

■ УДК 78.071.1(477):784.1

**О. С. Бабенко**, здобувач, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ

**В. БІБІК. ШІСТЬ ХОРІВ НА ВІРШІ Г. ГДАЛЯ «ХАЙ БУДЕ ТИХО СКРІЗЬ» ЯК УТІЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОЇ ЄДНОСТІ**

Виявлено особливості композиторського мислення В. Бібіка, концептуальної, стилістичної та семантичної своєрідності його музики; принципи роботи композитора з поетичною першоосновою хорового твору, що формують цілісну авторську концепцію. Музично-текстологічний аналіз хорового циклу В. Бібіка розкриває композиційно-драматургічну єдність твору. Віднайдення композитором глибинних зв'язків між образами шести окремих поетичних творів, об'єднання їх у композиційно-драматургічну цілісність засобами музичного розвитку підтверджують симфонічний метод мислення В. Бібіка.

**Ключові слова:** В. Бібік, хоровий цикл, драматургічна єдність, образ Тиші.

**А. С. Бабенко**, соискатель, Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, г. Киев

**В. БИБИК. ШЕСТЬ ХОРОВ НА СТИХИ Г. ГДАЛЯ «ПУСТЬ БУДЕТ ТИХО ВСЮДУ» КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА**

Выявлены особенности композиторского мышления В. Бибика, концептуального, стилистического и семантического своеобразия его музыки; принципы работы композитора с поэтической первоосновой хорового произведения, формирующие целостную авторскую концепцию. Музыкально-текстологический анализ хорового цикла В. Бибика раскрывает композиционно-драматургическое единство произведения. Поиск композитором глубинных связей между образами шести отдельных поэтических произведений, объединение их в композиционно-драматургическую целостность средствами музыкального развития подтверждают симфонический метод мышления В. Бибика.

**Ключевые слова:** В. Бибик, хоровой цикл, драматургическое единство, образ Тишины.

**O. S. Babenko**, external doctorate student, P.I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

**V. BIBIK. SIX CHOIRS ON THE POEMS BY H. HDAL "LET IT BE QUIET EVERYWHERE" AS THE EMBODIMENT OF MUSICAL AND POETIC UNITY**

The paper is aimed at identifying the characteristic features of the composer V. Bibik's thinking, conceptual, stylistic and semantic originality

of his music. The author identifies the principles of the composer's poetic primordial choral work aimed at creating an integrated authoring concept. Musical and textual analysis of V. Bibik's choral cycle reveals the compositional unity dramatic work. The composer's finding of deep connections between the six separate images of poetry, combining them into a dramatic compositional integrity by the musical means proves V. Bibik's symphonic method of thinking that penetrates into the genres of choral music.

**Key words:** V. Bibik, choral cycle, compositional and dramaturgical unity, image of Silence.

**Постановка проблеми.** Хоровий доробок видатного українського композитора ХХ ст., представника харківської композиторської школи Валентина Савича Бібіка є надзвичайно різноманітним. Жанр хорового циклу зацікавлює як яскравий приклад творення композиційно-драматургічної єдності твору.

До поезії Григорія Гдаля (1941–2006) композитор звертається не вперше: у 1975 р. на його вірші він написав «Два інтермецо» для баса, флейти та фортепіано (ор. 23). В основі хорового циклу «Шість хорів на вірші Г. Гдаля “Хай буде тихо скрізь”» ор. 42 (1981) — твори, що містяться в першій збірці поета «Молодий вітер» (1981). На відображених у слові пошуках поета позначився образний світ творчості Бібіка. Дійсно, «прагнення поета глибше осмислити потаємні зв'язки речей, проникнути в суть життєвих явищ, у сферу людських почуттів» [1, с. 5] притаманне їм обом. Г. Гдаль ніби використав музику композитора, де поєдналися їх споглядальні філософські природи.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Творчість В. Бібіка досі вивчена лише фрагментарно — науковці приділили увагу здебільшого симфоніям композитора, камерно-інструментальній, фортепіанній музиці. Згадки про хорові твори композитора трапляються в окремих статтях, зокрема Н. Очеретовської — в аспекті становлення його композиторського стилю, виявлення його національних рис [3], А. Терещенко — у контексті розгляду розвитку кантатно-ораторіального жанру в українській музиці [5].

**Мета статті** — висвітлити метод композиторської роботи В. Бібіка в жанрах хорової музики, яка становить значну частину його творчості. Становлення і втілення композиторської концепції простежується в циклі «Шість хорів на вірші Г. Гдаля “Хай буде тихо скрізь”» ор. 42 (1981).

**Виклад основного матеріалу дослідження.**<sup>1</sup> Хоровий цикл «Хай буде тихо скрізь» складається із шести частин, кожній із яких відпо-

---

<sup>1</sup> Аналіз твору здійснюється за рукописом.

відають поетичні рядки окремих віршів Григорія Гдаля. Усі віршовані твори видані поетом у межах збірки. Виняток — текст останньої частини, який опубліковано в другій збірці автора «Ясени при дорозі» (1986) [2]. В особистій розмові донька композитора Вікторія Бібік зазначила, що «Г. Гдаль редагував тексти своїх віршів для батькового циклу», тому його використання, імовірно, запропонував поет. Основу циклу становлять такі вірші:

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

Усі тексти в складі циклу подані почергово, окрім перших двох — їх композитор міняє місцями. Послідовність їх викладу для Бібіка має концептуальне значення. Отже, простежимо, якій концепції він підпорядковує різні вірші Г. Гдаля, поєднуючи їх у єдину художню цілісність.

Жоден з віршованих текстів, що ввійшли до циклу, не мав авторської назви. Винятком є лише один — «Вечірне». За цим принципом В. Бібік називає інші частини: I. Весняне, II. Нічне, III. Печальне, IV. Вечірне, V. Світле, VI. Тихе.

I і II частини («Весняне» і «Нічне»), незважаючи на розділення автором, поєднані одним знаком — квітневого саду, весняної пори року, яка втілює образ Юності. В обох частинах наявні одні й ті самі теми та образи:

- вічна тема мистецтва — квітучої молодості; у частинах пов'язані образи квітневого саду і юності:

I. «квітневий вітер»,	II. «ніч цвіте в саду в пелюстках недоторканості»,
«цвіт яблуні —	«і плине...
як юності вітрильник»	вітрильником».
«струн бентежний передзвін»	«де так бентежно, вільно і чисто»

- образ повноти життєвих сил:

I. «І повинь! Повинь!	II. «в лунке безмежжя»
Берега не видно»	

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

Другу частину автор завершує важливими для всього твору запитаннями. Вони спонукають ліричного героя до глибоких роздумів

(«Чи ще повернемось в цю гавань мовчазну, де так... вільно так і чисто...») та ніби розтлумачують значення тиші, у якій він перебуває («Не спиш?.. Я цієї ночі також не засну»).

Змалювавши «гучний» «передзвін» «квітневого вітру» в першій частині, у другій композитор згадує світлі ночі «Весняної Молодості», коли було «так лагідно і безпечно», де Тиша — образ спокійної гавані. Лише в останній з трьох строф слухач перебуває в рефлексивному стані. Саме він є межею, яка відокремлює «Весняну» двочастину.

Продовженням авторського задуму стає третя частина хорошого циклу «Печальне». Вірш «Спадає тиша складками на чорне...» пов'язаний з попереднім. У ньому також розгортається образ Тиші. Але він трансформується, кардинально змінюється, поступово набуваючи трагічності.

Тиша «сппадає складками на чорне», перетворюючись на нього і «множиться, і врощується в камінь, і глибшає...», викликаючи надто неприємне відчуття загрози і перетворюючись на Безмірну глибину. «Повінь», «лунке безмежжя» попередніх частин «відгукуються» порожнечою (тиша множиться, «вже й берегів — (її, чорноти) — не видно»).

Від «білого зорепаду» залишилися «лиш білі хвилі скам'янілих років».

IV. «Вечірне» позначене тим самим трагічним знаком, що і «Печальне», заглиблюючись у нього до межі: «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 зовсім закривається чорним воронячим крилом.

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

V. «Світле» повертає до ліричного світу квітневого саду перших двох розділів циклу. «Не плач...» — ніби реакція на «кам'яні» образи минулих III і IV частин. Слухач знову опиняється серед образів квітучої ночі («Упала зірка в сад цієї ночі»). Знову йдеться про Тишу — «Хай буде тихо скрізь», та цього разу вона світла і бажана. Яблуневий цвіт, який у першій і другій частинах реалізувався в образі молодості, викликає роздуми про долю кожної з «яблунь» («Котрась із яблунь суджена вдовою, котрась під осінь задивує світ»).

У цій частині ніч непомітно наближається до світанку — образу просвітлення, мудрості: «на віях світиться роса», ніч уже «куриться», і потроху зникає туман («кудись пливе туман»).

VI. «Тихе» посідає в циклі особливе місце. Частина є останньою — смисловою — «крапкою» всієї цілісної побудови, вирішальним елементом у побудові ідейного цілого. Саме тут композитор надає висновкам пошукам, які здійснює впродовж твору ліричний герой.

Усі тексти, які ввійшли до циклу, використані в оригінальному вигляді. Цей — єдиний, що зазнав суттєвих змін, максимально лаконізований і сконцентрований. Автори вилучають образи «чорної ночі», «осіннього саду», що вносили печальні темні кольори до «безмірної» тиші простору, та протилежні їм вигуки, які надають картині додаткового зав'язання («Я в світлі, я в сьйві... Гей, одгукніться»), залишаючи тільки останні чотири рядки та два перші слова, якими відкривається частина: «Тиша і безмір...». Композитор максимально зберігає атмосферу недоторканості світанкового спокою попередньої частини.

На відміну від першооснови, де із самого початку наявні «червоні, червоні, червоні ранети», у циклі образ виникає лише в останній частині, надаючи цим «ранетам» особливого значення.

Наприкінці твору композитор використовує фрази з попередніх частин. Так, спочатку виникає запитання з II частини («Не спиш?»), потім три останні рядки з V частини («Хай буде тихо скрізь. Куриться ніч, кудись пливе туман»).

У результаті перебудови тексту формується новий смисловий ряд: ліричний герой знову опиняється серед Тиші й Безміру. З тиші й Мовчання народжуються достиглі дорожці плоди, що, «як зорі», «ллють світло» на ліричного героя. Це світло, в свою чергу, можна ототожнювати з віднайденням істини, переосмисленням життєвого шляху. Останні слова, запозичені з попередніх частин, сприймаються в іншому сенсі. «Хай буде тихо скрізь» набуває нового звучання — життєвої поради, що надана мудрою людиною, котра збагнула сенс існування завдяки своєму досвіду.

Проаналізувавши тексти, можна дійти висновку, що частини об'єднуються попарно за допомогою 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 пов'язана з глибоким болем та смутком. В останніх двох частинах відбувається усвідомлення величності поняття «Тиша» та переосмислення цього образу: воно набуває глобального значення і стає бажаним.

Слід підкреслити, що тема Тиші в доробку композитора порушується неодноразово і щоразу містить глибоке філософське наповнення.

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

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

Наступним етапом відтворення композиторського задуму є віднайдення засобів музичної виразності, які використовує В. Бібик, вибудовуючи свою філософську конструкцію. Проаналізувавши музичний текст твору, ми дійшли висновку, що композитор не лише дотримує наміченої текстовою основою ідеї, а й підпорядковує їй музично виразовий пласт. Таким чином, на всіх рівнях музичної організації композитор проводить ідею цілісності циклу, де шість окремо позначених частин вибудовано в єдиний тричастинний моноліт.

Ідея цілісності набуває втілення в 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. Очевидно, що 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 — Moderatoconmoto. Третя і четверта частини написані в помірніших темпах — Sostenuto й Andante. Останні дві частини також виокремлені композитором єдиним темповим позначенням — Moderato– Listessotempo.

Зосередившись на внутрішній структурі кожної з частин і розглянувши відображення поняття цілісності на інтонаційних рівнях, можна простежити найтонші зв'язки музичного тексту зі словом. Так, «бентежний» «квітневий вітер з верховин лісів», про який ідеться в першій частині, у хоровому письмі позначається секундовими коливаннями, які пов'язані в різних партіях і поступово накладаються одне на одне. Неповторності, «випадковості» звучанню надає варіативність, із якою композитор створює кожне проведення — відносно сталі закінчення фраз ніби випадково змінюються, поступово

розширюючи інтонаційний спектр тканини до суцільного, вібруючого гармонічного кластера.

Як відгомін кульмінації звучить Coda, де в стислішому звуковому прояві (мається на увазі стриманість динамічних (pp), фактурних (без верхніх нот), темпових (Commodo) показників) рух поступово припиняється. На фоні цієї статичності звучить остання фраза, яку виконує solo тенора, як символ безтурботної юності ліричного героя.

Друга частина, присвячена зображенню спокійної ночі, як продовження образного змісту побудована за тими самими принципами розвитку, що і перша. Знову виникають попарні секундові коливання, але цього разу вони звучать удвічі 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 терцово-секундових сполученнях (e-fis-gis). Мелодія в партії сопрано у двоголосному викладі побудована на тих самих інтонаціях, що й у першій частині.

Кардинальну зміну наповнення образу Тиші в тексті композитор відтворює й музичною мовою. Трагічність підкреслюється використанням басового тембру в достатньо низькій теситурі, де навколо похмурого h відбувається стриманий псалмодичний рух. Спектр інтонаційних засобів залишається незмінним: тематичний матеріал знову викладається парою голосів та побудований на секундових ходах і кварто-квінтових сполученнях.

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

Об'єднаність третьої та четвертої частин підкреслюється перенесеннями до четвертої частини трагічного h у басовій партії, яке статично триває до самого завершення частини. Уся фактура рухається навколо цього звука. Композитор максимально загострює секундовість, що наявна протягом усього твору — виникають трихордові оспівування в синкопованому ритмі в альтовій партії, які в поєднанні із сопрано надають різкі дисонанси; використовуються сповзаючі інтонації в партії тенорів (cis-c-h-cis-c-h...).

Важливим драматургічним чинником є тенорове solo, яке звучить наприкінці першої частини циклу як уособлення ліричного героя. Наступна його поява відбувається в кульмінаційний момент четвертої частини на тлі максимального накопичення дисонуючих елементів — цей голос розщеплюється на два підголоски, які виразно передають схвильованість героя. Зникаючи в п'ятій частині циклу, solo тенора

знову звучить у заключній частині, де набуває важливого значення — у його мелодії звучать вирішальні слова.

П'ята частина повертає слухача до образної тематики перших двох. На противагу «скам'янілій» важкості середнього розділу, сконцентрованого на чоловічих тембрах, її виконує жіночий склад хору, який перебуває в зручних теситурних умовах, що вможливорює спокійне ненапружене звучання. Починаючи викладення матеріалу від *h*, яким завершилася попередня частина, композитор використовує той самий спосіб, що між другою і третьою частинами.

Стосовно інтонаційного наповнення 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* з періодичним втручанням шостого ступеня (*fis*), а альтів — на *e-fis-a-h*.

У результаті такого сполучення в горизонтальному розвитку вибудовується взаємодія двох трихордів *e-fis-a* та *a-h-cis*. Цікаво, що звучання частини позначене ладовою «нейтральністю». Тільки одного разу трапляється терцевий тон (*gis*), який визначає ладовий нахил.

Натомість, в останній частині циклу мажорна терція подається одразу. Світлість образу досягається за допомогою інтонаційних сполучень. Композитор використовує збільшені інтервали, що пронизують фактуру зсередини, ніби розтягуючи її. Завдяки підвищенню п'ятого ступеня (*his*) в основі звучання — збільшена квінта, кварта від якої надає збільшену октаву. Підвищений четвертий ступінь у свою чергу (*ais*) надає збільшену кварту. Так, шоста частина циклу створює пейзаж тиші, де на *pp* поєднуються всі елементи. *Solo* тенора звучить у кожній з партій: сопрано, немов тихе відлуння, дублює мелодію тенорового *solo*, альтова партія зупинилася на секундовому співзвуччі терцевого тону з підвищеною квартою, тенори, що, як і сопрано, спочатку є відгуком сольюючого голосу, поступово завмирають у збільшеній квінті, басы м'яко поглиблюють тонічне звучання октавним подвоєнням, надаючи звучанню ще більшої просторовості.

**Висновки.** Детально дослідивши методи роботи В. Бібіка в хорovому циклі «Хай буде тихо скрізь» на вірші Г. Гдаля, можна стверджувати, що композитор демонструє притаманну йому симфонічність мислення. Керуючись принципами вищого філософського узагальнення, він створює симфонію 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, у якому шість окремих



частин об'єднуються в тричастинний моноліт. Базовим для всього циклу стає різносторонньо висвітлений поетичними та музичними засобами образ Тиші, який набуває глибоко філософського значення і стає одним з художніх архетипів [4] у творчості композитора.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням особливостей композиторського стилю та творчого методу роботи В. Бібіка в хоровому жанрі.

#### Список використаних джерел

1. Гдаль Г. Молодий вітер : поетична збірка / Г. Гдаль. — Київ : Молодь, 1981. — 63 с.
2. Гдаль Г. Ясени при дорозі : вірші / Г. Гдаль. — Київ : Радянський письменник, 1986. — 70 с.
3. Очеретовская Н. Пора становлення / Н. Очеретовская // Сов. музыка. — 1973. — №4. — С. 34–38.
4. Северинова М. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів: моногр. / М. Северинова. — Київ : НАК-ККіМ, 2013. — 300 с.
5. Терещенко А. Грани гражданственности / А. Терещенко // Сов. музыка, 1985. — №4. — С. 26–33.

#### References

1. Hdal H. Molodii viter : poetychna zbirka / H. Hdal. — Kyiv : Molod, 1981. — 63 p.
2. Hdal H. Yaseny pry dorozii : virshi / H. Hdal. — Kyiv : Radyanskii pysmennyk, 1986. — 70 p.
3. Ocheretovskaia N. Pora stanovleniia / N. Ocheretovskaia // Sov. muzyka. — 1973. — №4. — S. 34 — 38.
4. Severynova M. Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv: [monografiia / M. Severynova. — K. : NAKKkiM, 2013. — 300 s.
5. Tereshchenko A. Grani grazhdanstvennosti / Tereshchenko A. // Sov. Muzyka. — 1985. — №4. — S. 26 — 33.

■ UDC 78.071.1(477):784.1

**O. S. Babenko**, external doctorate student, P.I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv  
maluk\_@ukr.net

#### **V. BIBIK. SIX CHOIRS ON THE POEMS BY H. HDAL “LET IT BE QUIET EVERYWHERE” AS THE EMBODIMENT OF MUSICAL AND POETIC UNITY**

**The aim of the article** is implied by the need to study the method of the composer V. Bibik in the genres of choral music, which is a significant part of his work. The establishment and implementation of the composition

concept is seen in a series "Six choruses on poems of H. Hdal "Let it be quiet everywhere" op. 42(1981).

**Research methodology** is based on the musical and textual approach identifying the characteristic features of the composer V. Bibik`s thinking, conceptual, stylistic and semantic originality of his music. The author has applied analytical, textual, comparative methods.

**Results.** The author has identified the principles of the composer's poetic primordial choral work aimed at creating an integrated authoring concept. Its implementation occurs at all levels of music. The six-chapter composition is based on a free layout of the poetic texts and acquires the features of three-part series. Its compositional unity and dramatic intonation is provided by the implementation of a deep philosophical idea, which is the embodiment of Silence image.

**Novelty.** Revealing the true semantic loading of the chamber-lyrical cycle by the poetic exposition and musical means of expression makes it possible to interpret it as a work of massive philosophical significance. The composer`s finding of deep connections between the six separate images of poetry, combining them into a dramatic compositional integrity by the musical means proves V. Bibik`s symphonic method of thinking that penetrates into the genres of choral music.

**The practical significance.** Musical and textual analysis of V. Bibik`s choral cycle, revealing compositional unity dramatic work is an important step in understanding the work, interpretation, knowledge of the characteristic features of the composer's creative method and style.

**Key words:** V. Bibik, choral cycle, compositional and dramaturgical unity,

*Надійшла до редколегії 14.09.2016 р.*