

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**КОНЦЕРТНІ ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТА В. БІБІКА:
СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

**Магістерська робота
Курінної Оксани Костянтинівни**

**Науковий керівник :
доктор мистецтвознавства, доцент
Ніколаєвська Ю. В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

Мають посилання на відповідне джерело



Харків-2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ В. БІБІКА	
1.1. Загальна характеристика музичного стилю В. Бібіка.....	6
1.2. Розвиток жанру концерту в ХХ столітті та його роль у творчості В. Бібіка.....	12
Висновки до Розділу 1	17
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ №2 ОР. 104 В. БІБІКА	
2.1. Інтонаційні та стильові особливості Концерту для альту з оркестром №2 ор. 104 В. Бібіка.....	18
2.2. Виконавський аналіз Концерту для альту з оркестром №2 ор. 104 В. Бібіка.....	24
Висновки до Розділу 2	27
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ-СИМФОНІЇ ДЛЯ СКРИПКИ, АЛЬТА ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ОР. 61 В. БІБІКА	
3.1. Стильові та жанрові особливості Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру ор. 61 В. Бібіка.....	28
3.2. Виконавський аналіз Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру ор. 61 В. Бібіка.....	37
Висновки до Розділу 3	42
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Жанр концерту для альту – є відомим, але не представлений такою кількістю зразків, як концерт для скрипки. Це пов'язано з історичною традицією розвитку альтового мистецтва. Адже альт тривалий час виконував роль акомпануючого інструменту, удосконалювалася і його форма. Вже в XIX столітті композитори плідно беруться за створення різноманітних сольних творів для альту. В XX столітті з допомогою В. Борисовського, Ю. Тканова, С. Бека, Ю. Крамарова, З. Дашака, Е. Страхова, Б. Палшкова з'являються перші перекладення концертів та інших творів для альту. Жанр концерту для альту яскраво представлений і у творчості Валентина Бібіка - значущого українського композитора другої половини XX століття та видатного харків'янина. Концерт для альту з оркестром №2 оп. 104 та Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 є чудовим зразком стилю композитора. Твори яскраві, але не часто виконуються на сцені. Композитор писав у багатьох музичних жанрах, використовував безліч інструментів, які б фігурували у його творах в якості солюючих. І все-таки жанр концерту відіграє значущу роль у творчості композитора, адже В. Бібик є автором багатьох концертів для абсолютно різних музичних інструментів: для скрипки, альту, віолончелі, фортепіано, органу, кларнета, гобоя, флейти, валторни та багато інших. На превеликий жаль, для багатьох людей відомо лише ім'я композитора, а музика їм майже невідома. Це зокрема пов'язано із недостатньою кількістю надрукованого спадку композитора.

Об'єкт дослідження – альтова творчість Валентина Бібіка.

Предмет дослідження – стильові та виконавські аспекти Концерту №2 оп. 104 для альту з оркестром та Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка.

Мета дослідження – виконати стильовий та виконавський аналіз.

Задачі дослідження:

- здійснити огляд наукової літератури, присвяченої інструментальній творчості В. Бібіка;
- дослідити стильові та жанрові основи творчості В. Бібіка;
- охарактеризувати концертну творчість композитора в аспекті його універсалізму;
- виявити ознаки індивідуального композиторського стилю в концертних творах для альта В. Бібіка;
- здійснити інтонаційний аналіз творів;
- здійснити виконавський аналіз концертних творів для альта (Максим Рисанов, Ілля Іофф та Лідія Коваленко).

Матеріал дослідження – основу даного наукового дослідження складають концертні твори для альта Валентина Бібіка.

Теоретична база. Для розкриття теми дослідження були систематизовані джерела, присвячені :

- жанру концерту ХХ століття (Асаф'єв Б. [2], Висотська М., Григор'єва Г. [9], Раабен Л. [37], Тараканов М. [44]);
- музичному стилю та жанру (Лобанова М. [28], Михайлов М. [31], Назайкінський Є. [33], Цукерман В. [48], Бобровський В. [5]);
- українському музичному мистецтву ХХ століття (Калашник П., Очеретовська Н. [19], Копица М. [24], Косенко Г. [26], Рощенко-Авер'янова О. [38]);
- творчості В. Бібіка (Бетня Ю. [3], Веркіна Т. [7, 8], Данилова О. [15], Зільберман Є. [16], Іванова І., Мізітова А. [18], Косенко Г. [25], Шаповалова Л. [49], Шахназарова Н. [50], Юровська Д. [54], Зінькевич О. [17, 52], Попова А. [36], Щетинський О. [53]).

Методи дослідження. Методологічну базу дослідження складають взаємодії декількох наукових підходів, серед яких:

- історичний, що пов'язаний з еволюцією концертного жанру;
- дедуктивний, що визначає направленість дослідження від загального (жанр концерту в музиці), до особливого (жанр концерту в ХХ столітті) та конкретного (концертні твори для альту В. Бібіка);
- виконавський, інтерпретаційний, що сприяє розкриттю важливих аспектів специфіки художнього мислення інтерпретатора.
- структурно-функціональний (інтонаційний);
- стильовий, що пов'язаний з розвитком альтового стилю композиторів ХХ століття.

Наукова новизна отриманих результатів, пов'язана із відсутністю наукових досліджень, присвячених концерту для альту з оркестром №2 ор. 104, та концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру ор.61 В. Бібіка. Робота представляє перший досвід виконавського та наукового дослідження концерту для альту з оркестром №2 ор. 104 та концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру ор. 61 В. Бібіка у сфері теоретичного та виконавського музикознавства.

Практична значущість в результаті дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях, присвячених вивченню творчості В. Бібіка, в навчальних курсах, пов'язаних з вивченням музичної інтерпретації, історії виконавства, на заняттях в класі спеціального інструмента, а також у виконавській практиці.

Структура і об'єм дослідження – дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків і Списку використаних джерел, що включає в себе 56 позицій. Загальний об'єм роботи складає 53 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ В. БІБІКА

1.1. Загальна характеристика музичного стилю В. Бібіка

Творчості Валентина Бібіка торкалися та вивчали чимало науковців і теоретиків. Йому присвячена монографія із серії «Портрети українських композиторів», багато статей (Л. Шаповалова [49], Т. Веркіна [7,8], Г. Косенко [25, 26], Ю. Бетня [3], В. Бібік [4], О. Данилова [15], О. Рощенко – Авер'янова [38], І. Іванова, А. Мізітова [18], Д. Юровська [54], Щетинський О. [53] та багато інших).

В. Бібік (1940 – 2003 рр.) є українським композитором, педагогом, професором та заслуженим діячем мистецтв України, лауреат міжнародного конкурсу композиторів, лауреат премії АСУМ, «Композитор року» (Ізраїль, 2001). Народився та виріс композитор у Харкові, тут і здобув музичну освіту у Харківському інституті мистецтв у класі заслуженого діяча мистецтв, професора Д. Клебанова.

Після закінчення інституту залишається працювати у ВНЗ, де згодом отримує професора та займає посаду завідуючого кафедрою композиції, очолює Харківське відділення союзу композиторів. Організовує багато концертів, фестивалів сучасної музики у великих містах колишнього Радянського Союзу та за його межами. Зацікавленість композитором починає зростати і не обмежується лише Харковом. Його творчістю цікавиться Радянський Союз, активно обговорює Європа і навіть Америка. З 1994 року В. Бібік жив у Санкт-Петербурзі, де працював професором, завідуючим кафедрою музичного мистецтва в Гуманітарному університеті та в Академії Мистецтв. З 1998 року переїздить до Ізраїлю, де працює на запрошення Академії Музики Тель-Авівського Університету професором композиції.

По при всі життєві подорожі В. Бібк залишається українським композитором, який залишив величезний музичний спадок (більш, ніж 150 опусів), та великим учителем, який створив власну школу і випустив плеяду визначних українських композиторів.

Його творчий доробок складають: симфонії (11), інструментальні концерти, сонати, вокальний і фортепіанний цикли, камерно-інструментальні ансамблі; автор опери «Біг» (по однойменній п'єсі М. Булгакова) і балету «Гутаперчевий хлопчик» (по повісті Д. Григоровича); творчість композитора охоплює хорові твори, камерну музику і багато іншого. З усього переліку творів, надрукованих – мізерна кількість (близько десяти), а деякі рукописи загублені.

Серед виконавців музики В. Бібіка, починаючи із 70-х рр. були: Г. Рождественский, Р. Кофман, О. Дмитрієв, І. Блажков, Р. Матсов, І. Жуков, І. Богуславський та інші. Одним із перших виконавців, що відкрив світу творчість В. Бібіка у Європі та США, став диригент, піаніст, музикознавець, професор Джульєрд скул, основоположник ансамблю Джоел Сакс.

Д. Юровська [54] у своїй статті розповідає, що за словами доньки композитора, Вікторії Бібік, саме професор Д. Клебанов знайомить В. Бібіка, під час навчання в інституті, з низкою заборонених на той час партитур: досягненням світової музики XX століття, та відверто обговорює з ним свої думки та враження про музику, збагачує його музичний кругозір. Для свого педагога та наставника В. Бібік був улюбленим учнем. Д. Клебанов постійно говорить В. Бібіку про потребу до розширення горизонтів в пізнанні нової музики. Дмитро Львович надавав своєму улюбленцю повну свободу творчості та захищав від постійних нападів критики своїх консервативних колег і чиновників.

Завідувач кафедри, професор С. Богатирьов заклав В. Бібіку фундамент академічної освіти, що давало свої наслідки. Тож із впевненістю можна

сказати, що на формування Валентина Бібіка, як композитора та його індивідуальний композиторський почерк, мали неабиякий вплив його педагоги та наставники.

Окрім впливу Д. Клебанова на молодого музиканта, важливу роль відіграють політичні події, які на той час відбувалися у країні, та що мали вплив на всю епоху. «Шестидесятники» - зовсім нове покоління інтелігенції, яке виникло в наслідок «хрущовської відлиги», і які виступали проти жорсткого ідеологічного контролю. «Шестидесятники» були бунтарями, які вдихнули у культуру своєї країни живі образи, цінність багатогранності людської душі, можливість творчого самовираження.

М. Копица [24] згадує про те, що для слухача Радянського Союзу це був час втамування інформаційного голоду та знайомства із творчістю композиторів ХХ ст.: І. Стравінського, А. Веберна, А. Берга, П. Булеза, К. Штокгаузена. Саме завдяки знайомству із сучасною Європою, українські композитори починають вивчати нові техніки письма та мають можливість зрідка слухати свої авангардні твори у залах консерваторій і філармоній. В. Бібік вважав 60-70 роки ХХ ст. періодом стильового оновлення української музики: «Шестидесяті – важливий етап в українській музиці. І якщо б композитори не «перехворіли» цим – не було б тих яскравих особистостей, яких ми сьогодні маємо. Руйнувалися стереотипи, і один із них – застаріле розуміння національного».

60-і – 70-і рр. – етап формування авторського стилю композитора. В своїй творчості композитор прагне не лише використовувати досягнення своїх попередників, а й втілювати свій особистий досвід і стиль світобачення. Музика В. Бібіка сповнюється глибоким ліризмом, щирістю. Музична мова демонструє глибокий зв'язок із фольклорними витоками. Композитор постійно знаходиться в пошуку власної інтонації, засобів оновлення музичної мови в руслі авангардних тенденцій сучасної вітчизняної та зарубіжної

музики, розширює коло технічних і виразних засобів, що були спрямовані на збільшення ролі звукової колористики як стильового фактору, займається кристалізацією індивідуального стилю. Продовжує свої спадкоємні зв'язки з традицією, сприймаючи її крізь призму сучасної музичної мови.

На початку 1970-х років у музиці В. Бібіка відбувається еволюція стилю. Він пише авангардне тріо, де в партії фортепіано потрібно грати по струнам. Це спричиняє неабиякий скандал та ледве не позбавляє В. Бібіка роботи. Але це не зупиняє творчої активності талановитого композитора. Постійною темою його численних камерних і симфонічних творів є проблема людського «Я».

Щетинський О. [53] у своєму часописі розповідає, що першим із композиторів, кого в Харкові почали вважати за «авангардиста», став Валентин Савич Бібік. Для такої репутації були підстави: 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.

Бібік пішов назустріч авангарду, але 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 мотивів, 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 декількох років після закінчення консерваторії — Бібик знайшов свій неповторний «саунд», за яким його музику впізнаєш у перші секунди звучання. Також Щентинський говорить про те, що 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. Усе це вкрай складно позначити в нотах. Багато що він пояснював виконавцеві у процесі безпосереднього спілкування.

Аналізуючи творчий доробок композитора можна із впевненістю стверджувати, що творчість В. Бібіка не охоплює зацікавленості джазом, поп музикою, жодна з «модної» сучасної техніки не стала для нього допомогою та об'єктом уваги. В. Бібіка можна назвати композитором лірико — психологічного плану. Досить тонко відчуває кожен звук та кожен тембр.

Диригент Роман Кофман дає цікаву характеристику музиці В. Бібіка: «Ця музика змушує себе слухати, забувши про приналежність до музичного цеху. Тому я буваю щасливий, коли можу слухати музику, як слухають музику природи — не вникаючи в хімічний аналіз краплин дощу чи секретів переломлення сонячного променю. Такою є музика Бібіка». У творах В. Бібіка манить сповідальний тон розмови з аудиторією та високі художні якості.

Є. Зильберман [16] зазначає, що зрілий період композитора 80-і-1994 рр. відзначається спадкоємністю із вітчизняною традицією. Це пізнається в малюнку варіантного розгортання лаконічних наспівків в музичному тематизмі творів В. Бібіка, наспівна побудова мелодій, опора на плач та інші архаїчні жанри. Великий вплив на творчий метод В. Бібіка мав Д. Шостакович: «В симфоніях В. Бібіка сама особистість Шостаковича стає втіленням вищої духовності, і присвята творів його пам'яті є приводом для вираження глибоких

філософських концепцій, для вияву індивідуальності самого автора», - написала в дипломній роботі студентка по класу композиції В. Бібіка Олена Зильberman.

В. Бібік використовував у своїй музиці цитати із творів Д. Шостаковича (в 33-й Фузі із циклу «34 прелюдії і фуги», Симфонії № 4), як вираження особистої авторської симпатії до творчості цього композитора. Також В. Бібік присвячує ряд творів пам'яті Д. Шостаковича (Партіта на тему DSCN для фортепіано, скрипки і віолончелі, Симфонія № 4, Прелюдія № 8 Д. Шостакович – В. Бібік для 12 виконавців).

Пізній період творчості композитора В. Бібіка припадає на 1994 – 2003 рр., і безпосередньо пов'язаний із переїздом до Санкт-Петербурга та Тель-Авіва. У зв'язку з цим відбувається посилення літургійної тематики «До Ангела Александрійської колони» 1995, Two Psalms of David для сопрано, кларнета, скрипки і фортепіано 1996, «Музика про того, що пішов» для струнного оркестру 1996, «З тиші» для скрипки, альту і віолончелі 2000, «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі та органу 2002.

Своєрідний тематизм творчості В. Бібіка має чітко виражену народно – пісенну природу. В низку улюблених інтонацій входять праелементи фольклорних жанрів – веснянки, колискові, частівки. Майстерно користується варіантно-поліфонічними прийомами, темброво - сонорними, остинатними, фактурними засобами розвитку.

1.2. Розвиток жанру концерту в ХХ столітті та його роль у творчості В. Бібіка

Слово *concertare* у перекладі з латинської – змагатися, а італійське слово *concerto* – згода. Концерт – це твір, у виконанні якого беруть участь соліст та оркестр. Енциклопедичні видання трактують цей жанр як «твір віртуозного характеру для одного, рідше 2-3 соло інструментів та оркестру, написаних зазвичай в циклічній сонатній формі. В основі концерту лежить принцип співставлення та змагання соліста й оркестру.

Для кращих класичних зразків концерту характерно яскраве виявлення виразових засобів соло інструменту, всебічний показ майстерності соліста, його віртуозних можливостей, розкриття ідейно-образного змісту твору.

Л. Раабен [37] вказує, що як правило, концерт складається з 3-х частин: I частина – переважно драматична, швидка, в формі сонатного алегро, часто з подвійною експозицією (перше проведення тем – оркестрове, друге – солістом), або з поперемінним проведенням окремих тем солістом і оркестром (*tutti*); II – лірична, повільна; III – фінал, дуже швидка, в формі рондо.

Ця структура була закладена Йозефом Гайдном та Вольфгангом Амадеєм Моцартом, а згодом затвердилася і у творчості Людвіга ван Бетховена. Також існують одночастинні концерти та ті, що мають більш, ніж три частини. Якщо композитор пише концерт не для одного, а для двох чи трьох солюючих інструментів, то такий концерт називається подвійним чи потрійним.

Жанр концерту за період свого існування пережив безліч трансформацій, та все ж зумів зберегти своє обличчя та місце в музичній культурі.

За спостереженнями М. Тараканова [44] можемо сказати, що ХХ століття є періодом розквіту інструментального концерту, і жоден композитор сучасності не зміг пройти осторонь цього жанру. Значним чином збільшується його престиж в ієрархії жанрів симфонічної музики. Для інструментального

концерту XX століття притаманний тісний зв'язок із симфонією. Формується такий різновид концерту – симфонізований тип. Циклічна форма – 4 частини, принцип діалогу нерідко поступається тематичному розвитку і як наслідок – сумісна гра соліста з оркестром переважає над діалогом.

Ще одним різновидом в XX столітті стає монологічний тип концерту – сольне висловлювання соліста, при цьому домінують повільні темпи, медитативна образність та медитативна драматургія. Сучасний інструментальний концерт не поступається симфонії значущістю концепцій, яскравістю індивідуальних рішень.

М. Тараканов [44] зазначає, що в структурі циклів симфонії та концерту можна простежити спільні ознаки: «можливо знайти немало паралелей в жанровій природі окремих частин, в способах їх викладення в цілісну композицію, в способах самого мислення, в звуках, принципах тематичного розвитку, в побудові закінчених форм і ще у багато іншому».

Жанр концерту цього періоду володіє внутрішнім конфліктом, передачею глибоких життєвих колізій і сутність цього жанру розкривається у природі суперництва. Тому не дивно, що в концертних творах цього періоду ми знайдемо найрізноманітніші рішення, які не схожі як по складу дійових учасників, так і по характеру загальної композиції до класичного жанру концерту. Величезну частину складають сольні концерти, які були написані для найпопулярніших для того часу музичних інструментів: фортепіано, скрипки, віолончелі. Але композитори не лишають в тіні й інші інструменти. Починають з'являтися концерти для різного роду духових інструментів, для арфи. Але для радянських композиторів важливим був розвиток концерту для оркестру, що є подібним до старовинного *Concerto grosso*, але на відміну від нього, у концерті для оркестру XX століття солістом може бути будь-який інструмент чи група інструментів.

Слід зазначити, що загальні принципи, на яких базуються сучасні концертні жанри, не є новими. Не новою є й ідея симфонізації концерту.

Суть полягає у своєрідній трактовці цих загальних начал, у новій типології їх конкретних проявів. Тож використання «класичного дуету» соліста та великого симфонічного оркестру стає для композиторів лише одним із безлічі варіантів. Та навіть в такій трактовці вже відображаються нові властивості оркестрового мислення, нове відчуття балансу основних груп. Зростає увага до груп ударних – вони набувають функціональне, тематичне значення.

Для багатьох композиторів цієї епохи жанр концерту став вагомим у їх творчому доробку (Р. Щедрін – три концерти для фортепіано та два для оркестру «Озорные частушки» та «Звоны»; Е. Денисов концерти для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром, *Concerto piccolo* для саксофона і шести груп ударних, Концерт для флейти і гобоя з оркестром, Камерний концерт для флейти, гобоя, фортепіано та ударних; А. Шнітке *Concerto grosso* для двох скрипок, клавесина, фортепіано і струнного оркестру, Концерт для альту (1985); Б. Чайковський Концерт для скрипки з оркестром та багато інших). Інструментальний концерт став провідним жанром і для харківських композиторів 80-х років. Серед них : В. Золотухін *Concerto grosso* для 4-х скрипок з оркестром; В. Птушкін Концерт для симфонічного оркестру, Концерт для скрипки з оркестром; І. Ковач Концертино для віолончелі з камерним оркестром; В. Бібік концерти для скрипки, флейти, альту...

Відсилаючись до спільної роботи І. Іванової та А. Мізітової [18], маємо сказати, що інструментальний концерт у творчості Валентина Бібіка показує нам багатогранність тенденцій розвитку жанру, форм його буття. В концертних творах композитора обов'язково простежується авторський стиль та індивідуальність, приналежність до певного виконавського складу, відповідність тому чи іншому історичному типу. Також однією з головних

особливостей композитора в жанрі концерту є тяжіння до руйнації зазначених частин за допомогою інтонаційної специфіки, що надає враження одночастинності.

Так, наприклад, флейтовий концерт В. Бібіка може трактуватися і як тричастинний (за вказівками автора), і також як двочастинний, адже по закінченню коди I частини, II частину можна трактувати як репризу до коди I частини. Якщо враховувати різноманітність організаційних принципів флейтового концерту, його можна вважати і як одночастинний. Концерт для флейти з камерним оркестром є першим інструментальним концертом у творчому доробку композитора.

Л. Шаповалова [49] у своїй роботі «Рефлексивний художник» показує, що філософська концепція творчості Валентина Бібіка базується на осмисленні людського «Я» в центрі всесвіту. Концерт для альту з оркестром Ор. 53 показує кризовий стан свідомості і його розвиток, який призводить до усвідомленості важливості стану катарсису людської душі. Це відчуття посилюється партією соліста.

В I частині концерту «речитатив» соліста створює відчуття драматизму завдяки сикундовій інтонації, після чого альт відходить на другорядний план, передаючи головну роль басовій групі струнних, фортепіано і ударним, завдяки яким посилюється напруга емоційного стану, що складає враження безпросвітної темряви. На фоні цього драматизму, спроби альту повернути свою головну роль є безрезультатними.

У II частині душевна тема про відродження життя у партії альту дозволяє повернути соліста на перший план, але незважаючи на це оркестрова партія не втрачає своєї вагомості. Кульмінаційні точки оркестру і соліста, їх художні образи, окремі мотиви тісно пов'язані. Музика цього концерту розповідає слухачам про людські сподівання, про світле буття і віру в щасливе майбутнє, незважаючи на життєві труднощі.

Ковалевський С. [22] у своїй роботі говорить про те, що до ознак, які визначають музику XX ст. слід віднести наступні характеристики та аспекти: багаточисленні зміни в метро-ритмічних конфігураціях, дослідження можливих тональних меж, розвиток багаточисленних видів серійної техніки, впровадження нової музичної нотації, відновлення інтересу композиторів до камерних складів та напівзабутих музичних інструментів.

Ритм в музиці цієї епохи кардинально змінюється. Композитори намагались досягнути багатства орнаментальних акцентів і їх різновидів, використовуючи ритм в якості основного засобу досягнення напруги в музичній фактурі. Багато авторів обирали складні, перемінні розміри, щоб досягнути найбільш замислуватого ритмічного різноманіття.

Виріс рівень співпраці і комунікації між композитором та диригентом. Різкі темпові і фактурні зміни протягом цілого твору мали як наслідок – більш кропітливу інтерпретаційну роботу з боку диригента і оркестру. Композитори стали максимально чітко зазначати маркування метронома, щоб вказати темп, який їм до вподоби. Автор починає більш ґрунтовно підходити не лише до виконавських темпів, а й до акустичних особливостей залу, розміру ансамблю і технічним можливостям виконавців. Обов'язком диригента чи керівника ансамблю стало розпізнання тональних і структурних вимог окремого твору та змога виявити, чи зможе його музичний колектив відповідати цим вимогам.

Всі ці ознаки ми можемо відслідкувати і в творчості видатного українського композитора, майстра своєї справи – В. Бібіка.

Висновки до Розділу 1

Валентин Бібік – є одним із найвідоміших, в Україні, композиторів-шестидесятників, який збагатив соєю творчістю музичну культуру не тільки своєї країни, а й всього Радянського Союзу. Він є одним із перших композиторів харківщини, який почав серйозно та систематично вводити в свою творчість авангардні техніки. Ліризм його музичних творів, емоційна насиченість та напруга, багата палітра гармоній подарували композитору прихильників – виконавців та відданих слухачів в Україні та далеко за її межами.

Жанр інструментального концерту займає високе місце у творчому доробку композитора. Концерти В. Бібіка, як і інших композиторів ХХ століття, яскраво виражають тісний зв'язок із жанром симфонії. У творчості В. Бібіка концерт відкриває для нас все багатство тенденцій розвитку жанру, які склалися в цю епоху. Його концерти пронизані глибокою філософією, ліризмом та потребують повного занурення як для виконавця, так і для слухача для повного усвідомлення цієї музики.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ №2 В. БІБІКА

2.1. Інтонаційні та стильові особливості Концерту № 2 для альту з оркестром В.Бібіка

Концерт № 2 ор. 104 для альту з оркестром В. Бібіка, написано не для зовсім звичного складу симфонічного оркестру, що втім, за своїми характеристиками, наближається до парного. Група дерев'яних духових інструментів представлена двома інструментами кожної з родин (музикант, що грає на другій флейті, має час від часу змінювати її на флейту in G; музикант, що грає на другому кларнеті, періодично змінює його на бас-кларнет in B). Від класичного парного складу оркестру В. Бібіка відрізняє менша кількість мідних духових інструментів: дві валторни врівноважені трубою in B, тромбоном і валторною. Крім традиційної струнної групи, до складу оркестру включено фортепіано та цілий ряд специфічних ударних інструментів. Ударна група складається з великого барабану, тарілок, маракасу, трьох том-томів та бонго, там-таму, віброфону, марімби та дзвонів; усі ці інструменти розраховані на двох виконавців.

Концерт має неklasичну побудову та складається з чотирьох частин.

Перша частина – *Andante* – розпочинається з теми, що складається з 12 різних звуків та за своєю суттю є серією: *h – b – g – d – fis – f – e – a – es – c – des – as*. На фоні стриманого хорального звучання у струнних інструментів тема серії звучить у канонічному викладенні у фортепіано та вібрафону. Нешвидкий темп (чверть = 69) та градація динаміки від *pp* до *p* створюють ефект таємничості. Інтонаційну основу серії складають півтонові ходи, а також ходи на зменшену октаву та зменшену квінту. Після короткого канону (п'ять тактів) звучання струнних розчиняється у тиші, на фоні якою зі своєю

реплікою, побудованою на трелях, вступає солюючий альт (цифра 1). Подальший тематичний розвиток базується на подібному принципі чергування канонічного викладення серії (цього разу її викладення починається від дев'ятого звука відносно початкового варіанту) та одиноких альтових трелей.

Розпочинаючи з цифри 5 на тлі генеральної паузи у всього оркестру звучить нова тема у солюючого альту. Різкий динамічний злет (від *p* до *f* у межах одного такту) нарешті виводить соліста на перший план. Тема побудована на протиставленні висхідного гамоподібного ходу у діапазоні терції та його обернення. Її подальший розвиток включає інтонаційні елементи серії з теми вступу, в решті решт затверджуючи тональний центр *f*. Коротка оркестрова тема-зв'язка, у якій задіяно всі групи оркестру, підводить до нової, ритмічно витонченої альтової теми, що виникає на гребні кульмінаційної хвилі (динамічний сплеск до *ff*).

Викладення нового тематичного матеріалу (цифра 7) позначено темповою зміною (*Animato*, чверть = 112) та досить вибагливим ритмічним малюнком (міжтактові та внутрішньодольові синкопи, зміна пропорцій ритмічного розподілу тривалостей такту (4:3, 5:3, 5:4). Тема містить поліфонічні риси, серед яких – приховане двоголосся, мелодичний рух на фоні витриманого звуку, та сам принцип інтонаційної побудови мелодії (стрибок з його подальшим заповненням у протирусі).

Від цифри 8 розпочинається поступове ущільнення фактури шляхом нашарування окремих оркестрових партій одна на одну. Авторська ремарка *incalzando*, що супроводжує даний епізод, зазвичай інтерпретується у музичній практиці, як позначення пришвидшення темпу (по аналогії із *stringendo*). Тим не менш, термін *incalzando* має більш тонкий семантичний відтінок: з італійської це слово перекладається не лише як «підганяючи», але і як «пришпорюючи».

Загальний інтонаційний та динамічний підйом веде ще до одного епізоду (*Allegro espressivo*, чверть = 126). На тлі примарних глісандо у струнної групи звучать рішучі, синкоповані, марковані позначками *tenuto* дисонуючі співзвуччя у партії солюючого альту (цифра 9). До формування тембрового образу оркестру долучаються незадіяні до цього часу інструменти ударної групи: тарілка та великий барабан. Синкоповану тему, що експонувалася у партії альту, підхоплюють альти, віолончелі та контрабаси. У цифрі 12 кульмінаційна хвиля йде до свого спаду (це позначено ремаркою *slentando*).

На фоні поліритмічних хроматичних ходів у віброфона та фортепіано, а також оркестрового ритмічного остинато, у соліста звучать глісандові хвилі. В решті решт, повертається перша тема, що звучить у викладені партії соліста у контрапунктичному поєднанні з партіями бас-кларнету та віолончелей та контрабасів. Звучання саме подібного інструментального складу приводить до коди (цифра 20), яку позначено ремаркою *Tempo I*. Від витриманого басового звуку Е розпочинається монологічне висловлювання солюючого альту, побудоване на секундових інтонаціях зітхання, що час від часу перериваються паузами та згодом розчиняються у тиші.

Загалом вільна форма першої частини концерту нагадує принцип побудови *concerto grosso*: постійні чергування епізодів *solo* та *tutti*, лаконічність та цілеспрямованість тематичного розвитку, опора на гомофонно-гармонічну систему при верховенстві поліфонічних прийомів та сучасних композиторських технік.

Друга частина *Andante sostenuto* розпочинається без перерви, *attacca*, одразу після завершення першої частини. Після короткої оркестрової теми (цифра 21, чверть = 65–66), у якій увагу на себе звертає тембр дзвонів, звучить нова тема у солюючого альту (*Moderato, molto agitato*, чверть = 92), що супроводжується перемінним тактовим розміром ($\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$) та яскравим динамічним планом (динамічні градації у межах *ff*). З інтонаційної точки зору

дана тема побудована на півтонових секундових ходах, з ритмічної – на чергуванні дводольності та тридольності. Оркестрова та альтова теми повторюються двічі у відповідних темпових співвідношеннях. У другому проведенні альтова тема зазнає розвитку, що знаходить прояв у розширенні об'єму та теситурних меж, а також у динамічному наростанні. Саме з даної теми у цифрі 24 вибудовується новий тематичний елемент, у основі якого – квінтальні мотиви у альту.

Цифра 27 позначена поліфонічним розвитком, до якого залучається вся оркестрова фактура. Елементи імітації між партіями солюючого альту та перших скрипок та контрапунктуючі партії дерев'яних духових інструментів позначають собою початок кульмінаційної хвили (темпове позначення *Rocchissimo piu mosso*). Тематичний розвиток займає досить значну частину форми; поступове динамічне та фактурне нагнітання вінчаються кульмінаційним сплеском у цифрі 30 (*Molto con moto*, динаміка *fff*). Характерною рисою є ускладнення тактового розміру, що змінюється майже у кожному такті ($\frac{2}{4}+\frac{3}{8}+\frac{2}{4}$; $\frac{3}{4}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$; $\frac{2}{4}+\frac{3}{8}$ тощо).

Максимальної тембрової та фактурної насиченості музична тканина другої частини концерту досягає у епізоді *Animato* (цифра 32). Задіяні всі групи симфонічного оркестру: струнні інструменти формують щільну кластерну основу репетитивного характеру; у партії фортепіано звучать потужні акорди, що нагадують удари дзвонів; дерев'яні та мідні духові інструменти переплетені у контрапунктичному поєднанні; ударні інструменти (том-том, там-там, тарілка) імітують звучання дзвонів. Втім, зовсім скоро фактура кардинально змінюється.

Кульмінаційний оркестровий епізод переростає у сольний епізод каденційного характеру у соліста (цифра 33, *Allegro*, композиторська ремарка щодо партії соліста – *Ad libitum ma con moto*). Скупий прозорий акомпанемент у мідних духових інструментів підкреслює патетику висловлювання соліста.

Подальше нагнітання призводить до нового кульмінаційного гребня, після якого звучить альтова каденція у супроводі том-томів. Поступово загальний рух уповільнюється, і друга частина *attacca* переходить у третю частину.

Третя частина – *Comodo* – розпочинається з тихої, примарної теми віброфону, яка дублюється пуантилістично розосередженими звуками у струнних інструментів. Розділ, що слідує далі, позначений тотальною поліметрією. Це проявляється вже у різниці темпових позначень (одночасні *Lento* для партії солюючого альту, *Andante* для партії фортепіано, *Larghetto* для партії флейти). Партія струнних інструментів представлена алеаторичними глісандованими пасажами, на тлі яких у соліста звучить тема з численними форшлагами, побудована на півтонових інтонаціях та інтонаційно споріднена з тематизмом попередніх частин. Подальший розвиток побудований на чергуванні епізодів *Commodo* та *Lento*, що зазнають варіативних змін (тембрових, інтонаційних та фактурних).

Четверту частину – *Adagio* – розпочинають терпкі секундові співзвуччя, на фоні яких солюючий альт виконує плагальну мелодію у ладовому забарвленні натурального мінору. Інтонаційну основу складає співставлення висхідних квінтових інтонацій у груп оркестру та квартової інтонації у партії соліста. Композитор вдається до варіантного способу розвитку тематичного матеріалу: початковий мотив, що прозвучав у партії соліста, неодноразово повторюється у різноманітних мелодичних варіантах (із заповненням стрибків тощо).

До тембрального образу оркестру включаються всі заявлені у партитурі інструменти ударної групи. Оркестрова фактура насичена підголосками, партії вступають одна за одною у канонічному русі. У четвертій частині концерту не так багато сольних каденційних епізодів солюючого інструменту, як у попередніх частинах. Тим більшою є значимість монологічних висловлювань

альта у фіналі. Невеликий сольний епізод альта (цифра 62) побудовано на інтонаціях малої секунди, тритону та чистої кварта.

Нашарування секундових інтонацій у оркестрі поступово призводить до останнього кульмінаційного сплеску, у якому на тлі терпких кластерних співзвучь у струнної та духової груп звучить остинатний флажолетний мотив у солюючого альта. Поступово звучність оркестру зменшується, досягаючи динамічного відтінку *pp*. Альт продовжує награвати флажолетний мотив, поступово розчиняючись у витриманому на *morendo* акорді у струнних. У останні секунди концерту у гобоя звучать перші шість звуків початкової теми серії з першої частини, що створюють своєрідну тематичну арку та сприяють цілісності форми твору.

2.2. Виконавський аналіз Концерту №2 для альту з оркестром В. Бібіка

Світова прем'єра Концерту для альту та симфонічного оркестру № 2 ор. 104 В. Бібіка, що був написаний у період з 1994 по 2001 рік, відбулася 16 січня 2011 року у Новосибірському театрі опери та балету. Твір виконав Максим Рисанов (альт) у супроводі симфонічного оркестру Новосибірського оперного театру під орудою диригента Олександра Новікова.

Концерт № 2 ор. 104 для альту з оркестром В. Бібіка є складним для виконання як з точки зору альтової техніки, так і в аспекті художнього образу. У кожній з частин перед солістом стоїть ряд певних виконавських завдань, вирішення яких передбачає володіння інструментом на досить високому рівні.

У Першій частині велика роль надана техніці трелей. Мелодична лінія основної теми, що опирається на секундові інтонації, має бути чітко виявлена, незважаючи на трелі, якими вона викладена. У цифрі 8 техніка трелей ускладнюється двотактовим глісандо у діапазоні септіми. Загалом, глісандо являє собою специфічний звукозображальний прийом, що використовується В. Бібіком у партії солюючого альту досить широко (так, цифри 13 та 14 повністю побудовані у вигляді глісандуючих пасажів). Труднощів виконавцю додають різноманітна ритміка та ходи на інтервали, що зазвичай складні для інтонування – зменшену октаву, тритони, малу нону, малу септіму тощо. Одна з особливостей сольної партії у першій частині Концерту – її метроритмічна складова. Внутрішньодольовий та внутрішньотактовий ритмічний розподіл видається доволі різноманітним (4:3; 5:3; 5:4; 5:6 тощо) і вимагає від виконавця гнучкого володіння музичним часом.

Фактура Концерту є досить поліфонізованою, що знаходить свій прояв не лише у оркестровій тканині, але і у партії соліста. Музикант має володіти бездоганною навичкою виконання подвійних нот (у тому числі – великих септім та тритонів), веденням мелодичної лінії на фоні витриманого іншого

голосу (цифра 11), а також ритмічно та інтонаційно коректного виконання епізодів, побудованих за принципом прихованого двоголосся.

Основна тема Другої частини, що звучить у солюючого альту, вимагає від виконавця безумовно вірного інтонування півтонових ходів, що складають інтонаційне ядро тематизму. Постійний змінний розмір у центральному розділі частини змушує соліста тримати власну увагу у стані постійної концентрації. Серед особливих технічних труднощів, що представлені у другій частині концерту, звертає на себе увагу глісандо інтервалами (цифра 28), форшлаги та подвійні ноти, що являють собою хроматичні інтервали (наприклад, зменшена октава у цифрі 29).

За динамічною градацією дана частина Концерту є найбільш яскравою. Майже всі тематичні проведення у соліста звучать на *f* та *ff*, максимальна динамічна позначка сягає *fff*. Альт звучить у досить високій для себе теситурі (третя октава); у цьому випадку перед виконавцем стоїть задача не втратити специфіку альтового тембру, який сам по собі є унікальним засобом музичної виразності.

Тематизм Третьої частини містить декламаційні риси, тому надзвичайно важливою видається інтонаційна мікродинаміка (*crescendo* та *diminuendo* на одному звуці у межах відтінку *p*). Стримана динаміка та досить низький регістр сприяють розкриттю альтового тембру як психологічно заглибленого та навіть філософського. Серед технічних труднощів виділимо численні форшлаги. Основним же завданням соліста у даній частині - є втілення художнього образу.

Окремо слід звернути увагу на ансамблеві труднощі. У Третій частині Концерту часто відсутня єдина метрична сітка. Розпочинаючи з цифри 42 партія соліста та партії інструментів оркестру отримують різні позначки темпу та значення метроному (солюючий альт – *Lento*, чверть = 48-50; фортепіано – *Andante*, чверть = 63; флейта – *Larghetto*, чверть = 50-60; марімба – чверть = 56-

58; дзвони – чверть = 54-56). Подібні темпові обставини вимагають гнучкої взаємодії соліста та оркестру, соліста та диригента.

Четверта частина більшою мірою побудована на використанні флажолетів. Слід зазначити, що флажолетна техніка використовується у інструментальній практиці вже понад двісті років. Але, якщо спершу флажолети виконували функцію майже виключно розширення теситурного охопту, то у музиці XX століття їх роль цим не обмежується. На перший план виходить використання флажолетної техніки у якості акустичного ефекту, певного тембрового забарвлення. Серед інших труднощів фіналу Концерту – віртуозні пасажі, виписані дрібними тривалостями, та поліритмія.

Штрихова палітра, представлена у партії соліста Концерту для альту з оркестром № 2 оп. 104 В. Бібіка, є досить різноманітною. Виконавець має володіти штрихами *legato*, *portamento*, *détaché* тощо.

Концерт для альту та симфонічного оркестру № 2 оп. 104 В. Бібіка розрахований на досвідченого музиканта. Композитор рідко послуговується позначками, що вказують на напрям руху смичка (вгору чи вниз), залишаючи подібні технічні моменти на розсуд виконавця. У відповідності до даного принципу, аплікатурні позначки у партії соліста відсутні взагалі.

Висновки до Розділу 2

Загалом побудова Концерту № 2 ор 104 для альту з оркестром В. Бібіка відповідає циклічній моделі концертного жанру. Для композиторського стилю В. Бібіка характерна монологічна природа мислення, що знайшло свій прояв у численних співставленнях оркестрових епізодів та сольних висловлювань альту. Тим не менш, діалог соліста з симфонічним оркестром представлений у Концерті В. Бібіка у всій його тембровій різноманітності. Імпровізаційність, як невід’ємна риса концертного жанру, у даному Концерті представлена каденціями та в більшій мірі – мікрокаденціями, тобто невеликими сольними епізодами з каденційними характеристиками. У інтонаційному словнику Концерту переважають секундові інтонації, що дозволяє виявити у ньому риси моноінтонаційності.

У концерті солюючий альт проявляє себе і як соліст, і як ансамбліст, що вступає у взаємодію з усіма групами симфонічного оркестру. Виконавець має зосередити свою увагу як на віртуозності партії, так і на її художній глибині та інтонаційній наповненості. Для Концерту для альту та симфонічного оркестру № 2 ор. 104 В. Бібіка характерним є використання максимальної кількості виразних можливостей солюючого інструменту. Музична мова концерту є досить складною та неоднозначною, та вимагає від виконавця володіння арсеналом специфічних знань та умінь, що мають допомогти подолати ряд інтонаційних, аплікатурних, штихових та артикуляційних труднощів та сконцентруватися на повноцінному втіленні художнього змісту.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ-СИМФОНІЇ ДЛЯ СКРИПКИ, АЛЬТА ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ОР. 61 В. БІБІКА

3.1. Стильові та жанрові особливості Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру ор. 61 В. Бібіка

Зінкевич О. дає коротку характеристику концерту-симфонії: «Подією стала Симфонія-концерт для скрипки і альту з камерним оркестром Валентина Бібіка. У ній проступає типологічна модель ліричної симфонії. Ознаки цієї моделі: тяжіння до камерності (тут, крім іншого, вираженої в певній економії засобів), відсутність тем-персонажів, що вступають в конфліктні відносини, опора на безсонатні структури, розкутість композиції і її внутрішня віршована організація (найчастіше – строфічна), варіантний тип розгортання тематизму. Занурення в емоцію, статика тривалих ліричних станів – і раптово порушують її емоційні шквали – ось складові портрета Симфонії-концерту. Атипічно і рішення циклу з неконтрастними трьома частинами. Кожна з них - варіант попередньої по тематизму, і по композиційно-структурними ознаками, і за драматургічними особливостям: три частини як три строфи поетичного цілого, пов'язаних за принципом поетичного паралелізму. Концертність, позначена в жанровому визначенні твору, виступає не через віртуозно-технічний початок, а через принцип солювання, який поступово проводиться (він поширений і на інструменти оркестру - гобой, фортепіано), головна мета якого, як видається, виявити душу інструменту.

"... Пісня душі, налаштованої до співзвуччя з прекрасним", - так словами П.Вяземського хочеться визначити головний художній ефект, народжений симфонією Валентина Бібіка, натхненним твором, де все – до найменшої музичної "клітини" пронизане мелосом, омите світлом і повітрям » [52].

Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка, створена у 1986 році, є яскравим прикладом так званого «гібридного» жанру. Втім, даний твір не є єдиним зразком синтезу жанрів концерту та симфонії у творчості композитора: через три роки після написання даного опусу, у 1989 році, В. Бібік знову звертається до подібної жанрової моделі, створюючи Симфонію-Концерт для кларнета та камерного оркестру оп. 74.

Оркестр, що задіяний у Концерті-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61, за своїм складом наближається до ансамблю солістів. Підтвердженням цього можуть послугувати авторські вказівки щодо кількості оркестрантів: гобой *solo*, фортепіано, шість скрипок *solі*, два альти *solі*, дві віолончелі *solі*, контрабас *solo*, а також цілий ряд ударних інструментів (трикутник, тарілки, три том-томи, великий барабан, там-там, дзвіночки та дзвони), що передбачають участь двох виконавців. Крім того, В. Бібік, прогнозуючи можливість виконання твору у різних за своєю акустикою залах, фіксує у партитурі подвоєний варіант складу струнної групи оркестру для акустичних умов великого залу (відповідно шість пультів скрипок, два пульти альтів, два пульти віолончелей та пульт контрабасів). Зазначимо, що звичний розподіл на групи перших та других скрипок у даному творі номінально відсутній, проте, аналізуючи партитуру, можна виявити графічне розділення скрипок на дві групи за допомогою аколад (відповідно, чотири умовні перші скрипки та дві умовні другі скрипки).

За своєю структурою Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка тяжіє до жанра концерту, про що свідчить передусім тричастинна побудова твору. **Першу частину (*Comodo*)** важко ідентифікувати як класичне сонатне *allegro*, проте в ній безперечно прослідковуються риси репризності, співставлення різнопланового тематизму та мотивного розвитку. Частина розпочинається з дещо містичного звучання

скрипок, фортепіано та трикутника. Високий регістр, динаміка *pp* та витримані терпкі кластери створюють таємничий фон, на тлі якого вже з першого такту починає викладення власної теми солююча скрипка. В основу її мелодизму покладено ломаний рух по звуках великого збільшеного септакорду (*d – fis – ais – cis*). Після короткого п'ятитактового висловлювання скрипки на тлі ущільнення оркестрової фактури (тим не менш, у динаміці *p* та *con sordino*) із імітаційною відповіддю вступає альт (цифра 2). Попри збереження інтонаційного та ритмічного обрису теми, даний епізод характеризується збільшенням напруги за рахунок альтового тембру, пониження теситури та інтонаційної варіантності мелодії у основі якої, у даному випадку, покладено збільшений тризвук із розщепленим тоном (*ais – d – fis – a*). Численні агогічні відхилення (*animato, ritenuto, morendo, a tempo*), що змінюють одне одного чи не в кожному такті, ретельно виписані композитором у партитурі. Надалі побудова тематизму за моделлю «тема – відповідь» зберігається, втім, скрипка і альт все більше поєднуються у контрапунктичному переплетенні, для якого характерним є принцип ритмічної комплементарності. З подальшим розвитком фактура все більше поліфонізується: так, у цифрі 4 викладення тематичного матеріалу солюючими інструментами ускладняється елементами канонічної секвенції.

У новому епізоді (*Piu mosso. Animato*, цифра 5) – характер взаємодії партій солістів змінюється. Якщо у попередньому розділі вони варіативно повторювали єдиний тематичний матеріал, то у цифрі 5 все змінюється: у партії скрипки звучить рішуча, проте спокійна низхідна мелодія, викладена рівними четвертними тривалостями, яку доповнюють короткі схвильовані альтові мотиви. Втім, експресія альтової партії невдовзі передається і скрипці, що ніби вступає до експресивного діалогу з альтом. Скрипка та альт «перебивають» один одного, про це свідчить і авторська ремарка *incalzando* («прискорюючи», буквально – «переслідуючи»), що відноситься не лише до

солістів, а і до оркестра. Загальне наростання динаміки до *ff* підводить до епізоду *Pocchissimo meno mosso* (цифра 7), у якому кожний з солістів, рішуче та *marcato*, проводить у ритмічному каноні кожний свою партію. Остинатність ритму альтової партії, «похитування» мелодичної лінії на інтервалах терції, кварта та квінти, а також тембр оркестрових дзвоників можуть бути розглянуті як алюзія на церковний дзвін.

Епізод *Andante* (цифра 8) вносить зміни до загального характеру. Звучання солістів та оркестрового *tutti* розчиняється на довгому *diminuendo*, і залишаються лише фортепіано у низькому регістрі, віолончелі та контрабас. Фортепіано виконує роль органного пункту, на фоні якого у струнних басів розгортається похмура мелодія суто інструментальної природи, з широкими стрибками та розмашистими сходженнями та спаданнями. Втім, це поки ще лише зародок тематизму, що знаходить своє втілення у альтовому соло *Piu mosso* (цифра 9). На тлі струнної групи без скрипок (збереження тембрового та теситурного балансу) та тривалого органного пункту у басів звучить соло альт, що інтонаційно побудоване на попередньому віолончельному епізоді. З цією ж темою згодом вступає і скрипка, звучання солістів підтримує загальнооркестрове нарощування динаміки та пришвидшення розгортання тематизму (ремарка *accelerando*), аж поки не досягається перша кульмінація твору – епізод *Molto animato. Sonore* (цифра 12). Поліритмія, подвійні ноти у солюючих скрипки та альт, динаміка *fff* створюють ефект максимального емоційного підйому, що, між тим, триває зовсім недовго. Хвиля першої кульмінації спадає швидко, вже у цифрі 14 (*Andante*) після довгого *morendo*, як відповідь на глухий, тривожний, ніби набатний удар великого барабану, фортепіано та низьких струнних, звучить новий діалог солістів. Партія скрипки побудована у вигляді широких висхідних арпеджованих пасажів, на які альт відповідає стривоженою низхідною інтонацією малої секунди у ритмоформулі, що поєднує три восьмі та половинну тривалості (може

сприймається як певна алюзія на тему-зерно Першої частини Симфонії №5 Л. ван Бетховена, хоча характер її зовсім інший). Ньюанс *p* та ремарка *dolce* надають інструментальному діалогу рис інтимності, сповідальності. Саме у цьому епізоді до тембральної палітри оркестрової партитури вводиться гобой з його меланхолійним звуковим забарвленням.

У цифрі 15 солюючі альт та скрипка вперше з початку твору досягають єдності та зливаються у «дуєті згоди» (рух паралельними децимами). Втім, вже у наступному епізоді (*Con moto*, цифра 16) дуєт солістів на певний час поступаються місцем альтовій партії оркестру, що викладає попередню тему на фоні хвилеподібного квінтального «погойдування» у віолончелей та контрабасу. Поступово до загальної фактури долучаються скрипки, і на фоні тотальної оркестрової поліритмії (вертикальне поєднання дуолей, тріолей та квінталей) звучить тема у солюючого альту (*espressivo*, цифра 17) – з розмашистим арпеджованим підйомом майже на дві октави та із плавним, але водночас суворим спуском-заповненням. Відчуття напруги посилюється з кожним тактом, і на гребні динамічного наростання у партії солюючого альту з'являються багаторазово повторювані настирливі звуки $ges^2 - es^2$, що викликають асоціацію з тривожним завиванням промислової сирени, що сповіщає про близьку катастрофу. Накопичена у попередніх епізодах напруга вивільняється у епізоді *Allegro vivace* (цифра 20), де до солюючого альту знову приєднується скрипка. Окремої уваги заслуговує вирішення взаємодії солістів у даному епізоді. Альт перебирає на себе викладення варійованого тематизму «дуєту згоди» із цифри 15, у той час як у партії скрипки переважають стрімкі екзальтовані пасажі. З розвитком альтовій партії, ніби вдається «заспокоїти», «підпорядкувати» собі скрипкову партію, що включається до руху паралельними консонансами (схвильовані арпеджовані пасажі у цей момент підхоплює оркестр). Та на гребні кульмінаційної хвилі, у цифрі 23 (епізод

Largo), наступає раптове просвітлення. Удари дзвонів миттєво змушують вилитися бурхливе оркестрове море у спокій розміреного величного хоралу.

Наступний епізод (*Andante*, цифра 25) нагадує ідилічну, дещо пасторальну картину. Солююча скрипка викладає ніжну, трохи меланхолійну мелодію, побудовану на низхідному русі по звуках тризвуку, яку каноном, ніби ледве чутне відлуння, дублює партія фортепіано і якій короткими, але сповненими надії затактовими мотивами відповідає солюючий альт. Струнна група оркестру продовжує викладення хоралу, і лише у партії контрабаса, у динаміці *p* та у ритмічному збільшенні, ніби спомин чи попередження звучить мотив, що нагадує тему-зерно бетховенської Симфонії №5.

Після чергового кульмінаційного сплеску (*Andante*, цифра 28), що позначений короткими перекличками між солістами та оркестром, наступає затишшя, яким позначений початок репризи. Знову звучить тематизм діалогу солістів із цифри 14, проте скрипка і альт у даному випадку обмінюються тематичним матеріалом. Показово, що тривожна затактова секундова інтонація, що може бути визначена як лейтінтонація першої частини твору, звучить у даному епізоді не лише у солюючої скрипки, а і у оркестровій партії альтів: у скрипки – у динаміці *p*, у дуже високому регістрі (третя октава), майже безтілесно, тоді як у альтів – рішуче, у динаміці *ff*. Соло альтів з оркестру у даному епізоді є ключовим елементом фактури, що пронизує її наскрізь. Зникає він лише з появою тематизму «дуету згоди» (цифра 32), що призводить до остаточного динамічного спаду. Дует солістів спускається до низького «альтового» регістру та поступово розчиняється у витриманих оркестрових акордах. Наприкінці частини на фоні загального *diminuendo* секундова лейтінтонація раптовим сплеском з'являється у партії фортепіано.

Друга частина (*Adagio*) слідує за першою *attacca*, частини поєднані звучанням витриманих оркестрових акордів. Втім, справедливим буде також твердження про те, що частина розпочинається з альтового соло, адже

оркестрові акорди, виписані у партитурі на її початку, є лише затуханням останніх тактів першої частини.

Альтова тема розпочинається спокійно, навіть наспівно, проте прихована у ній напруга розкривається вже з перших тактів. Для теми характерна мікрохроматика (мотив $eis - f - fes - e$), широкі стрибки (у тому числі на септиму) із послідуєчим хроматичним заповненням. Це схвильований внутрішній монолог із емоційними сплесками (*agitato*) та роздумами (*sostenuto*). Втім, інтонаційний діапазон теми поступово звужується – спочатку до меж збільшеного тризвуку, а потім – до одного остинатно повторюваного звуку, на фоні якого з початковою темою у тритоновому співвідношенні вступає солююча скрипка. Остинатний пунктирний ритм (чверть з крапкою та восьма) у супроводі та досить низький для скрипки регістр (мала октава) створюють тривожний, похмурий колорит. У епізоді *Piu mosso. Agitato* (цифра 36) ритмоформулу супроводу підхоплюють низькі струнні інструменти, а трансформована основна тема звучить у солюючих скрипки та альту у канонічному викладенні.

Потужне динамічне наростання приводить до середнього розділу другої частини (*Espressivo*), фактура якого досягає максимальної поліфонізації. Нова тема, агресивна та синкопована (*marcato, fff*), у імітаційному викладенні почергово з'являється спершу у фортепіано, віолончелей та контрабасу, другими вступають альти, потім – скрипки. У найвищій точці напруги звучання оркестрового *tutti* обривається. На фоні трелі віолончелей та контрабасу знову вступають солісти: скрипка – зі знервованою ламаною темою, альт – із контрапунктом до неї у вигляді похмурої синкопованої мелодії. З розвитком тематизму вони все більше і більше переплітаються, причому скрипка за теситурними умовами опиняється нижче за альт.

В решті решт, після гнітючої генеральної паузи основна тема частини знову звучить у солюючої скрипки із підголосками альту. Але це вже лише її

далекий відголосок. У цифрі 46, на фоні щемливих скрипкових флажолетів звучить ледь чутне, як серцебиття, соло там-там і том-тома.

Третя частина (*Largo*) розпочинається так само *attacca*. Витончене соло фортепіано (цифра 47) – це, мабуть, найліричніший епізод усього твору. У цифрі 48, за м'якої підтримки оркестру, мереживо фортепіанних фігурацій підхоплює солююча скрипка, а у цифрі 49 – альт. У цифрі 50 (*Tempo I*) скрипка та альт зливаються у наспівному дуеті, у партії альту з'являються інтонації з Першої частини твору. Динамічне нагнітання приводить до епізоду *Piu mosso. Agitato*, у якому основна тема частини трансформується. Від її ліричності не залишається і сліду, вишукане мереживо фігурацій перетворюється на схвильований бурхливий вир. Втім, перша кульмінаційна хвиля швидко спадає, і вже у цифрі 53 (*Andante*) знову панує спокій. Ліричний тематизм сольного фортепіанного епізоду повертається у ритмічному збільшенні та у супроводі дзвонів та там-тама, щоб у цифрі 54 (*Allegro*) знову з'явитися у трансформованому варіанті (динаміка *ff*, *marcato*, діатоніка замінена на хроматизми) у партіях солістів у вигляді октавного канону. Нова хвиля кульмінації досягає апогею на імітаційних перекличках між солістами та фортепіано у епізоді *Pocchissimo meno mosso. Pesante* (цифра 61). Показовим є коментар В. Бібіка щодо ремарки *pesante*, наведений у партитурі. Композитор акцентує увагу на тому, що цей термін означає зміну характеру музики, а не темпу. У цифрі 65 (*Larghetto*) солісти вступають у контрапунктичний діалог, «наперебій» повторюючи один за одним короткі секундові мотиви. Починаючи з цифри 66 динаміка поступово стишується, і тема, вже спокійна, але похмура, переходить до партії віолончелей. Епізод *Andante* (цифра 74) – це останній пристрасний монолог скрипки, до якої у цифрі 75 приєднується альт. На фоні дзвонів солісти ведуть свій діалог, їх партії переплітаються у поліфонічній єдності, аж поки заспокоєння не охоплює усі пласти фактури.

Ніби згадка чи марево, звучать наприкінці твору мотиви початкового фортепіанного соло, створюючи тематичну арку.

Таким чином, Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка є яскравим зразком синтетичного жанру. Серед рис, характерних для концертного жанру, виділимо:

1. тричастинну структуру;
2. значну кількість сольних епізодів;
3. провідну роль партій солюючих скрипки та альту.

Серед рис, характерних для жанру симфонії, у творі представлені:

1. значна роль лейтінтонацій та мотивного розвитку;
2. інтонаційна єдність тематичного матеріалу;
3. переважання варіантного та варіативного методів розвитку тематизму;
4. активне використання поліфонічних методів викладення та розвитку тематичного матеріалу;
5. відсутність каденції як демонстрації віртуозності солістів;
6. єдність драматургічних функцій солістів та оркестру.

У Концерті-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка органічно поєднані характерні риси двох жанрових моделей, гармонійний синтез яких дозволив досягти художньої цілісності твору.

3.2. Виконавський аналіз Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка

У якості матеріалу для виконавського аналізу Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка було обрано інтерпретацію, представлену Іллею Іоффом¹ (скрипка), Лідією Коваленко² (альт) та Академічним симфонічним оркестром Санкт-Петербурзької філармонії під орудою диригента Олександра Тітова³.

Перша частина (*Comodo*) розпочинається із таємничого акорду струнних, фортепіано та трикутника, на відзвук якого із сольним проведенням вступає скрипка. І. Іофф проводить свій сольний епізод дуже м'яко та спокійно. Середні регістрові умови та досить повільний темп сприяють розкриттю наспівного, теплого тембру скрипки та пом'якшують тембровий контраст із звучанням альту, що підхоплює тему у цифрі 2. Проведення теми Л. Коваленко, попри наближеність у даних теситурних умовах звучання альту та скрипки, все ж відкриває її нові інтонаційні грані за рахунок збільшення тембрової напруги та специфічного альтового «забарвлення» звуку. Із точки зору ансамблю солісти майстерно вибудовують переходи теми від одного інструменту до іншого (цифри 2, 3). Втім, вже у цифрі 3 за рахунок загального *crescendo* та поступового виходу у верхній регістр звучання скрипки набуває більш типового, яскравого характеру. Поліфонічне переплетення партій солістів провокує їх максимально взаємодіяти один із одним за рахунок агогічної драматургії, динамічної єдності та роботи із тембровим забарвленням звуку. І. Іоффу та Л. Коваленко

¹ Ілля Іофф – скрипаль, Заслужений артист Росії, лауреат міжнародних конкурсів, художній керівник та соліст Камерного оркестру «Дивертисмент».

² Лідія Коваленко – скрипалька та альтистка, солістка Камерного оркестру «Дивертисмент».

³ Олександр Тітов – російський диригент та музичний педагог, художній керівник та головний диригент Санкт-Петербурзького Державного Академічного симфонічного оркестру, професор Санкт-Петербурзької консерваторії.

вдається віднайти баланс між темброво-інтонаційною єдністю виконуваного ними тематизму та диференціацією характеру звучання інструментів, які за своєю тембровою природою є носіями дещо різних емоційних станів та образів. Проте вже у першому кульмінаційному епізоді (місцева кульмінація, цифра 7) темброві відмінності між інструментами виходять на перший план. Виконавці підкреслюють регістрові умови даного епізоду (високий регістр у скрипки та низький у альту), досягаючи максимального ефекту «суперечки» інструментів, що прийшла на зміну їх м'якому повторенню один за одним єдиного тематизму.

Матовий, глибокий тембр альту максимально розкривається Л. Коваленко у сольному епізоді у цифрі 17. Пропри те, що за своєю першою освітою виконавиця є скрипалькою, вона тонко відчуває виконавські можливості альту та майстерно використовує темброві можливості інструменту як інструмент певної драматизації образу. У цілому ж перша частина твору у аналізованому виконавському прочитанні характеризується максимальною взаємодією всіх учасників ансамблю – як солістів, так і оркестрантів. Кульмінаційні «сплески» та «спади» вибудовані дуже органічно, у чому, безперечно, можна вбачати заслугу диригента як організатора загальної звукової матерії.

Альтове соло, що розпочинає **другу частину (Adagio)**, у виконанні Л. Коваленко відзначається надзвичайною рівністю звуковедення попри численні широкі та досить незручні із технічного боку стрибки у мелодичній лінії. Втім, у звучанні подекуди з'являються певні призвуки, що надалі разом із зростанням загального напруження додають альтовому монологу людяності, тілесності та навіть створюють відчуття емоційного надриву (виникають асоціації із хрипким через хвилювання людським голосом, що переривається від емоцій, що переповнюють оповідача). Емоційному соло альту відповідає проведення тієї ж теми у партії скрипки, яке у виконанні

І. Іоффа спершу звучить досить стримано як у відношенні динаміки, як і за емоційним наповненням; втім, стрімке *crescendo* приводить розвиток музичного матеріалу до потужного епізоду *tutti*. Незвичні регістрові умови, у другій частині твору пропонує композитор (за одночасного звучання скрипка за своєю теситурою періодично опиняється нижче за альт), дозволяють виконавцям експериментувати із звучанням інструментів. І. Іофф досить обережно поводить себе у незвично низькому регістрі та не намагається імітувати звучання альту, результатом чого є досить цікавий слуховий досвід усвідомлення одночасної спорідненості та відмінності двох струнних інструментів. Зазначимо, що подібні майже монотемброві дуети, та ще й у супроводі оркестру, основу якого складає струнна група, являють собою непростий виклик професіоналізму виконавців. Необхідність персоніфікації та індивідуалізації свого персонажу може спровокувати музикантів до штучного перебільшення тих чи інших тембрових або інших характеристик звучання інструменту, що у контексті музичного твору не завжди є доцільним. І. Іофф та Л. Коваленко майстерно уникають будь-яких крайнощів та створюють переконливі образи ліричних героїв твору.

Третя частина (*Largo*) розкриває в першу чергу ліричний потенціал виконавців. Мереживо фігурацій, що з'являється у партії скрипки, якнайкраще пасує її природі. У виконанні І. Іоффа простежуються легкість, наспівність, що поєднуються із насиченістю звуку, який навіть у найбільш граціозних епізодах не можна назвати поверхневим. Альт, що підхоплює фігурації, у трактуванні Л. Коваленко також звучить надзвичайно м'яко та тепло. Втім, у третій частині твору солісти демонструють надзвичайну виконавську мобільність. У кульмінаційних хвилях, коли загальне наростання звучності призводить до потужного вивільнення емоцій, у тембрі скрипки, а згодом і альту, відтепер рішучої та активної, з'являються «металеві» різкі звучності, які, тим не менш, одразу зникають на кульмінаційних спадах. У цифрі 65 (*Larghetto*) низький

регістр та загальний похмурий характер провокують І. Іоффа у канонічних перегукуваннях між солістами імітувати тембр альту, що створює цікавий акустичний ефект. Серед особливих виконавських прийомів слід відмітити цілий канонічний епізод *pizzicato* (цифра 68), що сприймається як значний драматургічний акцент, адже даний прийом не зустрічається у творі більше жодного разу.

Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка у виконанні Іллі Іоффа, Лідії Коваленко та Академічного симфонічного оркестру Санкт-Петербурзької філармонії під орудою диригента Олександра Тітова є яскравим зразком вдалої ансамблевої взаємодії між складним комплексом виконавців: диригентом, дуєтом солістів та оркестром із розгалуженою системою оркестрових соло. У даному інтерпретаційному прочитанні твір не сприймається як концерт у його первинному значенні, адже у даному випадку мова йде не про змагання, а про взаємодію. Виконання І. Іоффа та Л. Коваленко підкреслює діалогічність та епізодичну монологічність побудови партій солістів, у якій немає місця безцільній демонстрації технічної майстерності, віртуозності заради віртуозності. Професіоналізм виконавців знаходить прояв у їх здатності до осмисленого ансамблю, у тембрових знахідках та експериментах, у розумінні функції фактури того чи іншого типу, у виконавській мобільності, що дозволяє швидко змінювати якість та характер звучання у відповідності до образно-драматургічних умов твору. Характерним є прагнення солістів до максимального розкриття тембрової специфіки власного інструмента як головного інструменту втілення художнього образу. І. Іофф та Л. Коваленко демонструють володіння тонкими інтонаційними та тембровими способами взаємодії із інструментом, що є показником високої професійної майстерності навіть за відсутності у творі ефектних віртуозних епізодів. Окремо слід відмітити органічність усіх ансамблевих моментів, яка свідчить про емпатію

виконавців та виконавський досвід (безперечно, на це мав вплив численних попередніх спільних виступів І. Іоффа та Л. Коваленко, адже дане інтерпретаційне прочитання Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка не є їх першою творчою колаборацією).

Велику роль у даній інтерпретації, безперечно, відіграє диригент, адже роль оркестру у даному випадку не обмежується звичним для концерта акомпанементом (не слід забувати, що попри те, що термін «симфонія» у авторському жанровому визначенні твору поставлений на друге місце, у деяких аспектах симфонічні риси навіть переважають над концертними). О. Тітову вдалося організувати музичну тканину таким чином, що усі солуючі інструменти (фортепіано, гобой, віолончелі та контрабаси тощо) опинилися у балансі із рештою оркестру та солістами.

Висновки до Розділу 3

Таким чином, Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка є яскравим зразком синтетичного жанру. Серед рис, характерних для концертного жанру, виділимо:

4. тричастинну структуру;
5. значну кількість сольних епізодів;
6. провідну роль партій солюючих скрипки та альту.

Серед рис, характерних для жанру симфонії, у творі представлені:

7. значна роль лейтінтонацій та мотивного розвитку;
8. інтонаційна єдність тематичного матеріалу;
9. переважання варіантного та варіативного методів розвитку тематизму;
10. активне використання поліфонічних методів викладення та розвитку тематичного матеріалу;
11. відсутність каденції як демонстрації віртуозності солістів;
12. єдність драматургічних функцій солістів та оркестру.

У Концерті-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка органічно поєднані характерні риси двох жанрових моделей, гармонійний синтез яких дозволив досягти художньої цілісності твору.

Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка у виконанні Іллі Іоффа, Лідії Коваленко та Академічного симфонічного оркестру Санкт-Петербурзької філармонії під орудою диригента Олександра Тітова є яскравим зразком вдалої ансамблевої взаємодії між складним комплексом виконавців: диригентом, дуєтом солістів та оркестром із розгалуженою системою оркестрових соло. У даному інтерпретаційному прочитанні твір не сприймається як концерт у його первинному значенні, адже у даному випадку мова йде не про змагання, а про взаємодію. Виконання І. Іоффа та Л. Коваленко підкреслює діалогічність та епізодичну монологічність побудови партій солістів, у якій немає місця

безцілній демонстрації технічної майстерності, віртуозності заради віртуозності. Професіоналізм виконавців знаходить прояв у їх здатності до осмисленого ансамблю, у тембрових знахідках та експериментах, у розумінні функції фактури того чи іншого типу, у виконавській мобільності, що дозволяє швидко змінювати якість та характер звучання у відповідності до образно-драматургічних умов твору. Характерним є прагнення солістів до максимального розкриття тембрової специфіки власного інструмента як головного інструменту втілення художнього образу. І. Іофф та Л. Коваленко демонструють володіння тонкими інтонаційними та тембровими способами взаємодії із інструментом, що є показником високої професійної майстерності навіть за відсутності у творі ефектних віртуозних епізодів. Окремо слід відмітити органічність усіх ансамблевих моментів, яка свідчить про емпатію виконавців та виконавський досвід (безперечно, на це мав вплив численних попередніх спільних виступів І. Іоффа та Л. Коваленко, адже дане інтерпретаційне прочитання Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка не є їх першою творчою колаборацією).

ВИСНОВКИ

Тема даного дослідження тісно пов'язана з творчістю видатного українського композитора, педагога, професора та заслуженого діяча мистецтв України Валентина Бібіка та процесом розвитку жанру інструментального концерту в ХХ столітті. Цей процес був доволі стрімким та інтенсивно розвиваючим в сучасній музичній практиці. Жанр концерту в ХХ столітті значно підвищує своє значення в ієрархії жанрів симфонічної музики. Співвідношення сил між концертом та симфонією суттєво змінюється, нерідко схилиючись на користь концерту, що підтверджується значною кількістю опусів. В одних композиторів він, по суті, замінює симфонію («Концерт для оркестру» Б. Бартока), в інших – знаходить глибокі зв'язки з нею (Д. Шостакович, А. Шнітке, С. Прокоф'єв). Головною метою композиторів є написання саме концертних творів як для абсолютно різних солюючих інструментів, так і для різних по складу оркестрів. Адже саме завдяки цьому жанру митці мають змогу найяскравіше проявити свою композиторську сутність і задіяти видатних солістів світу.

В концертах В. Бібіка яскраво виявилася тенденція до симфонізації жанру. Велика заслуга в цьому належить видатному композитору сучасної епохи – Д. Шостаковичу, який відкрив, по суті, нову віху в історії жанру ХХ століття і створив цілу школу своїх творчих послідовників (М. Вайнберг, Б. Тищенко, А. Шнітке).

Зробивши аналіз стильових установок В. Бібіка, і розглянувши його творчість, можна виділити основні константи стилю композитора, серед яких: симфонізм, поліфонізація, філософічність, медитативний тип драматургії, монологічність. Концерти, написані композитором, об'єднує впізнаваний почерк: строгий, вдумливий та послідовний. Завжди прослуховується його дивовижно тонке відношення до кожного окремого звуку, до кожного

звучного тембру. Велике значення В. Бібік надає тембровому втіленню того чи іншого замислу.

Базуючись на дослідження, були сформовані та сформульовані основні константи стилю композитора: симфонізм та поліфонізм як метод мислення, філософський світогляд як основа його музичної інтонації, опора на поліфонічну техніку письма, використання авангардної композиторської техніки другої половини XX століття – алеаторики, сонорики, пуантилізму, монологічний тип висловлювання, тяжіння до самоспоглядання, медитативність як основа драматургії.

Дана робота представляє перший досвід виконавського та наукового дослідження концерту для альту з оркестром №2 ор. 104 та концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру ор. 61 В. Бібіка у сфері теоретичного та виконавського музикознавства. Були зроблені стильвий та виконавський аналізи.

Концерт для альту з оркестром №2 ор. 104 В. Бібіка, був написаний у пізній період творчості (з 1994 по 2001 рік). Його прем'єра відбулася 16 січня 2011 року у Новосибірському театрі опери та балету. Твір виконав Максим Рисанов (альт) у супроводі симфонічного оркестру Новосибірського оперного театру під керівництвом диригента Олександра Новікова. Концерт №2 ор. 104 для альту з оркестром В. Бібіка є яскравим зразком стилю композитора. Концерт, написаний не для зовсім класичного складу симфонічного оркестру, але все ж наближається за своїми характеристиками до парного. Окрім традиційної групи струнних, до складу оркестру включено фортепіано та цілий ряд специфічних ударних інструментів: великий барабан, тарілки, маракас, три том-томи та бонги, там-там, віброфон, марімба і дзвони. Цікавим є те, що вся ця палітра ударних інструментів розрахована на двох виконавців. Концерт має некласичну побудову та складається з чотирьох частин: *Andante* – *Andante sostenuto* (що розпочинається з *attacca*), *Comodo* – *Adagio*. Загалом

побудова Концерту №2 ор. 104 для альту з оркестром В. Бібіка відповідає циклічній моделі концертного жанру.

Для композиторського стилю В. Бібіка характерна монологічна природа мислення, що і знайшло своє відображення у численних співставленнях оркестрових епізодів та сольних висловлювань альту. Головною, невід'ємною рисою концертного жанру є імпровізаційність. В даному ж Концерті вона представлена каденціями та частіше всього - мікрокаденціями (невеликими сольними епізодами). Інтонаційно Концерт насичений секундовими інтонаціями, що дозволяє виявити в ньому риси моноінтонаційності.

Солуючий альт, в Концерті, проявляє себе і як соліст, і як ансамбліст, який вступає у взаємодію із всіма групами симфонічного оркестру. Виконавець має зосереджувати свою увагу як на віртуозності партії, так і на її художній глибині та інтонаційній наповненості. Для Концерту характерним також є використання максимальної кількості виразних можливостей солюючого інструменту.

Музична мова є досить складною та неоднозначною і вимагає від виконавця володіння цілим арсеналом знань та умінь, що допоможуть подолати ряд інтонаційних, аплікатурних, штрихових та артикуляційних труднощів і сконцентруватися на повноцінному втіленні художнього змісту.

Штрихова палітра, представлена у партії соліста Концерту для альту з оркестром № 2 ор. 104 В. Бібіка, є досить різноманітною. Виконавець має володіти штрихами *legato*, *portamento*, *détaché* тощо. Концерт для альту та симфонічного оркестру № 2 ор. 104 В. Бібіка розрахований на досвідченого музиканта. Композитор рідко послуговується позначками, що вказують на напрям руху смичка (вгору чи вниз), залишаючи подібні технічні моменти на розсуд виконавця. У відповідності до даного принципу, аплікатурні позначки у партії соліста відсутні взагалі.

Що стосується Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка – то він створений у період творчої зрілості композитора (1986 році), є яскравим прикладом так званого «гібридного» жанру. Втім, даний твір не є єдиним зразком синтезу жанрів концерту та симфонії у творчості композитора: через три роки після написання даного опусу, у 1989 році В. Бібик знову звертається до подібної жанрової моделі, створюючи Симфонію-Концерт для кларнета та камерного оркестру оп. 74.

Оркестр, що задіяний у Концерті-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61, за своїм складом наближається до ансамблю солістів. Підтвердженням цього можуть послугувати авторські вказівки щодо кількості оркестрантів: гобой *solo*, фортепіано, шість скрипок *solī*, два альти *solī*, дві віолончелі *solī*, контрабас *solo*, а також цілий ряд ударних інструментів (трикутник, тарілки, три том-томи, великий барабан, там-там, дзвіночки та дзвони), що передбачають участь двох виконавців. Крім того В. Бібик, прогнозуючи можливість виконання твору у різних за своєю акустикою залах, фіксує у партитурі подвоєний варіант складу струнної групи оркестру для акустичних умов великого залу (відповідно шість пультів скрипок, два пульти альтів, два пульти віолончелей та пульт контрабасів).

За своєю структурою Концерт-симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка тяжіє до жанра концерту, про що свідчить передусім тричастинна побудова твору: *Comodo – Adagio – Largo*.

У якості матеріалу для виконавського аналізу Концерту-симфонії для скрипки, альту та камерного оркестру оп. 61 В. Бібіка було обрано інтерпретацію, представлену Іллею Іоффом (скрипка), Лідією Коваленко (альт) та Академічним симфонічним оркестром Санкт-Петербурзької філармонії під орудою диригента Олександра Тітова.

Їхній тандем є яскравим зразком вдалої ансамблевої взаємодії між складним комплексом виконавців: диригентом, дуєтом солістів та оркестром

із розгалуженою системою оркестрових соло. У даному інтерпретаційному прочитанні твір не сприймається як концерт у його первинному значенні, адже у даному випадку мова йде не про змагання, а про взаємодію. І. Іофф та Л. Коваленко демонструють володіння тонкими інтонаційними та тембровими способами взаємодії із інструментом, що є показником високої професійної майстерності навіть за відсутності у творі ефектних віртуозних епізодів.

Велику роль у даній інтерпретації, безперечно, відіграє диригент, адже роль оркестру у даному випадку не обмежується звичним для концерта акомпанементом. О. Тітову вдалося організувати музичну тканину таким чином, що усі солюючі інструменти (фортепіано, гобой, віолончелі та контрабаси тощо) опинилися у балансі із рештою оркестру та солістами. Велику роль у даній інтерпретації, безперечно, відіграє диригент, адже роль оркестру у даному випадку не обмежується звичним для концерта акомпанементом (не слід забувати, що попри те, що термін «симфонія» у авторському жанровому визначенні твору поставлений на друге місце, у деяких аспектах симфонічні риси навіть переважають над концертними).

Можна сподіватися, результати даного дослідження можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях, присвячених вивченню творчості В. Бібіка, в навчальних курсах, пов'язаних з вивченням музичної інтерпретації, історії виконавства, на заняттях в класі спеціального інструменту, а також і у виконавській практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги 1, 2. Ленинград: Музыка, 197. 376 с.
2. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград: Музыка, 1982. 200 с.
3. Бетня Ю. Беседа с Викторией Бибики: Музыка скажет сама за себя. Киев: День, 2010. №215. С. 3.
4. Бібік В. Довга розмова: [про життєвий та творчий шлях українського композитора Валентина Бібіки] Музыка, 2012. №5. С. 32 – 37.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Изд. 2-е. Москва: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. 338 с.
6. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 256 с.
7. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибики // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2004. С. 175 – 183.
8. Веркина Т. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на премьере Пятой и Седьмой сонат В. Бибики) // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. С. 344 – 353.
9. Высотская М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: «Московская консерватория», 2011. 440 с.
10. Гаврилова Н., Гордина Е., Зенкин К. История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2007. 573 с.
11. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1985. 144 с.
12. Гончаренко С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск: НГК, 1997. 172 с.
13. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004.

14. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. Москва: Музыка, 2009. 198 с.
15. Данилова О. Валентин Бібік: Особистість та творчість // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2011. Вип. 33. С. 100 – 110 .
16. Зильберман Е. Симфонии В. Библика в контексте отечественного симфонизма 70-х – начала 80-х годов XX века: Дипломная работа. Харьков, 1985. С. 32 – 85 .
17. Зинькевич Е. Песнь души: [о В. С. Библике]. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. Киев, 2005. С. 66 – 68.
18. Иванова И., Мизитова А. Фрагменты творчества Валентина Библика: Монографические очерки. Харьков: ТОВ Рейтинг, 2006. С. 50 – 51.
19. Калашник П., Очеретовська Н. Музична Харківщина // Збірник наукових праць колективу Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 50 – 61.
20. Кафедра композиции и инструментовки / В. С. Библик [и др.]. Харьковский институт искусства имени И. П. Котляревского, 1917 – 1992. Харьков, 1992. С. 120 – 129.
21. Клинт В. О теории жанра. О музыке. Київ: Муз. Україна, 1985. С. 36 – 43.
22. Ковалевський С. Еволюція альтової сонати в творчестві зарубешних композиторів XX века: выпускная квалиф. работа / Саратов. гос. консерватория им. А. В. Собинова. Саратов, 2016. С. 7 – 10.
23. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. Москва: Советский композитор, 1986. 169 с.
24. Копица М. Мы из 60-х // Муз. Академия. 1992. Вип. 2. С. 71 – 73.
25. Косенко Г. Концерт для альту і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка: Аспекти авторського відтворення «образу» інструмента // Київське музикознавство. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ. 2017. Вип. 56. С. 283 – 293.

26. Косенко Г. Темброва семантика альта у творчості Харківських композиторів 1960-2000 - х років: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків. 2018. С. 8 – 9.
27. Курышева Т. Театральность и музыка. Москва: Музыка, 1984. 63 с.
28. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
29. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 310 с.
30. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. Музыкальный современник. Москва: Сов. композитор, 1984. Вып. 5. С. 14 – 25.
31. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
32. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 287с.
33. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
34. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
35. Очеретовська Н. Пора становлення. *Советская музыка*. Москва, 1973. С. 34 – 38.
36. Попова А. Фортепианное творчество Валентина Библика: о некоторых аспектах культуры исполнения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2014. С. 534 – 544.
37. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка, 1967. С. 4 – 5.
38. Рощенко -Авер'янова О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи // Pro Domo Mea. Нариси до 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 2007. С. 48 –170.

39. Ручьевская Е. Стил ь как система отношений. Советская музыка. Москва, 1984. № 4. С. 95 – 100.
40. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 446 с.
41. Смирнова Т. Проблема теории музыкального жанра: автореф. дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1988. 19 с.
42. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992. 456 с.
43. Стрыгина Е. Музыка XX. Бийск: Издательский дом Бия, 2006. 186 с.
44. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60 – 70-е годы). Пути развития. Москва: Советский композитор, 1988. 276 с.
45. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособ. Санкт - Петербург: Лань, 2001. 2-е изд., испр. 320 с.
46. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971. С. 65 – 95.
47. Ценова В. Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005. 624с.
48. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
49. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. С. 185-191.
50. Шахназарова Н. Современность как традиция. Москва: Муз. Академия, 1997. Вып. 2. С. 120 – 155.
51. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

52. Зинькевич Е. Концерт-симфония для скрипки, альты и камерного оркестра. URL:
<https://www.philharmonia.spb.ru/compositions/about/107518/>
(дата звернення 30.03.2021).
53. Щетинський О. Поза стенограмою. Неформальні оповіді про харківських композиторів. URL:
<https://m.krytyka.com/ua/articles/poza-stenohramoyu-neformalni-opovidy-pro-kharkivskykh-kompozytoriv>
(дата звернення 30.03.2021).
54. Юровская Д. Валентин Бибик: абсолютная музыка. URL:
<https://www.mediaport.ua/valentin-bibik-absolyutnaya-muzyka>
(дата звернення 30. 05. 2019).
55. Valentin Bibik – Viola Concerto #2 – Maxim Rysanov. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=q5Z9B2ECveI>
(дата звернення 29.05.1019).
56. Valentin Bibik. Credo. URL:
<http://kyiv-credo-choir.com/eng/?p=165>
(дата звернення 30. 05. 2019).