресіонізму з елементами звуконаслідування (імітація дзвонів, просторовості, шумів природи).

Третій період — центральний — пов'язаний з творами громадянської, патріотичної тематики (з кульмінацією в жанрі ораторії) («Бег», «Любящий тебя, Ульянов», «Ода братерству»).

²⁴ Див. статтю автора: Бабенко А. Хоровое творчество Валентина Бибики в аспекте эволюции образного содержания (Babenko O. Choir creativity of Valentin Bibik in aspect of evolution of contents.) [21].

Четвертий — другий перехідний етап (Шість хорів для мішаного хору *a cappella* на вірші Г. Гдаля, молитовні хори з опери «Бег»). Перехід від пейзажності, картинності до філософських узагальнень, народження світської духовної лірики.

П'ятий етап — творча зрілість, акумулює досягнення усіх попередніх («*Детские песни*», «*Прощание*», «*Тишина-предупреждение*»). Майстерність композитора набуває цілісності думки і форми істинно філософського масштабу.

4. Особливістю хорової музики В. Бібіка є її тісний зв'язок з літературним текстом, який є *смыслоутворювальною* системою і визначає образний зміст музичного твору, його жанрово-стилістичні «знахідки», індивідуально-стильову своєрідність. Слово в хорових творах В. Бібіка представлене в різних іпостасях — художня проза, поезія, документальні і канонічні тексти. Окремий пласт — композиторські ремарки в партитурах, які забезпечують точність взаємодії слова і музики, а також комунікацію «композитор — текст — виконавець». Провідним для творчого методу В. Бібіка на всіх етапах є спосіб *переплавлення* текстів, підпорядкування власній концепції, який включає виокремлення фрагментів, навіть окремих слів з обраних першоджерел, складання вербальної «мозаїки», побудову тематичних арок.

Показовим є спектр літературних джерел, до яких звертався композитор: від *народних текстів з різних фольклорних сфер* — через складну *російськомовну прозу* М. Булгакова та Ю. Бондарєва — *опоетизоване слово українських прозаїків* О. Вишні та С. Васильченка — *документальні тексти* Леніна та його сучасників — *глибоко семантизовану поезію* І. Драча та О. Пушкіна — до *філософських поетичних творів* Г. Гдаля та Г. Айгі.

У процесі омузичування літературного тексту В. Бібік застосовує різні методи роботи зі словом як *семантичною, лексичною і фонологічною* одиницею: він часто «переграє» значення окремих слів, наділяючи їх протилежними

музичними характеристиками (як, наприклад, гучне видзвонювання тиші); «промовляє» тексти пошепки, створюючи неповторну звукову атмосферу; застосовує прийом «відлуння», надаючи слову вагомості; використовує прийоми «звукопису» словом (наприклад, «Ярмарка» в «Хорових картинах» або хорова сцена третьої картини з опери «Бег»).

5. *Процес жанротворення*, що хронологічно поділяється на два етапи (1970 – 1981 та 1981 – 1995 роки), в хоровій спадщині В. Бібіка насичується індивідуальними рисами. Оригінальність жанрової системи визначається дотриманням наскрізних принципів роботи композитора в хоровому жанрі: *циклічність, єдність* та тенденція до *змішування різних жанрових начал*.

– Кожний хоровий твір (за винятком «Оди») являє собою циклічну побудову, що складається з окремих частин (номерів), які є або наближаються до *хорової мініатюри*. Саме вона і стає основною жанровою «одиницею» роботи в хоровому жанрі. В. Бібік то підкреслює її самостійність, об'єднуючи більш вільними зв'язками в цикли сюїтного типу, то трактує як один з багатьох етапів становлення задуму у великомасштабних творах, підкорюючи множині складних смислових та музикальних зв'язків.

– *Принцип єдності* на зовнішньому рівні реалізується в більшості творів у слідуванні частин *attacca*. Виняток становлять лише «Горячий снег» і «Хорові картини», в яких композитор використовує принципово інший метод, роз'єднуючи цілісну побудову на окремі картини. Принцип єдності спрацьовує і на більш глибокому рівні: він виявляється в особливостях трактування В. Бібіком як малих, так, тим більше, масштабних творів як цілісної концепції, що виявляється уже в опрацюванні текстової основи і підкріплюється лейтмотивними, тональними, тематичними зв'язками та смисловими арками. Багаточастинність хорових творів В. Бібіка завжди оформлюється на вищому рівні в три- чотиричастинність. Цей принцип діє і в опері.

— *Поліжанровість* (змішування різних жанрових начал) виявляє себе на різному рівні в кожному з творів. Авторська жанрова номінація скеровує напрямок творення жанру (*триптих, дума, хорові картини, ода, хоровий концерт, панахида* тощо), а спосіб об'єднання в цикл виявляє різні жанрові нахили — *кантатності, ораторіальності, поемності*, накреслює риси *сонатно-симфонічного циклу*. У цьому процесі основний жанр розкривається через амбівалентність інших жанрових ознак, утворюючи в кожній композиції індивідуалізовану жанрову форму.

У циклах хорових мініатюр можна побачити таку тенденцію:

- а) перші хорові композиції В. Бібіка «Триптих» і «Дума про Довбуша» являють собою твори дієвого типу і апелюють до жанрів кантати та ораторії;
- б) «Хорові картини» та «*Горячий снег*», в основі яких картини пейзажно-споглядального характеру, об'єднані в цикли сюїтного типу;
- в) більш пізні цикли «Хай буде тихо скрізь» та «*Тишина предупреждение*», навпаки виявляють більш глибинні зв'язки і тяжіють до жанру хорового концерту.

6. Виділений головний образ-архетип світоглядної концепції В. Бібіка (*Тиша*) виступає ще одним індикатором еволюції авторського мислення, накреслюючи шлях від дієвої драматургії — через ліричне споглядання — до лірико-філософського осмислення. *Музична драматургія* хорових творів визначається взаємодією драматичного, споглядального (картинного) та філософського начал. Поступово медитативна лірика стає домінуючою в музичному розвитку. Композиційна цілісність в хорових творах В. Бібіка досягається за рахунок драматургічної єдності на вербальному, інтонаційному, концептуальному рівнях.

7. Аналіз хорових творів В. Бібіка довів, що його композиторський стиль формувався відповідно до традиційних критеріїв: від витоків (неофольклорні впливи, об'єктивно закладені в соціумі кінця 60-х рр.) — через «пошуки себе» в

музичному способі висловлювання — розквіт віднайденого інтонаційного словника — до кульмінації в пізньому періоді.

Сформований на ранньому етапі стилістичний комплекс, що виявив стабільність у хорових композиціях В. Бібіка, упродовж наступних десятиліть збагатився такими рисами:

- *розширення звуковисотної організації*: опанування композитором сучасними техніками письма, зокрема, використання хроматичної дванадцятитонової тональності, сонористики, алеаторичних прийомів, екмеліки (висотно не визначених способів звуковидобування);

- *ускладнення гармонічної вертикалі*: використання всього комплексу гармонічних структур, що виникають внаслідок лінійного руху голосів — нашарування секундових співзвуч; кварто-квінтових (часто у паралельному русі); поліакордики; проростання багатоголосся з унісонного звучання;

- *посилення поліфонічного фактору*: застосування різних поліфонічних принципів — імітацій (поема-симфонія «*Прощание*», панахида «*Тишина-Предупреждение*»), стрет (у третьому хорі з хорового циклу «*Горячий снег*», у першій частині «Хорових картин» — «Благословилося...»), фугато (третя частина «Триптиха» — «*Не под свет заря занималася*»), фути як частини циклу («*Ветка вербы в окне*» — сьома частина панахиди «*Тишина-Предупреждение*»), фути як самостійного твору («Ода братерству»); використання поліфонії в експонуванні тем («Благословилося...» з «Хорових картин», «Весняне» з «Хай буде тихо скрізь», «*Видения*» з поеми-симфонії «*Прощание*»);

- *збагачення жанрової семантики*: насичення музичної тканини ефектами дзвонового звучання, відлуння; озвучення «тиші» народженими із унісону сонористичними засобами;

- *ускладнення фактурної організації та застосування особливих фактурних прийомів*: поліфонічна поліпластовість у поєднанні з прозорістю

фактури; поліфонічний розвиток музичної тканини, що неодмінно прямує до узагальнюючого акордового звучання, часто сонористичного характеру;

— *усталеність прийомів формотворення* — на рівні окремих частин циклів тяжіння до простих форм, переважно дво- тричастинних.

8. Музично-поетична символіка хорової спадщини В. Бібіка обумовлена специфікою симфонічного мислення композитора, з одного боку, а з іншого — *типом художнього світосприйняття*, які сформували національну музичну мову як фундамент хорового стилю митця. На цьому фундаменті розквітло все багатство жанрової стилістики композитора, яка в дисертації розглянута через *концепти вербального ряду* творів, їх *інтонаційну організацію* (інтерваліка, лад, амбітус, ритміка), *жанрові прототипи* (народна пісня, колискова, плач, дзвони, псалмодія, декламація, молитовність). Хоровий стиль В. Бібіка постійно зростав — через втілення у взаємодії слова і музики: народнопісенної традиції (плачі, голосіння, думи); кантатно-ораторіальної концепції Буття (народність, соборність, братерство, масштаб); світської духовної лірики, картинної програмності; молитовної сфери; філософсько-духовної концепції людського Буття.

Все це дало підстави визначити хоровий стиль Валентина Бібіка як *логосоцентричний*, скерований на єдність слова та його проартикульованої інтонації — стереофонічної (множинної) за жанровими вимірами авторського вираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адам Л. О. О некоторых ладообразованиях в современной музыке. *Теоретические проблемы музыки XX века* : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. Москва, 1967. Вып. 1. С. 69–90.
2. Айги Г. Н. Избранные стихотворения. 1954 – 1988 / худож. И. Макаревич и Л. Орлова. Москва : Современник, 1991. 287 с.
3. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
4. Акопян Л. О переменных и постоянных компонентах понятия «хоровая музыка». *Музыкальная академия*. 2004. № 1. С. 42–45.
5. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця XX – початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
6. Анализ вокальных произведений : учеб. пособ. / ред. О. П. Коловский. Ленинград : Музыка, 1988. 349 с.
7. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. Українська хорова література (радянський період). Ч. I. Київ : Муз. Україна, 1985. 99 с.
8. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н., Тимошенко О. Українська хорова література. (радянський період). Ч. II. Київ : Муз. Україна, 1986. 134 с.
9. Арановский М. Г. Структура жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
11. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1980. 216 с.
12. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 134 с.

13. Асафьев Б. В. Хоровая культура. *Русская музыка XIX и начала XX века* / Б. В. Асафьев. Ленинград, 1968. С. 177–139.
14. Бабенко О. С. В. Бібік. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 34–43.
15. Бабенко О. Драматургічні функції хору в опері «Біг» Валентина Бібіка. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : Матеріали VII Міжнар. наук. інтернет-конф., 19 жовт. 2018 року / Дрогобицьк. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2018. С. 341–351.
16. Бабенко О. «Дума про Довбуша» В. С. Бібіка в аспекті діалогу композитора з фольклором. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2016. С. 93–105. (Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; вип. 38/39).
17. Бабенко О. Жанровий синтез поеми і симфонії в українській хоровій музиці. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луганск. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 5–13.
18. Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 218–230.
19. Бабенко О. С. «Ода братерству» В. Бібіка: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. № 3. С. 13–18.
20. Бабенко О. С. Опера Валентина Бібіка «Біг» як віддзеркалення провідних тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва України останньої третини XX ст. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : Матеріали II всеукр. наук-практ. конф., 25 жовт. 2018 року. Харків. С. 67–70.

- 21.Бабенко А. Хоровое творчество Валентина Библика в аспекте эволюции образного содержания (Babenko O. Choir creativity of Valentin Bibik in aspect of evolution of contents.). *The European Journal of Arts Scientific journal*. 2020. № 2. С. 13–23.
- 22.Батичко Г. Хоровий концерт в контексті сучасної хорової культури : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 18 с.
- 23.Батовська О. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренко (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. 211 с.
- 24.Бентя Ю. Вікторія Бібік: «Музика скаже сама за себе». *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. № 4 (9). С. 127–135.
- 25.Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций: психологические и семиотические аспекты. *Аспекты теоретического музыкознания* : сб. науч. тр. Ленинград, 1989. С. 95–122. (Проблемы музыкознания ; вып. 2).
- 26.Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке / *Стилевые тенденции в советской музыке 60-70-х годов* : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1979. С. 164–181.
- 27.Бершадская Т. Лекции по гармонии [2-е, доп.изд.]. Ленинград : Музыка. 1985. 238 с., нот.
- 28.Белік Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80 – 90-х років ХХ століття. Харків : Крок, 2003. 208 с.
- 29.Белік Н. А. Про драматургічну роль хорів у операх українських композиторів 60 – 70-х років. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1999. Вип. 3. С. 8–12.
- 30.Белікова В. Творча діяльність видатних композиторів України другої половини ХХ століття. Київ, 1995. 132 с.

- 31.Беляєв І. І. Функція хору в драматургії опери. *Музика*. 1987. № 1. С. 19.
- 32.Бібік В. Довга розмова. *Музика*. 2012. № 5. С. 32–37.
- 33.Бобровский В. П. К вопросу драматургии музыкальной формы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971. С. 26–64.
- 34.Бондар Е. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 16 с.
- 35.Бондарев Ю. В. Горячий снег. Москва : Совет. писатель, 1970. 384 с.
- 36.Боровик І. В. Биби́к. Камерно-инструментальное творчество. *Вопросы инструментального музыкального исполнительства* : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория. Киев, 1982. С. 40–48.
- 37.Боровик І. В. Бібік. Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано. «Маленький концерт» для скрипки, віолончелі і фортепіано. *Український камерно-інструментальний ансамбль* / І. Боровик. Київ, 1997. С. 20–35.
- 38.Боровик І. «ДССН» – музичні дарунки композиторів України Д. Д. Шостаковичу. *Український камерно-інструментальний ансамбль* / І. Боровик. Київ, 1997. С. 48–60.
- 39.Боровик І. Українські композитори – Д. Шостаковичу. *Музика*. 1985. № 5. С. 12–13.
- 40.Булгаков М. Избр. произведения / сост., предисл., коммент. В. И. Лосева. Киев : Дніпро. 1990. 703 с.
- 41.Бялик В. Валентин Бібік. «Він був відомий за межами України». *День*. 2010. № 149/150. С. 10.
- 42.Варакута М. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2009. Вип. 22. С. 281–287.

- 43.Василенко О. Особливості жанру камерної кантати Олега Киви в контексті композиторських пошуків сучасності. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 41. С. 177–186.
- 44.Васильченко С. В. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / [упоряд. і приміт. Н. М. Шумило ; вступ. ст. та ред. тому Б. А. Деркача]. Київ : Наук. думка, 1988. 600 с.
- 45.Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства : звуковой мир фортепианной музыки Валентина Библика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 175–183.
- 46.Вишня О. Фейлетони. Гуморески. Усмішки. Щоденникові записи / [упоряд. І. В. Зуба ; вступ. ст. І. В. Зуба ; ред. тому І. О. Дзевєрін]. Київ : Наук. думка, 1984. 560 с.
- 47.Гармель О. В. О драматургии вокального цикла "Твой облик милый" Эдисона Денисова. *Київське музикознавство* : зб. наук. ст. Київ, 2018. Вип. 57. С. 71–88. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2018_57_9 (дата звернення: 09.03.2021).
- 48.Гармель О. В. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 7–18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmav_2018_121_3 (дата звернення: 09.03.2021).
- 49.Гармель О. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць ... В. Сильвестров). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 31. С. 156–162.
- 50.Гдаль Г. Молодий вітер : поетична збірка. Київ : Молодь, 1981. 63 с.
- 51.Гдаль Г. Ясени при дорозі : вірші. Київ : Рад. письменник, 1986. 70 с.

52. Головинский Г. Композитор и фольклор : из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. Москва : Музыка, 1981. 270 с.
53. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ : Муз. Україна, 1978. 77 с. (Творчі портрети українських композиторів).
54. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы* / Н. А. Горюхина. Київ, 1985. С. 81–99.
55. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 110 с.
56. Григорьева Г. Вспоминая Валентина Библика. *Музыкальная академия*. 2007. № 2. С. 196–197.
57. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС. 2004. 176 с.
58. Григорьева Г. Размышляя об услышанном... *Советская музыка*. 1979. № 9. С. 24–26.
59. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50 – 80 годы). Москва : Совет. композитор, 1989. 206 с.
60. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наук. думка, 1979. 245 с.
61. Грица С. Украинская песенная эпика. Москва : Совет. композитор, 1990. 242 с.
62. Грица С. Й. Співанки-хроніки (новини) / упоряд. Дей І. О., Грица С. Й.. Київ : Наук. думка, 1972. 555 с.
63. Грицюк О. Я. Жанровый синтез в камерно-вокальной музыке первой трети XX века (на примере произведений М. Равеля, П. Хидемита, С. Прокофьева, Ф. Пуленка) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 2016. 207 с.
64. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української радянської музики 70 – 80-х років). *Українське музикознавство* / М-во культури УРСР. Київ, 1980. Вип. 24. С. 118–125.

65. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва : Музыка, 1984. 254 с.
66. Губанов Я. Черты стилового синтеза в музыке 80-х годов. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Київ, 1988. С. 70–89.
67. Данько Л. Г. К проблеме синтеза в оперном жанре. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 68–87.
68. Демченко А. И. На гребне иллюзий и аллюзий (к столетию русских революций 1917 года). *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* : науч.-теорет. и приклад. журн. Тамбов, 2017. № 10(84), ч. 1. С. 48–58.
69. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 200 с.
70. Дмитриевская К. М. Анализ хоровых произведений. Москва : Совет. Россия, 1965. 172 с.
71. Дмитриевский Г. О. Хороведение и управление хором. Москва : Музыка, 1957. 106 с.
72. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : Сумськ. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
73. Драч І. С. «Образ часу» в музиці українських «шестидесятників» (на прикладі Другої симфонії В. Губаренка). *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 12. С. 32–41.
74. Драч І. С. Феномен «шестидесятников» в современной украинской музыке. *Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали* / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1998. С. 154–160.

- 75.Евдокимова Ю., Назайкинский Е. Актуальнейшие проблемы стиля. *Советская музыка*. 1983. № 8. С. 119–121.
- 76.Егоров О. О. Основы хорового письма. Ленинград ; Москва : Искусство, 1939. 172 с.
- 77.Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60 – 70-х годов. *Музыкальная культура Украинской ССР* : сб. ст. / сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. Москва, 1979. С. 416–451.
- 78.Задерацький В. У розвиток жанру. *Музика*. 1980. № 5. С. 5–7.
- 79.Земцовский И. О. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке. Ленинград ; Москва : Совет. композитор, 1977. 174 с.
- 80.Зинькевич О. С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970 – начало 80-х годов). Київ : Муз. Україна, 1986. 184 с.
- 81.Зинькевич Е. Лирическая симфония : вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов). *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1998. Вип. 1. С. 57–76.
- 82.Зинькевич О. С. Пути обновления украинской симфонии. *Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи, интервью* / сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский. Москва, 1989. С. 52–114.
- 83.Зінькевич О. Бібік (Бібик) Валентин Савич. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 195–196.
- 84.Золотовицкая И. Категория историческая...(Симфонизм сегодня. Традиции. Потери. Обретения). *Советская музыка*. 1988. № 5. С. 25–31.
- 85.Золочевський В. Ладно-гармонічні основи української радянської музики (деякі питання народності). Київ : Наук. думка, 1964. 163 с.
- 86.Іваницький А. Українська народна музична творчість : посібник. Київ : Муз. Україна, 1990. 329 с.

- 87.Іваницький А. І. Українська народна творчість. Співанки-хроніки (новини) / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1972. 560 с.
- 88.Иванова И., Мизитова А. Бесконечное таинство искусства. *Музыкальная академия*. 1993 (3) С. 31–35.
- 89.Історія української радянської музики : учб. посібник / редкол.: О. Я. Шреєр-Ткаченко та ін. Київ : Муз. Україна, 1990. 296 с.
- 90.Калашник П. Композитори и их интерпретаторы: Виконується вперше. Концерт камерного оркестру Харків. ін-ту мистецтв ім. П. І. Котляревського – відбулося перше виконання двох творів харків'ян – В. Борисова і В. Бібіка. *Культура і життя*. 1986. 15 черв. С. 6.
- 91.Карась С. Сонати для баяна Володимира Зубицького та Валентина Бібіка. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., 10 квіт. 2006 р., м. Львів / ред. А. Душний ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка ; Дорогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2006. 115 с.
- 92.Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
- 93.Клин В. Поліфонічні фортепіанні твори. *Музика*. 1980. № 1. С. 3–5.
- 94.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.
- 95.Коловский О. П. Анализ хоровой партитуры. *Хоровое искусство* : сборник. Ленинград, 1967. Вип. 1. С. 29–42.
- 96.Кононова О. Еволюція авторського почерку. *Музика*. 1985. № 5. С. 4–5.
- 97.Конькова Г. В. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-х–70-х років). Київ : Муз. Україна, 1985. 79 с.

98. Конькова Г. В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60 – 70 годов. *Музыкальная культура братских республик СССР* : сб. ст. / сост. Г. В. Конькова. Київ, 1982. С. 3–28.
99. Конькова Г. У камерному жанрі. *Музика*. 1976. № 3. С. 5–6.
100. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів [Скорик М., Дичко Л., Бібік В.]. *Народна творчість та етнографія*. 1978. № 1. С. 81–83.
101. Копитман М. Р. Хоровое письмо : учеб. пособ. Москва : Совет. Композитор, 1971. 199 с.
102. Копица М. Ми – з шістдесятих. *Музика*. 1989. № 2. С. 6–9.
103. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 2. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 386 с.
104. Корєв Ю. Личность. Нация. Общение. *Музык. академия*. 1992. № 2. С. 49–67.
105. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва : МГК. им. П. И. Чайковского, 2007. 173 с.
106. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
107. Коханик І. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27. С. 189–198.
108. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
109. Країнська І. «Роздум» (34 прелюдії та фуги В. Бібіка) в руслі трансформацій медитативних ідей європейської музичної культури другої половини ХХ ст. *Музикознавчі студії* / Волинськ. нац. ун-т ім. Л. Українки

- ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Луцьк, 2012. Вип. 9. С. 181–191.
110. Кузикова В. Н. В. Бибик 34 прелюдии и фуги (заметки педагога). *Музичне мистецтво і культура* = Music art and culture / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Вип. 5. С. 466–473.
 111. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков : учеб. пособ. Москва : Сфера. 1998. 345 с.
 112. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 80 с.
 113. Лащенко С. Нові твори В. Бібіка та В. Губаренка. *Музика*. 1979. № 2. С. 13.
 114. Лащенко А. П. Хоровая культура : аспекты изучения и развития. Київ : Муз. Україна, 1989. 136 с.
 115. Лащенко А. Українське хорове мистецтво XX століття (3 публікацій попередніх років). *Мистецтвознавство України* = Art research of Ukraine : щоріч. наук. журн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2009. Вип. 10. С. 71–75. URL: file:///C:/Users/user_/Downloads/Mysu_2009_10_12.pdf
 116. Левандо П. П. Хоровая фактура. Москва : Музыка, 1984. 124 с.
 117. Ленин В. И. Очередные задачи Советской власти. Междунар. положение Рос. Совет. Респуб. и основные задачи социалистической революции (1918) <https://www.marxists.org/russkij/lenin/works/36-2.htm> (дата звернення: 09.03.2021).
 118. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 224 с.
 119. Лозовая В. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. науч. тр. / Харьковские ассамблеи ; сост. Г. И. Ганзбург. Харьков, 1995. С. 161–164.

120. Луніна А. «Біг» Валентина Бібіка : повернення на Батьківщину. *Культура і життя*. 2010. № 48/50. С. 4–5.
121. Луніна А. «Біг» Валентина Бібіка. *Культура і життя*. 2010. № 51/ 52. С. 2–3.
122. Луніна А. С. Ярмарка в пространстве музыкальной культуры : монографія. Ужгород : Карпати, 2011. 502 с.
123. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 272 с.
124. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва : Совет. композитор, 1978. 350 с.
125. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 466 с.
126. Маєвська М. Сильові принципи сонатного мислення на прикладі фортепіанних сонат В. Бібіка та В. Птушкіна. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців України* : Матеріали VIII Всеукр. наук.-тв. конф. студентів та аспірантів / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. С. 69–70.
127. Манокіна Г. В. Проблема циклізації у жанрі камерної кантати (на прикладі творів Єлени Фірсової) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 2018. 260 с.
128. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка. 1976. 152 с.
129. Мельникова Н. Для юних. *Музыка*. 1984. № 5. С. 20–21.
130. Мизитова А., Иванова И. Фрагменты творчества Валентина Библика : монографические очерки. Харьков : Рейтинг, 2006. 126 с.
131. Мирошниченко С. Традиции и эксперимент как основа стилевого и жанрового обновления в полифонических циклах В. Библика и К. Караева.

- Культурологические проблемы музыкальной украинистики* / Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой. Одесса, 1997. Вып. 2, ч. 1. С. 59–70.
132. Михайлов М. К проблеме стилевого анализа. *Современные вопросы музыкознания* : сб. ст. / отв. ред. Е. Орлова. Москва, 1976. С. 115–145.
 133. Михайлов М. Национальный стиль. *Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты* / М. Михайлов. Ленинград, 1990. С. 255–258.
 134. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
 135. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование Киев, 1994. 157 с.
 136. Музыкальные жанры : сборник / общ. ред. Т. В. Поповой. Москва : Музыка, 1968. 327 с.
 137. Мурзіна О. І. Про принципи мелодичної декламації. Київ : Муз. Україна, 1972. 66 с.
 138. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
 139. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
 140. Некрасова Н., Яворский Э. С позиций высокой требовательности (На пленумах и смотрах). *Советская музыка*. 1980. № 12. С. 47–51.
 141. Нестьева М. И. Советская опера 70 – 80-х годов (на примере некоторых образцов многоактной оперы). *Музыкальный театр. События. Проблемы* : сб.ст. / ред.-сост. М. Д. Сабина. Москва, 1990. С. 12–48.
 142. Омельченко В. А. Музыкальная драматургия XX столетия (европейская традиция). *Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали* / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1998. С. 98–109.
 143. Омельченко Т. Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору (на прикладі сонати для скрипки та фортепіано В. Бібіка,

- ор.71). *Науковий вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 48. С. 154–163.
144. Осипенко В. В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнєва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 2005. 11 с.
 145. Очеретовська Н. Гімн братерству. *Музика*. 1983. № 2. С. 4–6.
 146. Очеретовская Н. Пора становлення. *Советская музыка*. 1973. № 4. С. 34–38.
 147. Очеретовська Н. Харківські композитори – ленінському ювілею. *Музика*. 1980. № 3. С. 1–2.
 148. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. Москва : Совет. композитор, 1977. 385 с.
 149. Пархоменко Л. О. Жанр хоровой пьесы в украинской музыке. *Музыкальная культура Украинской ССР* : сб. ст. / сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. Москва, 1979. С. 20–241.
 150. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса: (Типологія, тематизм, композиція) : монографія. Київ : Наук. думка, 1979. 220 с.
 151. Пэн А. Оратория и кантата. *Музыкальная форма* : учебник / общая ред. Ю. Н. Тюлина. Москва : Музыка, 1974. С. 352–353.
 152. Пирогов С. Опера за Булгаковим. *Україна молода*. 2010. 3 листоп. С. 12.
 153. Платтен Ф., Рид Дж., Герберт Дж. У. Ленин. Вождь мировой революции (сборник). Москва : Алгоритм. 2012. 384 с.
 154. Поліщук Т. «Біг» довжиною в життя. *День*. 2010. № 27 С. 2.
 155. Попова А. Фортепианное творчество Валентина Библика : о некоторых аспектах культуры исполнения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип 40. С. 534–544.

156. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва : Музыка, 1967. 151 с.
157. Пруднікова Л. П. Поліфонічні «приношення» В. Бібіка для фортепіано : інтонаційні та фактурні рішення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015, Вип. 27. С. 151–158.
158. Раппопорт Л. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX века. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. науч. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971. С. 310–348.
159. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград : Музыка, 1968. 128 с.
160. Рид Д. Десять дней, которые потрясли мир. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1957. 289 с.
161. Розенов Е. К. Очерк истории оратории. *Статьи о музыке* / Е. К. Розенов. Москва, 1982. С. 15–50.
162. Рощенко-Аверьянова О. Г. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. *Харківський державний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Pro Domo Mea: Нариси* / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. Харків, 2007. С. 148–170.
163. Ручьевская К. О. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 497 с.
164. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма. *Работы разных лет* : сб. ст. : в 2 т. / Е. А. Ручьевская. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 456–486.
165. Савенко С. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда? *Советская музыка*. 1982. № 5. С. 117–122.
166. Савицька О. Роман Кофман. Дві прем'єри Валентина Бібіка прозвучать у Києві. *День*, 2013. 20 листоп. С. 12.

167. Савицька О. Свобода – в музиці. *День*. 2013. 13-14 груд.
168. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Київ : Муз. Україна, 1977. 169 с.
169. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : моногр. Київ : НАККіМ, 2013. 300 с.
170. Семененко Н. Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики. Київ : Наук. думка, 1987. 133 с.
171. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1983. 158 с.
172. Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці. *Сучасна музика* : збірник / ред. кол.: М. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1973. Вип. 1. С. 3–24.
173. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 497 с.
174. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века* : сборник / Горьк. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Горький, 1977. С 12–23.
175. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород : изд-во Нижегородск. ун-та, 1994. 214 с.
176. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971. С. 292–309.
177. Сохор А. Ораториально-кантатная и хорова музыка. *Музыка XX века: очерки* : в 2 ч. / ред. Л. Н. Раабен. Москва, 1980. Ч. 2, кн. 3. С. 312–345.
178. Стравинский И. Статьи и материалы. Личность, творчество, взгляды. Изд. 3-е. Ленинград : Совет. композитор, 1982. 208 с.
179. Стець О. В. Хоровой концерт российских композиторов второй половины ХХ - начала ХХІ века. Метаморфозы жанра и его типология : автореф. дис.

- ... канд. искусствоведения. Саратов. 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/horovoy-kontsert-rossiyskih-kompozitorov-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-veka-metamorfozy-zhanra-i-ego-tipologiya> (дата звернення: 02.03.2021).
180. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970 – 1980-х років (Камерно-вокальні твори). *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*. Львів, 1996. Т. 232 : Праці музикознавчої комісії. С. 179–193.
 181. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / ред. кол.: Г. А. Орлов и др. Москва, 1972. Вып. 1. С. 5–35.
 182. Терещенко А. Грани гражданственности. *Советская музыка*. 1985. № 4. С. 26–33.
 183. Терещенко А. К. Українська кантата і ораторія (1917–1945). Київ : Наук. думка, 1980. 214 с.
 184. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945 – 1974). Київ : Наук. думка, 1975. 173 с.
 185. Тифтикиди И. Теория однотерцовой и тональной хроматической систем. *Вопросы теории музыки* : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. Москва, 1970. Вып. 2. С. 22–53.
 186. Тіщ М. Д. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва муз. літ. УРСР, 1962. 261 с.
 187. Торба О. Семантична функція тексту в хорових творах сучасних українських композиторів. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 239–252.
 188. Торба О. Сучасна українська хорова музика : стиль і стильність. Псалом 50 (51) Вікторії Польової. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 357–377.

189. Торба О. В. Українська хорова музика в контексті сучасних тенденцій функціонування національної музичної культури. *Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і духовно-естетична культура*. Київ, 1999. Т. 14. С. 456–463.
190. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278–296.
191. Торба О. Хорова творчість М. І. Вериківського в контексті національного стилеутворення. *Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х. До 100-річного ювілею* / ред.-упоряд. О. Торба. Київ, 1997. С. 27–32.
192. Торба О. Хоровий диптих «Дивний флот» П. Тичини – П. Козицького : до питання художнього синтезу слова та музики. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 36. С. 174–186.
193. Торба О. Хоровий диптих «Осінь» Г. Саська. Проблема втілення жанрової моделі. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 37. С. 156–174.
194. Торба О. Циклічність як принцип формотворення в сучасній українській хоровій творчості. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 81–88.
195. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество в «жанре» : *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 20–26.
196. Тукова І. Функционирование инструментальных жанровых моделей западноевропейского барокко в украинской музыке второй половины ХХ века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев. 2002. 172 с.
197. Тукова І. Теория жанра и музыкальная практика ХХ – начала ХХІ столетий. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 20–26.

198. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. Москва : Музыка, 1976. 163 с.
199. Ушкарев А. М. Основы хорового письма. Москва : Музыка, 1982. 231 с.
200. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб. : Лань, 2002. 368 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
201. Холопова В. М. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
202. Холопов Ю. М. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность* : сб. ст. / ред.-сост. Д. В. Фишман. Москва : Музыка. 1974. Вып. 8. С. 229–277.
203. Холопов Ю. М. Очерки современной гармонии: исследование. Москва : Музыка, 1974. 285 с.
204. Холопов Ю. М. Принцип классификации музыкальных форм и жанров. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971. С. 65–94.
205. Хохловкина А. Советская оратория и кантата. Москва : Гос. музык. изд-во, 1955. 148 с.
206. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны». *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / ред. кол.: Г. А. Орлов и др. Москва, 1972. Вып. 1. С. 198–218.
207. Царева Е. Жанр музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 383–388.
208. Цехмістро О. В. Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
209. Цірікус К. Системний підхід в дослідженнях ладу. *Музыка*, 1974. № 6. С. 6.

210. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
211. Чепалов А. Блажен, кто свой окончил «Бег» (Театральные страницы). *Музыкальная жизнь*. 2010. № 12. С. 43.
212. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера XX століття : Нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.
213. Чернова Е. Портрет в звуковом интерьере. *Арт лайн*. 1997. № 3. С. 17.
214. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Изд. 3-е. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 239 с.
215. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.
216. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музыка*. 1984. № 3. С. 12–13.
217. Шаповалова Л. В. Принципи рефлексійної драматургії (на прикладі концертного жанру в творчості В. Бібіка). *Наук. записки Тернопільск. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство, 2000. № 1 (4) С. 44–48.
218. Шаповалова Л. Рефлексивный художник Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
219. Шепеленко Н. Б. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII–XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 2018. 219 с.
220. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
221. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки. *Музыкальные культуры народов. Традиции и современность* : материалы VII междунар. муз. конгресса / ред.-сост. Г. Шнеерсон. Москва, 1973. 192 с.

222. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч.1. Розвиток української культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття : посібник. Київ : Муз. Україна, 1980. 198 с.
223. Щербакова Н. Ю. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2008. 217 с.
224. Щетинський О. Поза стенограмою. Неформальні оповіді про харківських композиторів. *Критика* : часопис. 2019. № 23(липень). Число 5–6 (259–260). URL: <https://krytyka.com/ua/articles/poza-stenohramoyu-neformalni-opovidy-pro-kharkivskykh-kompozytoriv> (дата звернення: 1.08.2019).
225. Юсипей Р. Композитор Валентин Бибик. *Дзеркало тижня*. 2010. 10 липня. С. 14.
226. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник. Тернопіль : Астон, 1999. 207 с.
227. Ярмо М. Жанрово-стильові особливості камерних кантат сучасних українських композиторів. *Українське музикознавство* / М-во культури УРСР. Київ, 1986. Вип. 21. С. 5–16.

ДОДАТОК А

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1. В. Бібік «Триптих», ч.І, тема (1 куп.) тт.1–7.

A. *mp* solo

Ра - но сол - ныш - ко всё иг - ра - ет

A. *tutti mp*

уг - ром во до - ли - не.

Приклад 2. В. Бібік «Триптих», ч.І, 2 варіація (3 куп.)

S. *pp*

По - да -

M... *pp*

M...

A. *p* solo *tutti*

В кру - чи - не... По - да -

M... *pp*

M...

S. *p*

рю друж - ку я ко - леч - ко сво...

A. *p*

рю друж - ку я ко - леч - ко сво...

Приклад 3. В. Бібік «Триптих», ч.І, 3 вар. (4 куп.)

Poco più mosso

solo pp dolcissimo

S. зо - ло - то - е зо - ло - то - е

pp dolcissimo

зо - ло - то - е, зо - ло - то - е, зо - ло - то - е ко - лья - цо.

A. *p leneramente*

зо - ло - то - е.

S. ко - лья - цо. Но - си ми - лый

Ты но - си ми - лый. А... Но си, ми - лый мой. ко - лья - цо зо - ло - то - е.

A. Ты но - си. но - си, ми - лый ко - лья - цо.

Ты но - си. но - си, ми - лый ко - лья - цо.

Приклад 4. В. Бібік «Триптих», ч.ІІ «Ох, и шли девки...», тема

В. *f* Ох, и шли
 дев-ки, дев-ки крас - ны - е
 с гуль бо - ю... с гуль - бо - ю, сгуль - бо-ю.

Приклад 5. В. Бібік «Триптих», ч.ІІ, 2 куп.(1 вар.)

Зва - ли де - вуш ки, ох и Ан - нуш - ку
 Ох, и шли... дев-ки, шли. Ох, и шли дев-ки, шли.

Приклад 6. В. Бібік «Триптих», ч.ІІ, 3 куп.(2 вар.)

S. *Con moto f solo*
 "Да пой - дем с на - ми ох и Ан-нуш - ка
 B. *senza misura pp*
 А... М...
 S. *rit. p* **Meno mosso**
 рой ло-вить. рой ло - вить, рой ло-вить".
 B.

Приклад 7. В. Бібік «Триптих», ч.ІІ, 4 куп.(Звар.)

Senza misura
pp solo

A. "А я с ва - ми мо - и, ох, под - ру - жень - ки, не пой - ду,
я се - бе мо - и, ох под - ру - жень - ки, пой - ма - ла
за И - ва - нуш - ку да Сер - ге - и - ча по - па - ла.

Приклад 8. В. Бібік «Триптих», ч.ІІ, 7 куп.(6 вар)

Con moto
solo

T. Тор - гуй - те, не тор - гуй - те. крас - ны де -
вуш - ки, не про - дам, не про - дам

rit. **Meno mosso**
p

Приклад 9. В. Бібік «Триптих», ч.ІІ, 8 куп.(7 вар.)

Poco meno mosso
pp *Senza misura*

T. О, сво - ей Ан - нуш -
ке да Се - ме., нов - не так от - дам. *morendo* **ppp** *attai*

Приклад 10. В. Бібік «Триптих», ч.ІІІ, тема

Sostenuto
pp

В. Не под свет за - ря, за - ря за - ни -

В. ма - ла - ся, эх ой, ли ой, лю - ли,

Приклад 11. В. Бібік «Триптих», ч.ІІІ 4 куп.

S. Дав - - но ска - за - но

A. *f* А...

T. *f* Дав - но ска - за - но е - му на - пе - ред ит - ти, дав - но ска - за -

B. *f*

S. е - му на - пе - ред ит - ти эх,

A.

T. *f* но е - му на - пе - ред ит - ти, дав - но ска - за - но е - му на - пе - ред ит - ти.

B. *f*

Приклад 12. В. Бібік «Триптих», ч.ІІІ, кульмінація

S. е - му на - пе - ред ит - ти,

A.

T. -му на - пе - ред ит - ти, дав - но ска - за но е - му на - пе - ред ит - ти,

B.

Con moto
***fff* forza**

S. Вой - на, вой - на, вой - на, вой - на.

A. ***fff***

T. ***fff***

B. ***fff***

T. Вой - на, вой - на, вой - на, вой - на.

Приклад 13. В. Бібік «Триптих», ч.ІІІ, реприза

A. **Comodo**
pp
Как и все друзья, о - ни со... вой -

B. *pp* *ppp*
М...

A. *ny* с - дут, ой, ли, ой, лю - ли,

T. А... М...

B.

A. мо - е - го друж - ка не - ту.

T. *morendo*

B. *morendo*

ppp

Приклад 14. В. Бібік «Дума про Довбуша», Вст. (заплачка)

Ad. lib., ma sostenuto

f **f** **f** **p**

Baritone Solo

Гей йо гей _____ гей йо гей йо гей _____ гей йо гей

2 **f** **p** **mf** **p** **pp**

Гей йо гей _____ гей _____ йо гей _____

Приклад 15. В. Бібік «Дума про Довбуша», кування зозулі-провісниці

Do Lente

4/4 **p** 5/4 **p**

Alto Solo

За - ку - ва - ла зо - зу - ли - ця тем ни - ми лі - са - ми

p з.рт.

В.

Бом > м Бом > м

Do Lente

Приклад 16. В. Бібік «Дума про Довбуша», хор «Люде бідні бідували...» (ц. 3)

Sostenuto. Abbandomo

p **p**

S.

лю - де бі - д - ні бі - ду - ва - ли бу - ло тяж - ко жи - ти хлі - ба ма - ло гро - шей не - ма

A.

Приклад 17. В. Бібік «Дума про Довбуша», ч.ІІІ

8

Baritone Solo *f* па - ни ля - хи

T. *ff* йо гей йо гей йо гей йо гей йо гей йо гей йо гей

B. *ff*

3

Bar. Solo го - ді вам гу - ля - ти

T. 3 гей йо гей йо гей

B. 3

Приклад 18. В. Бібік «Дума про Довбуша», ч.V, ц. 33

Agitato

T. *ff* кров люд-ська я не во - ди ця ро-зли - ва

6

T. ти не го - ди

10

T. ця

Приклад 19. В. Бібік «Горячий снег», ч.I, тт. 1–17

Con moto ma moderato
закр.р. ppp molto vibrato

S. М...

A. Па - ра - воз

T. Ту

B. М...

7 non vibr.

S.

A. па-ро-воз гнал э - ше-лон в ноч-ных по - лях

T. гнал э - ше-лон в ноч-ных по - лях

B.

12

S.

A.

T.

B.

unis

p

ва - гон спал под

скро-ет визг, чу - гун - ный гул

15

S.

A.

T.

B.

ко - лес

чу - гун - ный гул ко - лес

Приклад 20. В. Бібік «Горячий снег», ч.І, 27–35

27

S. *A...*

A. *p* ти - ши - не ва - го - на в тре - воз - ных всхли - пах

T. *M...* *fff* в тре -

B.

30

S. *A...*

A. бор - мо - та - ни - и во сне сол - да - (a) *Distinto P*

T. *8* воз - ных всхли - пах сол - дат был

B.

33

S. *A*

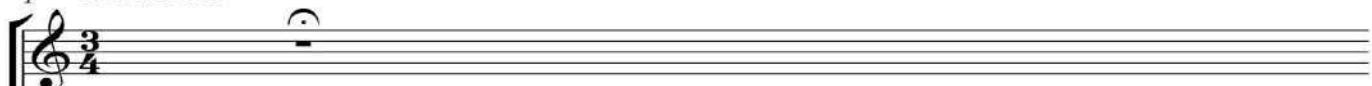
A. *A*

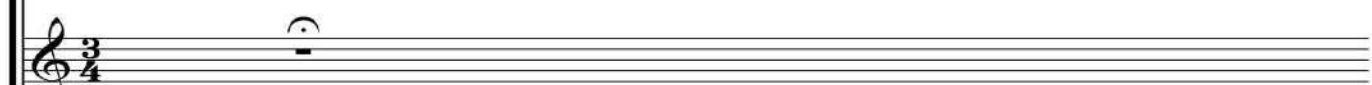
T. *8* слы - шен тре - воз - ный ре - в па

B.

Приклад 21. В. Бібік «Горячий снег», ч. II, тт. 1–7

Moderato

S. 

A. 

T. 

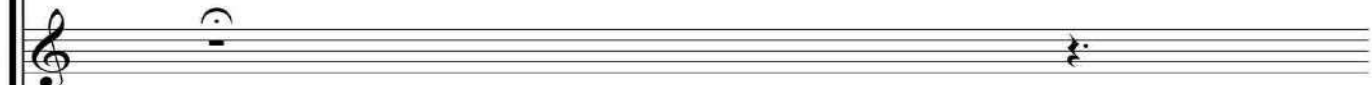
B. 

М...

4

S. 

A. 

T. 

B. 

Приклад 22. В. Бібік «Горячий снег», ч.ІІІ, тт. 1–4

**Con moto ma con forza
rigotoso. Articolato.**

III

1

S. В рез - кой - яр - кос - ти при - це - ла

A. В рез - кой - яр - кос - ти при - це - ла

T. В рез - кой яр - кос - ти при - це - ла

B. В рез - кой яр - кос - ти при - це - ла

3

S. Он пой - мал гу - се - ни - цу

A. Он пой - мал гу - се - ни - цу

T. Он пой - мал гу - се - ни - цу

B. Он пой-мал гу - се - ни - цу

Приклад 23. В. Бібік «Горячий снег», ч.ІІІ, тт. 17–22

17

S. *ч*ер - но - е *ро*м - но - е *ля*з - га - ю - ше - е

A. *ч*ер - но - е *ро*м - но - е *ля*з - га - ю - ше - е

T. *ч*ер - но - е *ог* - ром - но - е *ля*з - га - ю - ше - е

B. *ч*ер - но - е *ро*м - но - е *ля*з - га - ю - ше - е

20 *ff* *ff*

S. *З*ас - ло - ня - ло всѣ *З*ас - ло-ня - ло весь мир *в*есь мир! *в*есь мир

A. *З*ас - ло - ня - ло всѣ *З*ас - ло-ня - ло весь мир *в*есь мир! *в*есь мир

T. *З*ас - ло - ня - ло всѣ *З*ас - ло-ня - ло весь мир *в*есь мир! *в*есь мир

B. *З*ас - ло - ня - ло всѣ *З*ас - ло-ня - ло весь мир *в*есь мир! *в*есь мир

Приклад 24. В. Бібік «Горячий снег», ч.ІІІ, т.44

44

S. *f* О - ру

A. *f* О - ру - ди - е без - ос - та - но -

T. *f* о - ру - ди - е без - ос - та - но - воч - но би - ло, без - ос -

B. о - ру - ди - е без - ос - та - но - воч - но би - ло, бе - ос - та - но - воч - но

Приклад 25. В. Бібік «Горячий снег», ч.IV, тт. 1–15

Sostenuto ma non troppo

А. *pp* ти - ши - на м

А. *pp* ти - ши - на м

А. *pp* < > страш-на - я

9

А. ти - ши -

А. *pp* ти - ши - на м

В. *p* ни гу - ла

В. *pp* ни о - ру -

13

А. на м

А. *pp* ти - ши -

В. дий - ных рас - ка - тов

Приклад 26. В. Бібік «Горячий снег», ч.IV, тт. 35–40

35

S. *ppp* Ви - лась по - зем - ка бе - лой

A. *pp* ти - ши - на м.

T. 8 м.

B. *pp* меж - ду не - под - виж - ны - ми

38

S. зы - бью сколь - зи - ла А.

A. ти - ши на м

T. 8 м а а а и т.д.

B. *pp* гро - ма - ла - ми тан - ков

Приклад 27. В. Бібік «Горячий снег», ч.IV, партії солістів

46 **Comodo** *p*

S. solo Маль - чи - ки род - нень - ки - е что вы на ме - ня так

48

S. solo смот - ри - те... я... жи - ва...

67 **Tempo I** *p*

S. solo Те - бе и мне прис-ни-лось что я по-гиб - ла

71

S. solo хо - чу что б ты ми-лень - кий ос - тал - ся жи - вой

Comodo *p*

8 T. solo То - ва - рищ лей - те - нант вас о - чень про - шу

8

T. solo Е - же - ли со мной что... ма - ма - ше со - об - щи - те...

Tempo I *p*

8 T. solo без-вес-ти, мол я... у ней бо - ле ни - ко - го

Comodo *p*

B. solo Зна-чит там... всё? мы ос-та-лись од-ни лей-те- нант?...

Приклад 28. В. Бібік «Горячий снег», ч.IV, тт. 50–55

50

S. *gliss.* *gliss.* *gliss.*

A.

T. solo 1) Comodo *p*

То - ва-рищ лей-те-нант вас о-чень про-шу

T. *pp* *p*

B. *pp* *p*

53 *cresc.*

S. *[Distinto]*

A. *mp*

T. solo

Е - же-ли со мной что... ма-ма-ше со-об-щи- те...

T. *pp* *p*

B. *pp* *p*

1) Неожиданно возникнут Темп партии Tenore solo - самостоятелен.

Приклад 29. В. Бібік «Горячий снег», ч.IV, тт. 74–82

74 *distinto*

S. *A*

A. и и и и а а

T. м и и и и и

B. у м у м у м

77 *pp*

S. за - бе - ля - я на - ва - лен - ны - с

A. а м у м у м

T. и и и и и и

B. у м у м

80 *pp*

S. ко - мя зсм - ли ко - мя ви - лась, ви - лась по - зсм - ка

A. м

T. у

B. у м у м

Приклад 30. В. Бібік «Горячий снег», ч.IV, тт. 83–98

83

S. *ppp* стран-на - я а

T. *pp* ти - ши - на *ppp* м

B. м

89

S. solo *pp* за - бе - ля - я

S. а ти - ши -

A. *ppp* ти - ши - на а а

T. *ppp* ти - ши - на

B. м simile

95

S. на а *simile*

A. solo ви- лась по - зем - ка *pp*

A. ти - ши - на а *simile*

T. м *simile*

B. ти - ша - на (м) *pppp simile*

Приклад 31. В. Бібік «Горячий снег», ч. V, тт. 1–5

Sostenuto **V**

T. По-мо-гал е-му *pp* 2 soli

B. Ге-не-рал не у-мел пла-кать и ве-тер *pp*

S. бла-го-дар-нос-ти *pp* 2 soli *dolce*

T. да-вал вы-ход сле-зам вос-тор-га, скор-би и бла-го-дар-нос-ти *pppp tutti*

B. да-вал вы-ход сле-зам вос-тор-га, скор-би и бла-го-дар-нос-ти *pppp*

Приклад 32. В. Бібік «Горячий снег», ч. V, тт.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот для сопрано (S.), альты (A.), тенора (T.) и басов (B.).

Первая система: Все участники поют: *p* Всё что мо-гу... *p* Всё что мо-гу... *pp* спа-си-бо вам *pp* спа-си-бо вам.

Вторая система: Сопрано, альты и теноры поют: *f* бла-го-дар-ных и горь-ких слез. Бас поет: *pp* ге-не-рал не вы-ти-рал.

Третья система: Все участники поют: *ppp* Всё что мо-гу всё что мо-гу (голос) спа-си-бо вам (шепот) *pppp* спа-си-бо (шепот) *pppp* спа-си-бо (шепот) *pppp* спа-си-бо.

Приклад 33. В. Бібік «Хорові картини», ч.І, тема

І. Благословилося...

Sostenuto $\text{♩} = 78$

B. *pp*

Бла - го - сло - ви - ло - ся на світ

Приклад 34. В. Бібік «Хорові картини», ч.І, т.5.

5 *pp*

S. бла - го - сло - ви - ло - ся на світ

A. бла - го - сло - ви - ло - ся на світ

T. бла - го - сло - ви... на світ

B. світ бла - го - сло - ви - ло - ся на світ на світ.

Приклад 35. В. Бібік «Хорові картини», ч.І, тт. 6–7

6 *animando poco a poco*

S. вит-кну-ло - ся сон - це стьоб-ну - ло про-мін-ням

A. вит-кну-ло - ся сон - це стьоб-ну-

T. вит-кну-ло - ся сон - це стьоб-ну - ло про

B. вит-кну - ло - ся сон - це

Приклад 36. В. Бібік «Хорові картини», ч.І, т.12.

12 *f* **Più mosso** **animando**

S. бла - го - сло - ви - ло - ся на світ світ

A. бла - го - сло - ви - ло - ся на світ світ

T. бла - го - сло - ви - ло - ся на світ

B. бла - го - сло - ви - ло - ся на світ

Приклад 37. В. Бібік «Хорові картини», ч.І, т. 14

14 *f* **distinto** **animando**

S. і з ви со - ти не до - сяж - ності сипле сонце

A. бла - го - сло - ви - ло - ся

T. на світ бла - го - сло - ви -

B. на світ бла - го - сло -

S. на все жи - ве сна - гу сво - ю га - ря - чу

A. на світ

T. ло - ся на світ

B. ви - ло - ся на світ

Приклад 38. В. Бібік «Хорові картини», ч.І, т. 15

15 $\text{♩} = 80$

S. бла - - го - сло - ви - ло - ся

A. бла - - го - сло - ви - ло - ся

T. бла - - го - сло - ви - ло - ся

B. бла - - го - сло - ви - ло - ся

Приклад 39. В. Бібік «Хорові картини», ч.І, т. 20

20 **ff** *Sonore* $\text{♩} = 50-52$

S. світ бла - - го - - - сло -

A. **ff** світ бла - - го - - - сло -

T. **ff** світ бла - - го - - - сло -

B. **ff** світ бла - - го - - - сло -

Приклад 40. В. Бібік «Хорові картини», ч.ІІ, тт. 1–13

II. Ярмарок

Allegro $\text{♩}=78$ ***ff*** 7

S. а... яр - ма -

A. а... яр - ма -

T. а... яр - ма -

B. а... яр - ма -

8

S. рок! яр - ма - рок! гу... - гу... - яр...

A. рок! яр - ма - рок! гу... - гу... - яр...

T. рок! яр - ма - рок! ...-де! ...-де! ...-ма -

B. рок! яр - ма - рок! ...-де! ...-де! ...-ма -

Приклад 41. В. Бібік «Хорові картини», ч.ІІ, тт. 21–25

21 *)

S.
а
дзень
гре - бін - ці
о
дзень
ко - ши - ки
гре - бін - ці
дзень
гре - бін - ці

A.
ку - пуй - те
м'я - со ков - ба - са
тор - гу - є - мо
ку - пуй - те
м'я - со ков - ба - са
хуст - ка - ми
ку - пуй - те
м'я - со ков - ба - са
тор - гу - є - мо

T.
тррр...
но!
му
тррр...
но!
му
тррр...
но!
му

B.
швид-че до нас
бо роз-бе-руть,
швид-че до нас
бо роз-бе-руть

у

*) Виконувати в манері вигуків і закликань, також наслідуючи голоси тварин.

Приклад 42. В. Бібик «Хорові картини», ч.ІІІ, тт. 1–3

Sostenuto $\text{♩} = 60$
ppp

S. ніч за - йшла на ни - вах тем-ні-ють не-ско-ше-ні сно-пи

A. **ppp**

T. **ppp**
 8 ніч за - йшла на ни - вах тем-ні-ють не-ско-ше-ні сно-пи

B. **ppp**

3

S. сте-лять-ся дов - ги - ми ря - да - ми не-за-гре - бе - ні по-ко - си

A. **ppp**

T. **ppp**
 8 сте-лять-ся дов - ги - ми ря - да - ми не-за-гре - бе - ні по-ко - си

B. **ppp**

Приклад 43. В. Бібік «Хорові картини», ч.ІІІ, т. 6

6

S. *a nad u-sim ste-let'sya dukh svi-zho-go ste-po-vo-go si-na*

A. *a nad u-sim ste-let'sya dukh svi-zho-go ste-po-vo-go si-na*

T. *a nad u-sim ste-let'sya dukh svi-zho-go ste-po-vo-go si-na* *distinto*

B. *a nad u-sim ste-let'sya dukh svi-zho-go ste-po-vo-go si-na*

Приклад 44. В. Бібік «Хорові картини», ч.ІІІ, тт. 8–9

8

S. *роз-ко-ша-ми кра-со-ю ві-є над сте-пом*

A. *роз-ко-ша-ми кра-со-ю ві-є над сте-пом* *pp*

T. *роз-ко-ша-ми кра-со-ю ві-є над сте-пом* *ossia* *pp*

B. *роз-ко-ша-ми кра-со-ю ві-є над сте-пом* *ppp (закр. р.)* *М...*

ти - хо

ти - хо

Приклад 45. В. Бібік «Хорові картини», ч.ІІІ, тт.16–23

16 *solo* *pp* *p* *tr*

S. *altri* a... a... a...

A. *solo* *pp* *pp* *pp* a... a... a...

T. *altri*

B.

Приклад 46. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч.І, тт. 1–5

I. Весняне

Allegretto ♩=104

T. *pp* Квіт - Квіт -

B. Квіт - не - вий ві - тер звер - хо - вин лі - сів Квіт -

Квіт - не - вий ві - тер

3 не - вий ві - тер звер - хо - вин лі - сів на на

не - вий ві - тер на зем - лю про-ліс-ків зро- на

на зем - лю зро -

Приклад 47. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч. I, тт. 20–28

20 ***ff*** **Meno mosso** ♩=96 ***calmando***

S. по - вінь! по - вінь! бе - ре -

A. ***ff***

T. ***ff*** по - вінь! по - вінь! бе - ре -

B. ***ff***

24

S. га не вид - но.

A.

T. ***ff*** га не вид - но.

B.

Приклад 48. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч.І, тт. 29–36

Commmodo ♩=80

pp *tr*

S. На дзер - ка - лі вес - ни цвіт яб - лу - ні

A. *pp* *tr*

T. *pp* *tr* solo як

B. *pp* *tr*

33 *pp* *morendo*

S. *pp* *morendo*

A. *pp* *morendo*

T. ю - ност - ті віт - риль - ник.

B. *pp* *morendo*

attacca

Приклад 49. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч.ІІ, тт. 1–7

ІІ. Нічне

Moderato con moto ♩=104

S. *pp* Ніч цві - те в са - ду Ви ба - чи -

A. *pp* Ніч в са - ду м (закр. р.)

T. *pp* Ніч цві - те в са - ду м (закр. р.)

5

S. ли, як ніч цві - те в са - ду в пе

A. А... м (закр. р.) А...

T. А... м (закр. р.) А...

Приклад 50. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч.ІІІ, тт. 1–6

ІІІ. Печальне

Sostenuto ♩=76

V. *pp* Спа - да - є ти - ша склад - ка - ми на чор - не і

3

V. мно - жить - ся, і вро - шу - єть - ся в ка - мінь, і

5

V. *pp* глиб - ша - є... Вже й бе - ре - гів не вид - но.

Приклад 51. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч.ІІІ – ч.ІV

Tempo I
pp

В. Спа - да - є ти - ша склад-ка - ми на чор - не... і

14

В. мно-жить-ся, і вро-щу-єть-ся в ка - мінь і глиб - ша - є... *attacca*

IV. Вечірнє

Andante ♩=66

solo p

Т. По бла - ки - ті во - рон чор - ний гус - то кри - ла - ми ма -

pp

В. М (закр. р.)

5

Т. ха - є, тяж-ко втоп - ту - є до - ро - гу і кри - лом тор-ка - є сон - це...

f, p

В.

Приклад 52. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч.IV, тт. 10–17

10

S. *pp* М (закр. р.)

A. *pp* М (закр. р.)

T. *pp* * solo 1 По бла-ки - ті во-рон чор - ний
* solo 2 По бла-ки - ті

B. *pp* М (закр. р.)

14

S. *ff* ,

A. *ff* ,

T. гус-то кри - ла - ми ма-ха - є,
во-рон чор - ний гус - то кри-ла - ми ма-ха - є,

B. *ff* ,

Приклад 53. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч. V, тт. 1–3

V. Світле

pp Moderato ♩=92

S. Не плач, хай бу-де ти-хо скрізь. У - па-ла зір - ка в сад ці - є - ї но - чі. Кот

A. *pp*

3

S. рась із яб - лунь суд - же - на в до - во - ю,

A.

Приклад 54. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч. VI, тт. 4–10

L'istesso tempo ♩=92

VI. Тихе

4

S.

A. *pp* без - мір

T. *pp* Ти - ша

T. *pp* Ти - ша і без - мір,

B. *pp*

solo pp Ти - ша і ти - ша

Приклад 55. В. Бібік «Хай буде тихо скрізь», ч. VI, тт. 14–18

14

S. на ме - не зо - рі світ - ло

A. ллють світ-ло

T. на ме - не, як зо - рі ллють світ - ло чер
на ме - не м

чан - ня ллють світ-ло

B.

pp

Приклад 56. В. Бибік «Любящий тебя Ульянов», ч. I, вст. эп. «Россия, родная моя»

Любящий тебя В. Ульянов

Оратория
(1977)

Музыка Валентина Бибики

I

1 Lento $\text{♩} = 54 - 58$

2

3 чтец. В начале декабря 1895 года Владимир Ульянов был арестован.

*) Если в хоре нет низко звучащих альтов, заменить их в 1-й и 2-й цифрах партией тенора-сола.

[illegible]

6. *a tempo*

S. *Alto solo a tempo*

pp *f* *pp* *pp*

Рос_си_я, род_на_я мо_я.

non cresc.

A. *a tempo*

II *a tempo*

I *a tempo*

T. *a tempo*

II *pp* М...

B. *a tempo*

P-tti *Colle spazzole* *ppp*

sosp. *Colle spazzole* *ppp*

T-ro I *ppp* *p*

T-ro II *senza corde* *coperto* *ppp*

Агра *C, Des, E, F, G, A, H* *pp* *pp* *pp* *p*

Клави́р *pp* *pp* *pp* *p*

ped. *simile*

Приклад 57. В. Бібік «Люблящий тебя Ульянов», ч. II, ц. 11

II

Allegro $\text{♩} = 132$

11 *pp* *acceler.* *ff* *espressivo*

S. A... О, Рос-си-я, род-на-я мо-я, о, Рос-си-я, род-

A. *pp* *acceler.* *ff* A... О, Рос-си-я, род-на-я мо-я, о, Рос-си-я, род-

T. *pp* *acceler.* *ff* A... О, Рос-си-я, род-на-я мо-я, о, Рос-си-я, род-

B. *pp* *acceler.* *ff* A... О, Рос-си-я, род-на-я мо-я, о, Рос-си-я, род-

Tr-lo *lascia vibrare*

Г-т.

C-ne *ff*

Arpa C, D $\flat$, E, F, G, A $\flat$, H *fff* *gliss.* *fff* *gliss.* *fff* *gliss.*

11 *con forza* Allegro $\text{♩} = 132$

P -no I *ff* [quasi C-ne] *ff* *ff* *ff* *ff*

P -no II *con forza* *no струнам* *gliss.* *no струнам* *gliss.*

11 Allegro $\text{♩} = 132$

ff [quasi C-ne] *ff* *ff* *ff* *ff*

no струнам *gliss.* *no струнам* *gliss.*

Приклад 59. В. Бібік «Люблящий тебя Ульянов», ч. II. ц. 24

24 Pochissimo meno mosso $\text{♩} = 46$ Molto espressivo

S. *fff* O. Рос. CH. я

A. *ff* O. Рос. CH. я

T. *ff* O. Рос. CH. я

B. *ff* O. Рос. CH. я

Timb. Pochissimo meno mosso *ff* *c. b. di Timb.* *mf*

P-tti I *p cresc.* *ff*

Cassa *ff* *mf*

T-t. *ff* *mf*

Sirena *f*

Str. *f*

C-ne *fff*

Arpi *fff*

P-no I 24 *fff*

P-no II *fff* *ff* *ff*

24 *fff* *(con tutta forza)* *fff* *fff*

Приклад 60. В. Бібік «Любящий тебя Ульянов», ч. III, ц. 28.

III

Ильич тяжело пережил поражение... Устал до крайности... Живя мыслью о России, пришлось вновь перебраться за границу...

28 Ad libitum ma moderato

Score for measures 28-31. The piano part has dynamics *p*, *p*, *pp*, *p*, *p*, *p*. The vocal line includes the lyrics: A... A... A... O... A... M... M...

Дорогая мамочка! Боюсь, что ты слишком одиноко себя чувствуешь.

29 Sostenuuto (♩, 150-152)

Score for measures 29-32. The piano part has dynamics *p*, *ad libitum*, *p*. The vocal line includes the lyrics: O, Рос-си-я, A...

Я спрашивал в предыдущем письме, есть ли кто из знакомых, навещающих тебя, но ответа на письмо, конечно, не могло еще быть.

Score for measures 33-36. The piano part has dynamics *pp*, *p*, *p*, *pp*. The vocal line includes the lyrics: M... O, Рос-си-я, A... M... A... A... A... род-на-

Приклад 61. В. Бібік «Любящий тебя Ульянов» ч.IV, ц.38.

38

S.

A.

T.

B. *p (parlando)*

Ста_ра_я Рос_си_я быст_ро раз_ва_ли вала_сь. Сот_ни и ты_ся_чи сол_дат де_зер_ти_ро_ва_ли

Timp. *p*
ppp

Lastra

Cassa I

Cassa II

T-t. *pp*

Arpa

Fregando

simile

38

improv.

P-no I

p

simile

P-no II

pp

improv.

38

p

simile

Приклад 62. В. Бібік «Любящий тебя Ульянов» ч.IV, ц.43.

новый мир!

ff «Землю — крестьянам! Заводы — рабочим!» «Вся власть — Советам!

«Мира! Хотим мира!» — — — — — «Вся власть — Советам!

«Вся власть — Советам! Мира!

мужей с фронта! Долой войну! Долой! — — — — —

ff «Большевики обещали

«Долой проклятую войну! Фабрики — рабочим! Землю — крестьянам!» — — — — —

ff «Вся власть — Советам! Да здравствует революция!» — — — — —

за свою революцию!» — — — — —

Приклад 63. В. Бібік «Любящий тебя Ульянов», ч. V. ц. 44.

V

44 Marciale [♩ = 88]

fff (скандируя)

S. Мы, пар_ти_я больше_ви_ков, Рос_си_ю у_бе_ди_ли,

A. *fff*

T. Мы, пар_ти_я больше_ви_ков, Рос_си_ю у_бе_ди_ли,

B. *fff* (скандируя)

Timp. Marciale [♩ = 88] *ff* *f*

P-tti I *ff*

P-tti II *ff*

T-ro I *ff*

T-ro II *mf*

Cassa *ff* *p*

T-t. *ff*

C-ne *ff*

P-no I 44 *fff*

P-no II 44 *fff*

44 Marciale [♩ = 88] *fff*

Приклад 64. В. Бібік «Люблящий тебя Ульянов», ч. V, ц. 47.

47 Animato (♩ = 120) con tutta forza

fff A... A... A... A... A... O, Рос-си-я, O, Рос-си-я

fff O, Рос-си-я, O, Рос-си-я

fff O, Рос-си-я, O, Рос-си-я

fff O, Рос-си-я, O, Рос-си-я

fff lunga *p*

fff lunga

fff lunga

fff lunga

fff lunga *p*

fff lunga

47 *fff* lunga

fff lunga

47 *fff* lunga

fff lunga

S. *О, Рос_ си_ я А...*
 I. *о, Рос_ си_ я А...*
 A. II. *о, Рос_ си_ я А...*
 T. *Рос_ си_ я А...*
 B. *Рос_ си_ я А...*

Imp.
 P-tti I
 II
 Cassa
 T-t.

calando mf
calando
calando
calando
calando

Приклад 65. В. Бібік «Люблящий тебя Ульянов», ч. V, ц. 48.

48 Commodo (♩ = 80)

S. *А...*

A. *А...*

T. *А...*

B. *А...*

Timp.

Perc.

Cassa

T-t.

S. *А...*

A. *А...*

T. *А...*

B. *А...*

S. *А...*

A. *А...*

T. *А...*

B. *А...*

S. *А...*

A. *А...*

T. *А...*

B. *А...*

Приклад 67. В. Бібік «Ода братерству», тема

Con moto

В.

Що є бра - тер-ства гід-ні - ше на цій кру-то - пле-чій пла-не - ті?

Приклад 68. В. Бібік «Ода братерству», протискладення

Т.

Що є бра - тер-ства гід-ні - ше на цій кру-то - пле-чій пла-не - ті?

В.

що є гід - ні - ше

Приклад 69. В. Бібік «Ода братерству», другий етап розробки, тема в мінорі

Tempo I. Vigoroso

А.

У гуч - но - мо-вель не-бес ви - тер-тий хмар руш - ни- ком

Приклад 70. В. Бібік «Ода братерству», завершальний розділ фуги

Andante. Dolce

Cantabile .

В.

Бо ж не - ма над бра - тер - ством ва - го - мі - що - го на-бут - ку

Приклад 71. В. Бібік «Ода братерству», інверсія ракоходу у сопрано

Meno mosso.

С.

О на - ро - де мій си - зий мно - го - криль-цб мій сон - це - нос - ний!

Приклад 72. В. Бібік «Детские песни», вступ

1 Larghetto ♩=86

S. Solo *p* О чем шо-ро-хи лис-ть - ев? О чем шеп-чет тра

Pno. *pp*

S. Solo ва, об - ла - ка, не - бес си-не- ва?

Pno. *pp*

Приклад 73. В. Бібік «Детские песни», вступні питання партії сопрано solo

1 Larghetto ♩=86

S. Solo *p* О чем шо-ро-хи лис-ть - ев? О чем шеп-чет тра - ва, об - ла

S. Solo ка, не - бес си-не- ва? **2** *p* О чем зве-нит ко-ло

S. Solo коль - чик на лет - нем лу - гу ? О чем ти - ши -

S. Solo на? О чем по - ют де - - ти

Приклад 74. В. Бібік «Детские песни», вступ

S. Solo *p* вни - ма - я ти - ши - не?

Pno. *Red.* *attac*

Приклад 75. В. Бібік «Детские песни», ч. I, р. I. «Первый подснежник»

I

3 *Più mosso, ma non troppo. Tranquillo. Carezzando.*

S. Solo *p* Пер - вый под - снеж - ник

Pno. *Red.*

S. Solo *p* под коч - кой

Pno. *p* ** Red.*

S. Solo прос - нул - ся

Pno. ** Red.*

Приклад 76. В. Бібік «Детские песни», ч.1, р.2 «Пришла весна...»

7
Animato

Coro S. *S*
A. *p*

При - шла вес-на чу-дес - на - я по-ра и во дво

Pno. *attacca*
Red.

Coro S.
A.

рах иг - ра - ет дет - во - ра. Вес -

Pno.

7 8^{vb}

** Red.*

8
animando

Coro S.
A.

на вол-шеб - ной трос - тью ло - ма - ет зер - ка - ла а

Pno. *animando*

7 8^{vb}

Приклад 77. В. Бібік «Детские песни», ч. I, р. 3 «Кончились уроки»

10 Allegro

Solo мальчика

Кон - чи - лись у - ро - ки, я и - ду из шко - лы.

Coro

S. -на! Вес - на! при -

A.

Pno.

f

Ред. * *Ред.*

Solo мальчика

Мне ле - тит на встре - чу во - ро - бей ве - сё - лый.

Coro

S. шла! Вес - на при

A.

Pno.

* *Ред.* * *Ред.*

Приклад 78. В. Бібік «Детские песни», ч. I, р. 3, ц. 14

14

Meno mosso

S. Solo *f* При - шла вес-на чу - дес - на - я по - ра — и

S. *p* При-шла *f*

A. *f*

Pno. *Ped.*

S. Solo во дво-рах иг - ра - ет дет - во - ра

S. *p* При - *f*

A. *p* *f*

Pno.

15

S. Solo

S.

A.

Pno.

шла вес - на! При - шла вес - на!

The musical score consists of four staves. The Soprano Solo part (S. Solo) begins with a whole note G4 in measure 15, followed by whole rests in measures 16 and 17. The Soprano (S.) and Alto (A.) parts enter in measure 15 with a whole note chord of D5 and F#5, which is sustained through measures 16 and 17. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords in the right hand and arpeggiated figures in the left hand, all in D major. The lyrics 'шла вес - на! При - шла вес - на!' are written under the Soprano and Alto staves.

Приклад 79. В. Бібик «Детские песни», ч. I, «Солнце встает»

16 **Larghetto** *agitato poco a poco*

S. Solo *p* Солн - це вста - ёт, и ку - да толь - ко

Pno. *p* *agitato poco a poco*

S. Solo *mf* *acceler. f* не по - па - дёт луч вез - де всё про - си - па - ет - ся. Всё про - буж

Pno. *acceler.*

Più mosso.
Agitato.
ff *calando*

S. Solo да - ет - ся к жиз - ни

Pno. *calando*

Приклад 80. В. Бібік «Детские песни», ч.I, закл.р. «Мамино рождение»

19 *Larghetto* ♩=72

Solo мальчика

Ма-ми-но рож - де - нье мы празд-ну - ем в тот день, ког -

Pno. *pp*

Solo мальчика

да от-цвел под - снеж - ник и рас-це-ла си - рень.

Pno. *pp*

Приклад 81. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 1. «Закинув голову на руки»

II

20 *Largo* ♩=56-58

A. *p* За - ки - нув го - ло - ву на ру - ки ле - жу о - дин я на плу

Pno. *p*

S. *p* И за - пах трав и пти - чьи зву - ки стре - мя - тся в не - ба си - не - ву

A. гу. За - пах трав не - ва си - не - ва

Pno.

21

S. ви - сит, ка - ча - ет - ся фи - ал - ка

A. Вон там на ни - точ - ке, как прял - ка

Pno.

Приклад 82. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 1.

22 Più mosso ♩=76-80

S. Там ко - ло - коль - чи - ки зве - нят, _____ там ко - ло -

A. _____

Pno. _____

S. коль-чи-ки зве-нят, зве-нят, зве - нят, _____ зве - нят, _____ зве -

A. _____

Pno. _____

S. нят, зве - нят, зве - нят, зве - нят

A.

Pno.

Приклад 83. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 1.

Solo мальчика *f* Ка - за - лось лег был о - чень рад, что я ле - жу сре - ди тра - вы

Solo мальчика и слу - ша - ю, как ти - ши - на зве - нит над

Solo мальчика лу - гом сре - ди ле - та

Приклад 84. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 2. «Бежит ручей, звенит ручей...»

Con moto ♩=138

24

Solo мальчика

Бе-жит ру-чей, зве-нит ру - чей. А чей ру - чей? Сво

S.

A.

24

Con moto ♩=138

Pno.

А он ни-чей!

Ред. $\wedge$

Solo мальчика

бо - ден, быстр как ве - те - рок, жур-чит и пе-сен-ку по - ёт

S.

A.

Pno.

ру - чей жур - чит и пе - сен - ку по -

Приклад 85. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 2

27

Solo
мальчика

Как хо - ро - шо на све - те жить

S.

-шо на све - те жить,

A.

27

Pno.

Solo
мальчика

как хо - ро - шо на све - те жить

S.

хо - ро - - - шо

A.

Pno.

Приклад 86. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 2.

29 *Meno mosso*

S. Solo
Та - ка - я ти - ши - на, та - ка - я яс - ность в ду -

S.
Хо - ро - шо

A.
Хо - ро - шо

29 *Meno mosso*

Pno.
Ped.

S. Solo
ше

Pno.

30

Pno.
calmando

Приклад 87. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 3 «Наступает вечер. Засыпает всё»

31 Larghetto

Solo мальчика

p

Нас - ту-па - ет ве - чер, за - сы-па - ют

Pno. *pp*

Solo мальчика

все

Толь - ко жел - тый ме - сяц

Pno.

Solo мальчика

све - тит в си - не - ве.

Pno.

Приклад 88. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 3

33 Largo. Dolce.

S. Solo

Све-ти-ла яр-ка-я лу-на. Плы-ла, как ле-бедь ти-ши-

S.

pp Ночь. Лу - на.

pp Ночь. Лу - на.

A.

Ночь. Лу - на.

Ночь. Лу - на. Ти - ши -

Pno.

33 Largo. Dolce.

pp

Ped.

S. Solo

на и бы-ли лун-ны-е лу-чи как ле-бедь, ти-ши-на, пар-

S.

Ти - ши - на, ти - ши -

Ти - ши - на, ти - ши - на.

A.

Ти - ши - на, Ти - ши - на.

на Ти - ши -

Pno.

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts are arranged in a SATB format. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a shimmering effect. The lyrics are in Russian and describe a peaceful scene with moonlight and a swan.

34

S. Solo

чи. И шел от нас со всех сто

на. А

S.

А А

А.

Ти - ши - на. А А

на. Ти - ши - на. Ти - ши -

34

Pno.

The musical score is for page 288, measures 34-35. It is written for a vocal soloist (S. Solo), a soprano (S.), an alto (A.), and a piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#). The vocal parts have lyrics in Russian. The piano part includes a section marked '34' with complex arpeggiated figures.

Приклад 89. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. 3

S. Solo

S.

A.

Pno.

Звон

Звон

Red.

36

S. Solo

S.

A.

Pno.

Звон

Звон

36

Приклад 90. В. Бібік «Детские песни», ч. II, р. заключний розділ
«Мой край похож на сад вишневый»

38

Solo мальчика

Мой край по-хож на сад виш - не - вый в си

38

Pno.

39

Solo мальчика

я - нье бе-лых об-ла - ков. Он ле-том вест ка - кой-то но - вый, —

39

Pno.

Solo мальчика

— как - буд - то в свет - лый путь го - тов

Pno.

Solo мальчика

Pno.

attacca

Приклад 91. В. Бібік «Детские песни», ч.ІІІ, р.1. «Кончилось теплое лето...»

Soprano *p*

Кон-чи-лось теп-ло-е ле-то и над ле-са-ми вста

Piano

5

S. *5*

ёт празд-нич-но раз-о-де-тый о-сен-ний цвет-ной хо-ро-

Pno.

Приклад 92. В. Бібік «Детские песни», ч.ІІІ, р.1. «Кончилось теплое лето...»

42

S. *ff*

об-ла-ка Под-све-чен-на-я лу-ча-ми го-рит раз-но-цвет-ьем зем-ля над

A. *ff*

ка

42

Pno. *f*

Приклад 93. В. Бібік «Детские песни», ч.ІІІ, р.2. «Собрались улетать журавли...»

44

S. *espress.*

Соб - ра - лись у - ле - тать жу - рав - ли По - кру -

44

Pno.

4

S.

жи - лись о - ни над бо - ло - том над сво -

Pno.

f

Приклад 94. В. Бібік «Детские песни», ч.ІІІ, р.3.
«Осыпают деревья свой прощальный наряд»

47

S. *P*
О - сы - па - ют де - ре - вья свой про - щаль - ный на - ряд, лис - тья

A.

Pno. *pp*

47

S. *5*
кру - жат - ся, кру - жат - ся, Лис - то - пад, лис - то - пад

A.

Pno.

Приклад 95. В. Бібік «Детские песни», ч.ІІІ, закл.р.
«Ветер осенью постоянно шепчет что-то»

49

S. *ff*
Ве - тер о-сень-ю пос-то-ян-но шеп-чет о чём-то

A.

Pno. *p* *pp*

49

Приклад 96. В. Бібік «Детские песни», ч.IV, р.1. «Снег летит и падает...»

Larghetto

51

S. *pp* Снег ле-тит и па-да-ет *pp* Снег рас-цве-чен ра-ду-гой

A. *pp*

Pno. **Larghetto** **51** *p*

Ped.

S. *pp* в воз-ду-хе кру-жит - ся *pp* на по-ля ло-жит - ся

A. *pp*

Pno.

Приклад 97. В. Бібік «Детские песни», ч.IV, р.1.

53

S. *Снег, снег, снег, снег,*

A.

Pno.

53

Ped.

The musical score is for measures 53, 54, and 55. The vocal part is written for Soprano (S.) and Alto (A.). The Soprano part has the lyrics 'Снег, снег, снег, снег,'. The piano accompaniment (Pno.) is written for the right and left hands. The right hand plays chords, and the left hand plays sustained notes. A pedal point (Ped.) is indicated in the bass line.

Приклад 98. В. Бібік «Детские песни», ч.IV, р 2. «Снег, снег, белый снег»

54 Allegro

S. *f*
Снег, снег бе-лый снег тут и шут-ка тут и снег. Сне-го-вик на бу-гор-ке

A. *mf*
Снег! Снег! Шут-ка! Смех! Сне-го-вик!

54 Allegro

Pno. *mf*

Ред.

S.
с хво-рос-тин-ко-ю в ру-ке

A. *f*
Сне-го-вик! А на сан-ках о-чень лов-ко

Pno.

S. *f*
с гор-ки вниз ски-тил-ся Вов-ка

Pno.

8vb

Приклад 99. В. Бібік «Детские песни», ч.IV, р.3.

57 **Larghetto** (♩=69)

Solo мальчика

p Ноч - на - я при-ро - да ус - ну - ла

S. *pp* Снег ле - тит и па - да - ет

A. *pp*

Pno. *p*

Ред.

Solo мальчика

S. *pp* Снег рас - цве - чен ра - ду - гой

A. *pp*

Pno.

Приклад 100. В. Бібік «Детские песни», ч.IV,

60 **Larghetto**

S. Solo 

И так мне хо-чет-ся по-рой об-нять мой шар зем - ной

S. Solo 

и по - де - лит - ся с дет - во - рой

61

S. Solo 

как хле-бом мир - ной ти - ши - ной

Приклад 101. В. Бібік «Детские песни», ч.IV, р.

61

p

S. Мы с дет - ства лю-бим ти - ши ну, _____ свой

A. *p*

Pno.

62 *f* Più mosso

S. дом, по-ля ле-са и ре - ки Нам ну - жен мир

A. *f*

Pno.

Приклад 102. В. Бібік «Детские песни», ч.IV, фінал

Largo
63

S. Solo

p Шо - ро-хи листь-ев *p* шеп-чет тра

S. *p* Вот о чём *p* вот о чём

A. *p*

Largo
63

Pno. *p*

8^{vb}

Приклад 103. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание» ч.І «Размышления»

1 Andante ♩=66-69

Piano

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked Andante with a tempo of 66-69 beats per minute. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The third system begins with a forte (f) dynamic. The score is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5 in the treble clef, and a half note G2, a half note A2, a half note B2, and a half note C3 in the bass clef. The second system shows a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5 in the treble clef, and a half note G2, a half note A2, a half note B2, and a half note C3 in the bass clef. The third system shows a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5 in the treble clef, and a half note G2, a half note A2, a half note B2, and a half note C3 in the bass clef.

Приклад 104. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание» ч. I «Размышления», р. I

2 ♩=76

p animando

S. Рок за-вис-тли-вый бе-до-ю

A. *p* Сно-ва ту-чи на-до мно-ю соб-ра-ли-ся вти-ши-не Соб - ра -

T. *p* Сно - ва ту - чи соб - ра - *animando*

B. *p*

2 ♩=76

animando

3 *f* Più mosso. Animato

S. уг - ро - жа - ет сно - ва мне. Сох - ра - ню ль к судь - бе през - ре - нье?

A. ли - - ся А

T. ли - - ся Сох - ра - ню ль к судь - бе през - ре - нье?

B. А

3 *f* Più mosso. Animato

riten.

S. про - не - су ль на встре - чу ей _____ не-прек - лон-ность и тер - пе - нье

A. _____ не-прек - лон-ность и тер - пе - нье

T. про - не - су ль на встре - чу ей _____ не - - прек - - *riten.*

B. _____

riten.

S. бед - ной юнос - ти мо - ей ?

A. бед - ной юнос - ти мо - ей ?

T. лон - - - ность

B. _____

mp

p

p

Приклад 105. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. I «Размышления», р. I

The musical score is written for piano and violin. It consists of three systems of music.

System 1: The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The violin part has a measure number 8 in a box.

System 2: The piano part features a series of chords and a crescendo (*cresc.*) leading to an *agitato* section, which ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The violin part has a measure number 9 in a box. The time signature changes to 3/4.

System 3: The piano part continues with a series of chords and a final section marked *attacca*. The violin part includes the instruction *acceler.* and ends with a final chord. The time signature changes to 4/4.

Приклад 106. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. I «Размышления», р. 2

10 **Allegro. Agitato** ♩=126

f

S. Не дай мне Бог сой - ти с у - ма

A. Не дай мне Бог сой - ти с у - ма

T. Не дай мне Бог сой - ти с у - ма нет,

B. Не дай мне Бог сой - ти с у - ма нет,

10 **Allegro. Agitato** ♩=126

f

S. нет, лег - че по - сох и су - ма; нет,

A. нет, лег - че по - сох и су - ма; нет

T. нет, лег - че по - сох и су - ма; нет

B. нет, лег - че по - сох и су - ма; нет

pp.

Приклад 107. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. I «Размышления», р. 2

16 *ff*

S. Да вот бе - да: сой - ди с у - ма, и стра - шен бу - дешь

A. Да вот: сой - ди с у - ма, и стра - шен

T. Да вот, да вот бе - да: сой - ди, сой - ди с у - ма и стра - шен

B. Да вот: сой - ди с у - ма и

16

S. как чу - ма, как раз те - бя за - пруг по са - дят на земь

A. бу - дешь, как раз те - бя по - са -

T. бу - дешь, как чу - ма по - са -

B. по - са -

Приклад 108. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч.І «Размышления», р.2

19

20

f

calando

attacca

Приклад 109. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. I «Размышления», р. 3

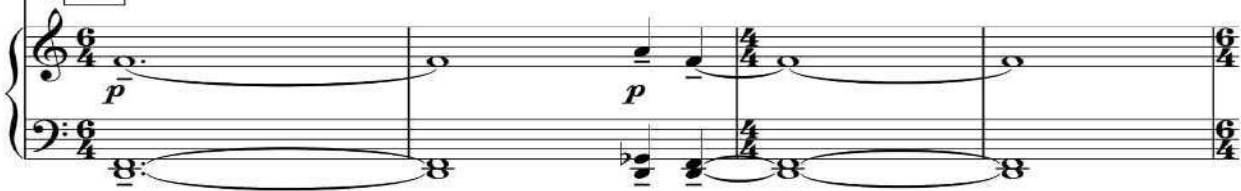
Sostenuto ♩=76-78

21

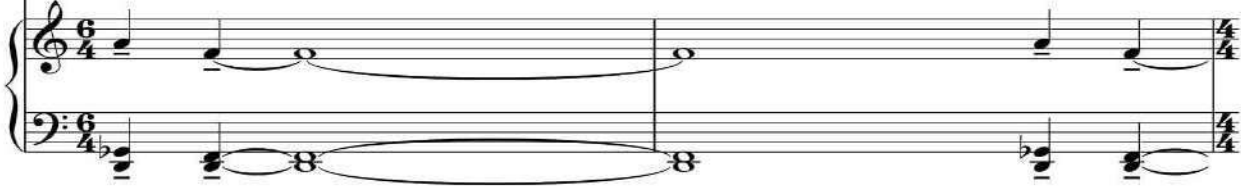
В.  *p* Мне не спит-ся, нет ог - ня; — всю-ду мрак и сон до - куч-ный,

Sostenuto ♩=76-78

21

 *p*

В.  ход ча - сов лишь од - но - звуч - ный



В.  раз - да - ёт - ся близ ме - ня



Приклад 110. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч.I «Размышления», р.3

S. *ff* Я по-нять те бя хо- чу!

A. *ff* Я по-нять те бя хо- чу!

T. *ff* Я по-нять те бя хо- чу!

B. *ff* Я по-нять те бя хо- чу!

-ёе-ся близ ме - ня

ff *fff* *f* *mf*

8va

Приклад 111. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч.I «Размышления», р.3

28 *p* *p* *p* *pp* *pp* *attaca*

Приклад 112. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. II «Мечты», р. 1

29 *Comodo. Dolce*
♩ = 63-66

S. *p* Мед-ли-тель-но вле-ку-тся дни мо-и

A. *p* Мед-ли-тель-но вле-ку-тся дни

T. *p dolce* Меч-ты, меч-ты *p* Меч-ты, меч-

B. *p dolce* Меч-ты, меч-ты *p* Меч-ты, меч-

pp *Comodo. Dolce*
♩ = 63-66

pp *Red.* * *Red.* * *Red.*

S. *p* и каж-дый миг в у-ны-лом сер-дце мно-жит

A. *p* и каж-дый миг в у-ны-лом сер-дце

T. ты *p* по

B. *p* ты *p* по

pp *Red.* * *Red.*

S. *p* Все го - рес - ти не - счас - тли - вой люб - ви

A. *p* Все го - рес - ти люб - ви

T. *p* я мол - чу Не слы - шен ро - пот

B. *p*

* Ped. *

The musical score is for a four-part vocal setting with piano accompaniment. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano part is written for grand piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Russian. The piano part features a prominent pedal point in the bass register, marked with 'Ped.' and asterisks at the beginning and end of the section. The vocal parts enter with a piano (*p*) dynamic. The Soprano and Alto parts have similar melodic lines, while the Tenor and Bass parts have more distinct, lower melodic lines. The lyrics are: 'Все го - рес - ти не - счас - тли - вой люб - ви' for Soprano and Alto, 'я мол - чу' for Tenor, and 'Не слы - шен ро - пот' for Bass.

Приклад 113. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. II «Мечты», р. I

31

pp *poco a poco cresc.*

S. О жиз-ни час! О жиз-ни час! О жиз-ни

A. *pp*

T. *pp* *poco a poco cresc.*

B. *pp*

31 *p* *poco a poco cresc.*

p

ped. * *ped.* * *ped.*

S. час! О жиз - ни час! О жиз - ни

A.

T. час! О жиз - ни час! О жиз - ни

B.

simile

*

32 **Allegro. Agitato**

acceler. *fff*

S. час! О жиз-ни час! Меч - ты, меч-ты, где

A. *fff*

acceler. *fff*

T. час! О жиз-ни час! Меч - ты, меч-ты, где

B. *fff*

32 **Allegro. Agitato**

acceler. *fff*

Приклад 114. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. II «Мечты», р. I

Andante

35

p

S. *p*

A. *p*

Solo *p*

Я про-буж-дён____ кру-гом пос-те-ли____ не-ма-я

T. *p*

B. *p*

35

Andante

p

S. *pp*

меч-ты меч-ты меч-ты

A. меч-ты меч-ты

Solo *pp*

ночь В миг о-пус-те-ли, миг у-ле-те-ли тол-по-ю

T. *pp*

меч-ты меч-ты меч-ты

B. *pp*

Приклад 115. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч. II «Мечты», р. 1

33 Solo

T. Ис - чез - ул он _____ ве - сё - лый сон _____ и о - ди - но - кий _____

_____ во тьме глу - бо - кой _____ я про - буж - дён _____

35 Solo *p*

T. Я про - буж - дён _____ кру - гом пос - те - ли _____ не - ма - я ночь В миг о - пус

те - ли, _____ миг у - ле - те - ли _____ тол - по - ю прочь люб - ви меч - та - нья

37 Solo *p*

T. Е - ще пол - на ду - ша же - ла - нья _____ и ло - вит сна вос - по - ми - на - нья _____

_____ лю - бовь лю - бовь Внем - ли мо - ле - нья _____ пош - ли мне вновь сво - и ви -

де - нья _____ и по ут - - тру вновь у - по ён - ный _____ пус - кай ум - ру _____ не про - буж - ден - ный.

Приклад 116. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», чII «Мечты», р.1 – 2

38

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 38-39) begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 40-41) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 42-43) concludes the passage with a final chord in the right hand and sustained notes in the left hand, marked with the instruction *attacca*.

39 *Sostenuto. Dolce pp*

S. В пос лед-ний раз твой об - раз ми - лый дер-за - ю

A. В пос лед-ний раз твой об - раз ми - лый дер-за - ю

T. В пос лед-ний раз твой об - раз ми - лый дер-за - ю

B. В пос лед-ний раз твой об - раз ми - лый дер-за - ю

39 *Sostenuto. Dolce pp*

S. мыс - лен - но лас - кать бу-диль меч - ту сердеч-ной

A. мыс - лен - но лас - кать бу-диль меч - ту сердеч-ной

T. лас кать бу-диль меч - ту сердеч-ной

B. лас кать бу-диль меч - ту сердеч-ной

p

Приклад 117. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», чII «Мечты», р.2

The image displays two systems of musical notation for a piano and bass. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals, including a tritone (F# and C), and is characterized by long, sweeping slurs. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also featuring slurs. The second system continues the musical development, with the upper staff showing further melodic elaboration and the lower staff maintaining the harmonic support. The piece concludes with a double bar line and the word *attacc* (abridged from *attacco*) written below the bass staff.

Приклад 118. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание» ч.ІІІ «Видения»

44 Allegro

The musical score is written in 4/4 time and marked Allegro. It consists of three systems of piano and grand staff notation. The first system shows a piano staff with *sf* and *pp* dynamics and a grand staff with a melodic line. The second system shows a piano staff with *f* and *pp* dynamics and a grand staff with a melodic line. The third system shows a piano staff with *pp* and *f* dynamics and a grand staff with a melodic line.

Приклад 119. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч.ІІІ «Видения» тема

45 *pp*

В. Мча-тся ту-чи, выю-тся ту-чи; не-ви-дим-ко-ю лу-на ос-ве-ща-ет снег ле-

В. ту-чий; мут-но не-бо ночь мут-на.

46

Т. Мча-тся ту-чи, выю-тся ту-чи; не-ви-дим-ко-ю лу-на

В. *p* А А

Приклад 120. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч.ІІІ «Видения»

49 *p*

С. Е-ду, е-ду в

А. Е-ду, е-ду в чистом поле ко-ло-коль-чик динь-динь-динь

49 *p*

С. чистом поле ко-ло-коль-чик динь-динь-динь

А. динь-динь-динь. динь-динь-динь.

p

Приклад 121. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч.ІІІ «Видения»

Музичний фрагмент, що охоплює два такти. Верхній голос (Т.) та бас (В.) виконують мелодію, починаючи з динаміки *p* (піано) і змінюючи її на *f* (форте) у другому такті. Під ними розташована фортепіанна партія, що також починається з *p* і змінюється на *f* у другому такті. В останній частині фортепіанної партії в басовій октаві вказано цифру 5, що означає п'яту пальців.

Т. *p* *f*
Хоть у - бей, слес - да не вид - но сби - лись мы. Что де - лать нам?

В. *p* *f*

Фортепіано: *p* *f* *p* 5

Музичний фрагмент, що охоплює чотири такти. Він починається з такту 54, позначеного в квадраті. Чотири голоси (С., А., Т., В.) виконують мелодію, починаючи з динаміки *p* і змінюючи її на *ff* (фортефорте) у третьому такті. Під ними розташована фортепіанна партія, що починається з *p* і змінюється на *fff* (фортефортефорте) у третьому такті. В останній частині фортепіанної партії в басовій октаві вказано цифру 5, що означає п'яту пальців.

С. *p* *ff*
А В по - ле бес нас во - дит

А. *p* *ff*
А В по - ле бес нас

Т. *p* *ff*
А В по - ле бес нас во - дит, вид - но

В. *p* *ff*
А В по - ле бес нас

Фортепіано: *p* *fff* *fff* 5

Приклад 122. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание», ч.IV вступ

74 Adagio ♩=54

p

p

75

cresc. poco a poco

agitato poco a poco

Приклад 123. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание» ч.IV, р.1

78
***ff* Moderato.Molto agitato ♩=96-100**

S. Прo-сти - те вер-ны-е дуб - ра - вы, — прос - ти, бес-печ-ный мир по-

A. ***ff***

T. Прo-сти - те вер-ны-е дуб - ра - вы, — прос - ти, бес-печ-ный мир по-

B. ***ff***

Moderato.Molto agitato ♩=96-100
78

S. лей и лег - ко - кры - лы - е за - ба - вы столь

A.

T. лей и лег - ко - кры - лы - е за - ба - вы столь

B.

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Tenor parts have lyrics: 'лей и лег - ко - кры - лы - е за - ба - вы столь'. The Alto and Bass parts have rests. The piano accompaniment is on the bottom staff, featuring a complex rhythmic pattern in the left hand and chords in the right hand.

S. быс - тро у - ле - тев - ших дней! прос -

A.

T. быс - тро у - ле - тев - ших дней! прос -

B.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Tenor parts have lyrics: 'быс - тро у - ле - тев - ших дней! прос -'. The Alto and Bass parts have rests. The piano accompaniment is on the bottom staff, continuing the complex rhythmic pattern from the first system.

Приклад 124. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание» ч.IV, р.2

84 Lento.Dolcissimo $\text{♩} = 50-52$ *pp*

S. У - ны-ла - я по-ра о - чей о - ча-ро-ва - нье

A. У - ны-ла - я по-ра о - чей о - ча-ро-ва - нье

T. У-ны-ла - я по - ра о-чей о - ча-ро - ва - нье При-

B. У-ны-ла - я по - ра о-чей о - ча-ро - ва - нье

84 Lento.Dolcissimo $\text{♩} = 50-52$ *p*

S. при-ят - на мне тво - я про-щаль-на - я кра - са

A. при-ят - на мне тво - я кра - са

T. ят - на мне тво - я кра - са Люб-

B. ят - на мне тво - я кра - са

Приклад 125. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание» ч.IV, р.2

85

S. В их се-нях вет-ра шум и све-же-е ды - ха - нье и мглой вол

A. В их се-нях вет-ра шум и све-же-е ды - ха - нье и мглой

T. В их се - нях шум и све - же - е ды -

B. В их се - нях шум и све - же - е ды -

85

S. нис - то - ю по - кры - ты не - бе - са

A. пок - ры - ты не - бе - са

T. ха - - нье

B. ха - - нье

S. и ред-кий солн-ца луч и ред-ки-е мо-ро-зы

A. и солн-ца луч и пер-вы-е

T. *p* и от - да - лен

B. *p*

The musical score is for a vocal quartet and piano. It is written in 5/4 time and D major. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano part is at the bottom. The lyrics are in Russian. The piano part has a complex texture with many accidentals and a long melodic line in the right hand.

Приклад 126. В. Бібік поема (симфонія) «Прощание» ч.IV, р.3

L'istesso tempo. Limpido **88**

S. *p* Я не хо-чу о дру-ги у-ми рать. Я

A. *p* Я не хо-чу о дру-ги у-ми рать.

T. *p* Я не хо-чу о дру-ги у-ми рать.

B. *p* Я не хо-чу о дру-ги у-ми рать.

L'istesso tempo. Limpido **88**

pp

S. жить хо-чу, что б мы-слить и стра-дать. и ве-да-ю мне бу-дет нас-лаж

A. жить хо-чу, что бмы-слить и стра-дать. и ве-да-ю мне бу-дет нас-лаж

T. жить хо-чу, что бмы-слить и стра-дать. и ве-да-ю мне бу-дет нас-лаж

B. жить хо-чу, что бмы-слить и стра-дать. и ве-да-ю мне бу-дет нас-лаж

p

де - нья меж го-рес-тей, за - бот и тре-вол не - нья.

де - нья меж го-рес-тей, за - бот и тре-вол не - нья.

8^{va}

8^{va}

Приклад 127. В. Бібік опера «Бег», I дія, 1 к., хор монахів

Handwritten musical score for the Chorus of Monks (Хор монахів) in Act I, Scene 1 of the opera "The Flight" (Бег) by V. Bibik. The score is written for a large ensemble, including vocal parts and various instruments.

Instrumentation:

- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (Cl.)
- Bassoons (Fg.)
- Trumpets (Timp.)
- Tam-tam (T-tam)
- Viola (V-la)
- Cello (Cello)
- Bass (B.)
- Violins I (V-ni I)
- Violins II (V-ni II)
- Viola (V-la)
- Cello (Cello)
- Bass (B.)

Key Musical Elements:

- Tempo:** Sostenuuto (Sustained).
- Key Signature:** One flat (B-flat major / D minor).
- Time Signature:** 4/4.
- Lyrics (Ukrainian):**
 - Хор монахів
 - Зи сирени
 - Р. Вєднаним
 - Ор - те
 - Ня - ес - та - е
 - Ор - те
 - Р
 - Р
 - Р
 - Р

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *tr.* (trill), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves and instruments. The score is written in a system with multiple staves, including woodwinds, brass, strings, and vocal parts.

Instrumentation and Parts:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Saxophone (Sax.).
- Brass:** Trumpet (Timp.), Trombone (Tromb.), Euphonium (Euph.), Tuba (Tub.).
- Strings:** Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Double Bass (C-B).
- Vocal Parts:** Soprano (Sop), Alto (Alto), Tenor (Ten), Bass (Bass).

Key Musical Elements:

- Tempo/Style:** The score includes markings such as "Allegro", "Andante", and "Moderato".
- Dynamic Markings:** Various dynamics are indicated, including *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo).
- Articulation:** Markings like *acc.* (accents), *tr.* (trills), and *tr.* (trills) are present.
- Rehearsal Marks:** The score is divided into measures, with some measures marked with numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) for rehearsal purposes.

Lyrics: The vocal parts include lyrics in Italian, such as "Te - no Deo", "O, Dio, Dio, Dio", and "Veni, veni, veni".

Приклад 128. В. Бібік опера «Бег», II дія, 3 к., хор «Странная симфония»

-294-
ТАРАКАНЫ БЕГА
СКЕРЦО
(картинка III)

FL
Ob
CL
Fg
Triang.
Cymb.
maracas
T-Tam
Horns I
Horns II
Piano
v. vi I
v. vi II
v-le
v-c
c-b

-295-

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 295. The score is written in a single system with multiple staves.

Instrumentation and Parts:

- Flutes (Flauto):** Flauto I and Flauto II.
- Oboes (Oboe):** Oboe I and Oboe II.
- Clarinets (Clarineto):** Clarinet I and Clarinet II.
- Bassoons (Fagotto):** Bassoon I and Bassoon II.
- Trumpets (Tromba):** Trumpet I and Trumpet II.
- Trombones (Tromboni):** Trombone I and Trombone II.
- Timpani (Timp.):** Timpani.
- Violins (Violini):** Violin I and Violin II.
- Violas (Viola):** Viola.
- Cello (Cello):** Cello.
- Double Bass (Basso):** Double Bass.

Key Features and Annotations:

- Flutes:** Flauto I and Flauto II parts are visible at the top.
- Oboes:** Oboe I and Oboe II parts are visible below the flutes.
- Clarinets:** Clarinet I and Clarinet II parts are visible below the oboes.
- Bassoons:** Bassoon I and Bassoon II parts are visible below the clarinets.
- Trumpets:** Trumpet I and Trumpet II parts are visible below the bassoons.
- Trombones:** Trombone I and Trombone II parts are visible below the trumpets.
- Timpani:** Timpani part is visible below the trombones.
- Violins:** Violin I and Violin II parts are visible below the timpani.
- Viola:** Viola part is visible below the violin II.
- Cello:** Cello part is visible below the viola.
- Double Bass:** Double Bass part is visible below the cello.
- Annotations:**
 - ord.* (ordinario) and *Gr. rit.* (Grande ritardando) are written above the Violin I staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Violin II staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Viola staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Cello staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Double Bass staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Timpani staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Oboe I staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Oboe II staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Clarinet I staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Clarinet II staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Bassoon I staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Bassoon II staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Trumpet I staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Trumpet II staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Trombone I staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Trombone II staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Flauto I staff.
 - ord.* (ordinario) is written above the Flauto II staff.

-296-

-297-

[illegible]

Приклад 129. В. Бібік опера «Бег» II дія, 3 к., хор «Дайте нам скорей билетик»

-385-

FL

ob

CL

Fg

Cornet

Tr. & E

Timpans

Wood-block

Cym.

Tam-tam

Solo F.

Fl. I

Fl. II

Piano

Reed

Allegretto

Tie. Pets. Tickets! Hurry up

Div.

Sopr. I

Sopr. II

Alto

Tenor

Bass

- 386 -

Violins I

Violins II

Violas

Cellos/Double Basses

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Trumpets

Trombones

Horns

Piano

ff

Hurry up! Give us tickets! Hurry up! Give us tickets! Hurry up! Give us tickets! Hurry up!

2) Мажорная тональность и характерно-сложный ритмический рисунок в оркестре.

Handwritten musical score for orchestra and voices, page 338.

Orchestra:

- Dr. Corno** (Trumpet): Part with notes and rests.
- Arpa I** (Harp I): Part with arpeggiated figures.
- Arpa II** (Harp II): Part with arpeggiated figures.
- Piano**: Part with chords and arpeggiated figures.
- Violoncelli** (Violoncellos): Part with notes and rests.
- Violini** (Violins): Part with notes and rests.

Voice Parts:

- Unison male voices**: Part with notes and rests.
- Unison female voices**: Part with notes and rests.

Lyrics:

Presto, presto, presto, presto!
Now then! Now then! Now then! Now then!

Handwritten musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 130. В. Бібік опера «Бег», II дія, 3 к.

- 430 -

[illegible]

Приклад 132. В. Бібік, опера «Бег» III дія, 6 к., «Колискова»

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are: Ob (Oboe), Tru. (Trumpet), Pratto (Flute), Trom. (Trombone), Celesta, Camp. (Cymbal), Vibri. (Vibraphone), Camp. (Cymbal), Camp. (Cymbal), Arpa I (Harp I), Arpa II (Harp II), Piano, Coro (Chorus), V-ni (Violins), V-II (Violas), V-le (Violoncello), V-c (Violone), and C-B (Cello/Bass). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro". The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The score is handwritten and appears to be a working draft.

Handwritten musical score for page 342. The score is written on multiple staves, including:

- Ob** (Oboe)
- Triangl** (Triangle)
- Prattel** (Prattle)
- T-Tam** (T-Tam-tam)
- Cel. str.** (Cello strings)
- Campanelli** (Campanelli)
- Vibr.** (Vibrato)
- Comp.** (Compass)
- Campan.** (Campanella)
- Arpa I** (Arpa I)
- Arpa II** (Arpa II)
- Piano** (Piano)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is particularly detailed, showing multiple staves with complex rhythmic patterns and articulation. The overall style is that of a handwritten manuscript, with some corrections and annotations visible.

834

Ob

Triang

Pratbe

T-tam

Celostat

Campanelli

Vibra F.

Campanelli

Orga I

Orga II

Piano

Ped.

S

A

T

B

V. I

II

Vle

V-c

C-B

834-

-835-

Handwritten musical score for "The Great Wall" by John Williams. The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, strings, percussion, and vocal soloists. The tempo is marked "moderato". The score is written on multiple staves, with some parts being repeated or modified. The handwriting is in ink on a white background.

Woodwinds: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor), Bassoon II (Fg II).

Strings: Violin I (vni I), Violin II (vni II), Viola (vle), Violoncello (v-c), Double Bass (C-B).

Percussion: Timpani (Timp), Piano (Piano), Recl (Recl), Tamb II (Tamb II), PP (PP).

Vocal Soloists: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B).

Tempo: moderato.

Dynamic markings: p, pp, f, ff.

Other markings: "The Great Wall" (title), "John Williams" (composer), "moderato" (tempo), "p", "pp", "f", "ff" (dynamics), "Timp", "Piano", "Recl", "Tamb II", "Cor", "Fg II", "vni I", "vni II", "vle", "v-c", "C-B", "S", "A", "T", "B", "moderato", "p", "pp", "f", "ff".

Приклад 133. В. Бібік опера «Бег», I дія, 1 к., молитва «Припади, душе моя...»

pp Спокійно

S. При-па-ди ду-ше мо-я к Бо-жи-ей Ма-те-ри и по-мо-ли-ся той

A. При-па-ди ду-ше мо-я к Бо-жи-ей Ма-те-ри и по-мо-ли-ся той

Приклад 134. В. Бібік, опера «Бег», I дія, 2 к., молитва «Увы мне великогрешному...»

fff

Soprano У - вы мне ве - ли - ко - греш - но - му, и -

Alto У - вы мне ве - ли - ко - греш - но - му, и -

Tenor У - вы мне ве - ли - ко - греш - но - му, и -

Bass У - вы мне ве - ли - ко - греш - но - му, и -

3

S. же де - лы и мыс - ли оск - вер ни - ся, ни

A. же де - лы и мыс - ли оск - вер ни - ся, ни

T. же де - лы и мыс - ли оск - вер ни - ся, ни

B. же де - лы и мыс - ли оск - вер ни - ся, ни

Приклад 135 В. Бібік опера «Бег», II дія, 3 к., молитва «От скверных устен...»

T. *p* *з* *з* *з* *з*
 От сквер-ных ус - тен от мерз-ка-го серд - ца от не - чис та-го я - зы - ка

B. *p* *з* *з* *з* *з*

Приклад 136. В. Бібік опера «Бег», II дія, 4 к., молитва «О пресладкийи прецедрый...»

T. *pp*
 О пре - слад - кий и пре - щед - рый И - и - су - се

B. *pp*

S. *pp*
 При - и - ми ны - не ма - ло - е мо - ле - ни - е на - ше

A. *pp*

T. *pp*

B. *pp*

Приклад 137. В. Бібік опера «Бег», III дія, 5 к., молитва «Господи Иисусе...»

pp

S. Гос - по - ди И - су - се Хрис - те, мой

A. Гос - по - ди Хрис - те, мой

T. Гос - по - ди Хрис - те, мой

B. Гос - по - ди И - су - се Хрис - те, мой

Приклад 138. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч.1 «Ты моя тишина...»

Lento $\text{♩} = 48$
ppp

S. Ты мо - я ти - ши - на о те - бе го - во -

A. Ты мо - я ти - ши - на о те - бе го - во -

T. Ты мо - я ти - ши - на о те - бе го - во -

B. Ты мо - я ти - ши - на о те - бе го - во -

ppp

5

S. рю я ок ра и-ным звёз-дам проз-рач-ной зи - мы о как

A. рю я звёз - дам

T. рю я звёз - дам

B. рю я звёз - дам

Приклад 139. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч. II «Места в лесу: вариация»

Adagio. Pastorale
♩=52

The musical score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. It consists of seven staves:

- S. (Soprano):** Rests throughout the entire piece.
- A. (Alto):** Rests throughout the entire piece.
- T. (Tenor):** Rests throughout the entire piece.
- B. (Bass):** Features a melodic line starting in the 4th measure, marked with a piano (*pp*) dynamic and a slur. It includes a fermata in the 6th measure.
- 3. пт. (3rd part of piano):** Features a melodic line starting in the 4th measure, marked with a piano (*pp*) dynamic and a slur. It includes a fermata in the 6th measure.
- M. (Piano):** Features a bass line starting in the 4th measure, marked with a piano (*pp*) dynamic and a slur. It includes a fermata in the 6th measure.

The score is in 2/4 time, Adagio tempo, and Pastorale mood. The key signature is one sharp (F#). The tempo marking is ♩=52.

Приклад 140. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч. III «Шумят березы»

Moderato con moto
♩=92

1) *p*

S. Шу-мят бе рѣ-зы и сам я шур-ша-щий

2) *gliss* *p* *f*

A. 2) *p=gliss* *f*

T. 2) *p=gliss* *f*

B. 2 soli

3. пр.

pp А

gliss. М

1) Интонируемый говор

2) Подражание порывам ветра, при этом нужно точно соблюдать динамические оттенки

Приклад 141. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч.IV «Поле: мост: травы»

Commodo, con moto
♩ = 78

1 **A tempo. Con moto.**

S. **A.** **T.** **B.**

по - ле
М

тра - вы
яв - ле - нье
в без

мост
мост
вздог
яв - ле - нье
в по-ле в без

вздог
в по

6

S.

за се-лом
solo *pp* 3
за се-лом
solo *pp* 3
за се-лом
solo *pp* 3
за се-лом
solo *pp* 3
за се-

A.

лю - дьи
не мно-ни - у да: за - се лом

T.

лю - дьи
сно-ва не мно-ги - с да: за - се - лом

B.

ле да: сно - ва за - се - лом

Приклад 142. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч. V «Долго: Солнце»

Moderato
♩ = 88

f

S. Дол - го Дол - го Дол - - го

A. Дол - го Дол - го Дол - - го

T. Дол - го

B. Дол - го и в той дол - го -
дол - - го

4

S. Дол - - - го

A. Дол - - - го

T. те Дол бес - пре - - рыв - но го вне - зап - но:

B. дол

Приклад 143. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч. VI «О да : Родина»

Andante Dolce
♩ = 63

1

S. Solo

pp Бы - ла как лу-жай-ка стра-на

pp там бы - ли бе-рё - зы цве

S.

pp Бы - ла стра - на

pp там бе - рё - зы цве -

pp Бы - ла стра - - на

pp там бе - рё - зы цве -

pp Бы - ла стра - - на

pp там бе - рё - зы цве -

A.

pp мир как лу-жай - ка

pp мир как лу - жай - ка

pp мир как лу-жай - ка

Приклад 144. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч. VII «Ветка вербы в окне»

Larghetto
♩ = 58

1

T.

p Вет - ка вет - ка всё та же весь ме - сяц, ме - сяц

B.

p вет - ка та - - же

Приклад 145. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч. IX «Ты – ликами цветов»

Adagio
♩=54

1 **Dolcissimo**
solo
pp

S. *pp*
Гос - подь ты ли - ка - ми цве - тов на том раск-рыв-шем - ся мне

A. *pp*

T. *pp*

B. *pp*

3 solo

S. *pp*
све - те са - мих цве - тов О

A. *pp*
цве - тов

T. *pp*

B. *pp*

Приклад 146. В. Бібік «Тишина-Предупреждение», ч.Х «Тишина - предчувствие»

Lento $\text{♩} = 48$
pp

S. Ты мо - я ти - ши на о те -

A. Ты мо - я ти - ши на о те -

T. Ты мо - я ти - ши на о те -

B. Ты мо - я ти - ши на о те -

4

S. бе го - во - рю я ок - ра - и - ным звез - дам проз - рач - ной зи -

A. бе го - во - рю

T. **Solo pp** звез - дам

B. бе го - во - рю

ДОДАТОК Б

ТЕКСТИ. СХЕМИ

Приклад 1. «Триптих», ч. I «Рано солнышко все играет»

*Рано солнышко все играет
Утром во долине.
Во долине.*

*Только умолку всё не знает
Де...девица в кручине.*

*В кручине.
Подарю дружку я **колечко**
Сво...свое **золотое**.*

*Золотое.
Ты носи, носи, милый, колечко,
Не...носи, не теряй же!*

*Не теряй же.
Ты люби, люби, милый, девчину,
Лю...люби, не кидай же!*

*Не кидай же.
Потеряешь, милый мой, колечко,
Про...про меня забудешь.*

Приклад 2. В. Бібік «Триптих», ч. II «Ох, и шли девки»

*Ох, и шли девки, девки красные. с гульбою,
Звали девушки, ох, и Аннушку с собою:
„Да пойдем с нами, ох, и Аннушка, рой ловить
„А я с ваий, мои, ох, подруженьки, не пойду
Я себе, мои, ох, подруженьки, поймала,
За Иванушку да Сергеича попала
Ах, у Иванушки золотой перстень на руке,
Приходили к нему красны девушки торговать.
„Торгуйте, не торгуйте, красны девушки, -не продам!
Ох, своей Аннушке да Семёновне так отдам!"*

Приклад 3. В. Бібік «Триптих» ч.ІІІ «Не под свет заря занималася»

1. Не под свет заря,
Заря занималася, эх,
Ой-ли, ой-люли,
Заря занималася.

2. От врагов война,
Война начияалася, эх,
Ой-ли, ой-люли,
Война начиналася.

4. Моему дружку
Было давно сказано, эх,
Ой-ли, ой-люли,
Было давно сказано.

5. Давно сказано
Ему наперёд итти, эх,
Ой-ли, ой-люли,
Ему наперёд итти.

17. Как и все друзья
Они со войны едут,
Ой-ли, ой-люли,
(повтор вилучено).

18. Моего дружка,
(«и в завете» вилучено)
Нету.

Приклад 4. В. Бібік «Горячий снег», ч.І

Паровоз гнал эшалон в ночных полях
Вагон спал под скрежет, визг
Чугунный гул колес...
Все туго качалось, нары мотало
От бешеной скорости
И в гремучей тишине вагона
В тревожных всхлипах, бормотании во
сне солдат
был слышен тревожный рев
паровоза...
А паровоз мчал эшалон без остановок,
В непроглядных полях —
На фронт...

Приклад 7. В. Бібік «Горячий снег», ч. II

Жіночий хор

*Пепелища по бокам дороги,
Артиллеристы оглядывали то,
что было станицей,
Тесно прижимались друг к другу.

все пространство было заставлено
автомашинами, тракторами,
"катюшами", гаубицами,
повозками, лошадьми
от заката дул ветер, нес ледяные
иголочки
Печально пахло пеплом пожарниц.*

Чоловічий хор

*на земле было кроваво-багрово от заката
как боль пронзительного.
Лица солдат, орудия, лошади –
цепенели в его холодном свете на сугробах

Привал на улицах несуществующей
станции
походил на ложь, на несправедливость . .
.
несправедливость
ложь, ложь, ложь
Привал на несуществующей станции .*

Приклад 8. В. Бібік «Хорові картини», ч. I

<i>Оригінальний текст О. Вишині</i>	<i>Текст в хоровій партитурі, скомпонований В. Бібіком</i>
благословилося на світ виткнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах світ горить золотим сяйвом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою і з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу і ніжить все живе і наливає соками	благословилося на світ виткнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах благословилося на світ горить золотим сяйвом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою благословилося на світ і з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу благословилося... і ніжить все живе і наливає соками благословилося на світ благословилося благословилося... благословилося

Приклад 9. В. Бібік «Хорові картини»

I. благословилося*(Остан Вишня)*

благословилося на світ
 виткнулося сонце
 стьобнуло промінням по
 луках, по степах, по садках,
 по левадах
 світ горить золотим саявом
 і бризки гарячого золота
 кидає щедрою рукою
 і з висоти недосяжності сипле
 сонце на все живе снагу свою
 гарячу
 і ніжить все живе
 і наливає соками

II. ярмарок*(Остан Вишня)*

ярмарок! гуде ярмарок!
 гребінці
 кошики
 купуйте
 м'ясо ковбаса
 торгуємо хустками
 руб поставиш два візьмьош! налітай!
 дранки! баби, дранки!
 ось дранки приймаються! за дранки
 гроші виймаються
 підходи купуйте
 швидче до нас бо розберуть
 кому? кому?
 двадцять п'ять, двадцять п'ять
 карбованців!
 квасу! холодного, душистого,
 солодкого квасу!
 красная виграйоть
 черная програйоть

ярмарок! гуде ярмарок!
 ось яйця
 отут яйця!
 підходи! підходи!
 неси курку
 сюди курку
 сюди!
 бабоньки, підходьте
 огірки, помадори!
 підходьте!
 а що за них?
 та просю триста
 триста кажеш?
 триста кажу
 довго рахувати
 походи десь іще
 і походу
 і походи
 менш не буде?
 не буде

ну шо, дівчата?
 ха-ха-ха-ха-ха-ха

III. ніч зайшла*(Степан Васильченко)*

ніч зайшла
 на нивах темніють не зношені
 снопи
 стеляться довгими рядами
 незагребені покоси
 і подекуди стоять самотою
 клаті недокошеної пшениці.
 а над усім стелється дух
 свіжого степового сіна
 розкошами красою віє над
 степом
 тихо і сумно

чого ви смієтесь? ходімо гуляти до
каруселі

ярмарок! гуде ярмарок!
щоб тобі повилазило!
щоб тебе батько й матір не впізнали!
щоб ти сказився!
щоб тебе пранці з'їли!
баби! баби! що ж воно робиться!
рятуйте!

хусточку покажи!
намисто покажи!

гуде базарь!
чого ти б'єш! краще купуй! хіба не
бачиш!
корова! лошата! покупай хлопче!
курку кому?
но! побережись!
цоб! держи цоб!
та не бий! не сіпай!
ти що не бачиш, скотина!
іди геть!
що ти, не бачиш, повилазило!
му му му
ходи сюди Петро!
купуйте корову! козу!
що ти робиш

ярмарок! гуде ярмарок!
ярмарок ярмарок ярмарок

Приклад 10. І. Драч «Ода братерству»

*Що є братерства гідніше
 На цій крутоплечій планеті?
 Гей, гучномовці стоусті,
 Чому ж ваші горла захрипли?
 Невже протяла язика вам
 Чорна напалмова голка?
 У гучномовець небес,
 Витертий хмар рушником,
 У мегафон цей блакитний,
 Єдиний для всіх народів,
 Я, сп'янілий од слова самого,
 Гукаю єдине це слово
 Братерство...
 Бо ж нема над братерством
 Вагомішого набутку
 Інших праведних істин,
 Немає на цій планеті!
 О народе мій сизий,
 Многокрильцю мій сонценосний,
 Хай же гідність твоя
 І снага твоїх кутих рамен
 Запорукою буде
 У гордім братанні з братами!¹*

Приклад 11. Структура опери «Бег»

Назва дії	Назва картини	Жанрова назва
І. «Лихолетие»	1 к. – «В монастире»	«Прелюдия»
	2 к. – «На станції»	«Токката»
ІІ. «Униженные»	3 к. – «Тараканьи бега»	«Скерцо»
	4 к. – «Разлука»	«Соната»
ІІІ. «Иллюзия»	5 к. – «Три карты, три карты...»	«Элегия»
	6 к. – «Возвращение»	«Колыбельная»

¹Драч І. Ф. Сонце і слово [Текст] : поезії / Іван Драч. Київ, Дніпро. 1978. 367 с.

ДОДАТОК В

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських та зарубіжних наукових фахових виданнях

1. Бабенко О. Жанровий синтез поеми і симфонії в українській хоровій музиці. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. статей. Луганськ : Луганська державна академія культури і мистецтв, 2014. Вип. 30. С. 5 – 13.
2. Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. статей. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015. Вип. 44. С. 218 – 230.
3. Бабенко О. «Дума про Довбуша» В. С. Бібіка в аспекті діалогу композитора з фольклором. *Музикознавчий універсум* : зб. статей. Львів : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38 – 39. С. 93 – 105.
4. Бабенко О. С. В. Бібік. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності. *Культура України* : зб. статей. Харків : Харківська державна академія культури, 2016. Вип. 54. С. 34 – 43.
5. Бабенко О. С. «Ода братерству» В. Бібіка: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. статей. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2020. Вип. 3. С. 13 – 18.

Статті у зарубіжних періодичних наукових виданнях

6. Babenko O. Choir creativity of Valentin Bibik in aspect of evolution of contents. *The European Journal of Arts Scientific journal*. №2. 2020. ISSN 2310-5666 PREMIER Publishing Vienna 29.07.2020. С. 13 – 23. URL: [https:// doi. org/10.29013/EJA-20-2-13-23](https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-13-23)

Статті в інших виданнях і збірниках матеріалів конференцій

7. Бабенко О. Драматургічні функції хору в опері «Біг» Валентина Бібіка. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : Матеріали VII Міжнародної наукової інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 жовтня 2018 року) [Електронний ресурс] / Редкол. : І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. 412 с. URL: <http://ddpu.drohobych.net/konf-horove-mystectvo/> 341-351.

8. Бабенко О. С. Опера Валентина Бібіка «Біг» як віддзеркалення провідних тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва України останньої третини XX ст. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : Матеріали II всеукр. наук-практ. конф., (25 жовтня 2018 року) / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н. А. та доц. Батовської О. М. Х.: ТОВ «Планета-Прінт», 132 с. ISBN 978-617-75-87-2 / 67 – 70.

Конференції

1. XIII науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Організація музичного руху: композитор та виконавець» (Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1 – 3 березня 2013).

2. Науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 31.10. – 02.11. 2014).

3. XV науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 3 – 5 квітня 2015).

4. Науково-практична конференція «Актуальне інтонування як виконавська проблема» в рамках науково-мистецького проекту «Практична

музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 9 січня 2015).

5. Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львів, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 24 – 26 лютого 2016).

6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» в рамках XXIV міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» «100 років ХНУМ імені І. П. Котляревського: традиції, інновації, майбутнє» (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 29 вересня 2017).

7. VII Міжнародна наукова інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 19 жовтня 2018).