



УДК: 78.071.1 : 780.616.432.083.2 (477.54-25) «20»

ORCID ID: 0000-0003-1996-4603

Данилова О. В.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

«Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано В. Бибика: композиторская інтерпретація жанра

АНОТАЦІЯ

Данилова О. В. «Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано В. Бибика: композиторська інтерпретація жанру. ■ Стаття присвячена жанрово-стильовому аналізу одного з маловідомих творів В. Бибика, «філософа й поета від музики», за влучним висловом народної артистки України Тетяни Веркіної. Актуальність теми полягає в тому, що «Dies irae. 39 вариаций» (1993) В. Бибика вперше в українській музикології стає предметом спеціального аналізу. Вибір твору обумовлений наявністю в його драматургії інтегральних зв'язків автора з «культурною пам'яттю», що усвідомлюються через жанровий синтез інтонаційних знаків західноєвропейської музики та української обрядово-пісенної культури (колискової та голосіння). Унікальним є втілення задуму трагічної концепції твору, що сполучає засоби фортепіанного мислення з симфонічним розмахом.

■ **Ключові слова:** вариації, Dies irae, композиторська інтерпретація, монодрама, колискова, сонатне мислення, пізній стиль.

АННОТАЦИЯ

Данилова О. В. «Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано В. Бибика: композиторская интерпретация жанра. ■ Статья посвящается жанрово-стилевому анализу одного из малоизвестных произведений В. Бибика, «философа и поэта от музыки», по точному определению народной артистки Украины Т. Веркиной. Актуальность темы заключается в том, что «Dies irae. 39 вариаций» (1993) В. Бибика впервые в украинском музыковедении становится предметом специального анализа. Выбор произведения обусловлен наличием в его драматургии интегральных связей автора с «культурной памятью», которые осознаются благодаря жанровому синтезу интонацион-



ных знаков западноевропейской музыки и украинской обрядово-песенной культуры (колыбельной и плача). Уникальным является воплощение замысла трагической концепции сочинения, сочетающее способы фортепианного мышления с симфоническим размахом.

■ **Ключевые слова:** вариации, *Dies irae*, композиторская интерпретация, монодрама, колыбельная, сонатное мышление, поздний стиль.

ABSTRACT

Danylova Oksana. ■ “Dies irae. Thirty-nine variations” for piano by V. Bibik: composer’s interpretation of the genre.

The formulation of the research issue. The article is devoted to one of the little-known works for piano by the world-famous composer Valentin Bibik, “philosopher and poet from music”, according to the apt expression of the People’s Artist of Ukraine Tetiana Verkina.

The novelty of the research is that the opus “Dies irae. 39 variations” by V. Bibik has become the subject of special scientific interest for the first time in Ukrainian musicology.

The choice of the music piece is determined by the presence in its dramaturgy the integral connections of the composer with “cultural memory” which are realized through the genre synthesis of intonational signs of Western European music and Ukrainian ritual-song culture (lullaby and lamentation). Especially noteworthy is the embodiment of the unique idea of the tragic concept by means of piano thinking, although with a symphonic scope.

The purpose of the article is a genre-style analysis of the chosen piece of the composer’s late period of creativity. The time of the creation of variations (1993) was marked by the composer’s appeal to the eternal themes of good and evil, life and death, which is directly related to the spiritual searches of the Master.

In the article there were selected such **methods of scientific interpretation** of “Dies irae. 39 variations” by V. Bibik: genre method (shows typical features of the musical language of the work), stylistic (directs to the comprehension of the specifics of the composer’s musical thinking) and systematic (determines the understanding of the composer’s creativity as a whole).

The material of the research is “Dies irae. 39 Variations” – a conceptual musical work, reflecting the composer’s philosophical reflections on the meaning of Being.



The presentation of the research material. This musical composition V. Bibik wrote in the Kharkiv period of his creativity, dedicating it to his youngest daughter Victoria. In the same year, the premiere took place in St. Petersburg, in a city where Valentyn Savvych continued his musical career since 1994. For the first time this work was performed in the walls of the composer's Alma mater – at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts at the last (before the departure) composer's concert in December 1993.

The interpretation of the Variations by Victoria Bibik, who became the first performer of this piece, contributed greatly to the enthusiastic and warm reception by both St. Petersburg and Kharkiv audiences. In the performance of the piece by the composer's youngest daughter, we can catch the intuitive comprehension of her father's ideas. A brilliant pianist, a deep musician, a person spiritually connected with the composer by invisible thin threads she was able to reveal the intention of the music piece. Later, Victoria recorded 39 variations of "Dies irae" on a CD in St. Petersburg, which was published in the United States in 1997.

Concerning dramaturgy of the piece: the exposition is a theme with 4 variations, from which three waves of development grow according to the conflict-meditative thinking of V. Bibik.

This stage of dramaturgy should be considered a development: the first wave is the V–XVI variations; the second – XVII–XXVIII variations; the third – XXIX–XXXV variations. Finally, the coda consists from XXXVI to XXXIX variations.

In contemporary art the theme of "Dies irae" (from the Catholic funeral Mass – Requiem) is a symbol of tragic being. The appeal of V. Bibik to this sequence emphasizes his style of world-view at that time. However, the composer radically transforms the semantics of the theme of the Last Judgment: from the symbol of death to the lullaby as a symbol of life (through instrumental presentation, the tempo of Adagio and metrorhythm 6/4). Only the first line (*f-e-f-d-e-c-d*), which is repeated twice, sounds from the sequence.

The composer writes a theme with quarter notes, except for the final tone d (whole note) in the first octave with the dynamics of the *pp* and the legato stroke.

The absence of a constant bar numbers in the theme and the whole work creates prayerfulness through syntax, when creating musical forms depended on the verbal text and was characterized by free, irregular metrorhythmics.



So, the theme of “Dies irae” in the Op. 97 is perceived ambiguously by the listener, being the composer’s mark of V. Bibik’s artistic thinking. His sonata dramaturgy is built on the basis of the variational cycle. Its specificity lies in the fact that the internal conflict develops gradually, by self-development of one theme (not because of the contrast of the two themes according to the classical pattern).

Conclusions.

1. V. Bibik’s address to the theme of “Dies irae” is not accidental. As an embodiment of the composer’s creative experience, “39 Variations” contain signs of a late compositional style and, accordingly, a tragic worldview.

2. Daughter Victoria became one of the founders of the performing tradition of the composer’s music. Her creative activity is the unifying link between the composer and the interpreters of his works.

3. The type of dramatic thinking is defined as “monodrama”, since the composer offers an interpretation of the concept of Western European culture (the Biblical image of the Last Judgment) in creative synthesis with a philosophical attitude toward the reflection of spiritual culture of the twentieth century. The composer synthesizes various genre models (initiation, variations, lullaby), multiplying their stylistics by a sonatical principle of thinking to reproduce a multifaceted idea – the involvement of every human destiny to God’s “sobornost” (spiritual community of many jointly living people). Such connotations combine the past, the presence and the future.

Key words: variations, Dies irae, compositional interpretation, monodrama, lullaby, sonata, late style.



Постановка проблеми. В творческом наследии Валентина Саввича (1940–2003) в равной степени представлены как камерные произведения, для которых характерен лирико-психологический тип высказывания, так и произведения концептуального плана – отражающие философские размышления автора о смысле Бытия. Среди сквозных творческих принципов композитора – авторский диалог с классическим наследием и, в частности, опора на символику музыкального языка европейской традиции.

На протяжении многих столетий секвенция «*Dies irae*» (из католической заупокойной мессы – реквиема) привлекала к себе внимание



композиторов разных эпох, стилей и национальных культур. Отличаясь суровым характером, она стала символом неизбежного завершения жизненного пути человека. Уходя корнями в Средневековье, в современном искусстве «*Dies irae*» воплощает идею философского осмысления мира с позиций христианского мировоззрения, словно «зацементировав» в веках незыблемость вечных вопросов Добра и Зла, Жизни и Смерти, Страдания и Покоя. Неудивительно, что эта проблематика нашла свое выражение и в творчестве всемирно известного украинского композитора Валентина Бибика, «философа и поэта от музыки», по точному определению народной артистки Украины Т. Веркиной [3, с. 175]. *Актуальность темы* обусловлена наличием в драматургии произведения интегральных связей «памяти культуры», которые осознаются благодаря жанровым знакам европейской музыки и украинской обрядовой песенной культуры (в частности, колыбельной и плача). Уникальным является воплощение автором трагической концепции средствами фортепианного инструментализма как способа мышления¹. Итак, «*Dies irae. 39 вариаций*» В. Бибика впервые в украинском музыкознании становится предметом специального научного интереса.

Анализ последних публикаций по теме. Среди работ, которые посвящены творчеству В. Бибика в целом, укажем монографии И. Ивановой и А. Мизитовой [4], а также Л. Шаповаловой [6], где представлены авторские концепции относительно основ творческого метода В. Бибика, которые требуют дальнейшего осмысления.

Цель статьи – определить специфику композиторского прочтения жанровых моделей в одном из уникальных сочинений Валентина Бибика – «*Dies irae. 39 вариаций*» для фортепиано.

Методами научной интерпретации «*Dies irae. 39 вариаций*» В. Бибика в данной статье избраны: *жанровый* (обеспечивает выявление типовых признаков музыкальной стилистики сочинения), *стилевой* (направляет на осмысление специфики мышления художника)

¹ Напомним, что В. Бибик – автор многочисленных произведений для этого инструмента. Среди них – 10 сонат, 34 прелюдии и фуги, цикл «Музыка для детей», 6 интермеццо, «Звоны и напевы», 3 концерта для фортепиано с оркестром.



и *системный* (помогает рассмотреть творчество композитора как «целостный текст культуры» XX века).

Изложение основного материала. «Dies irae. 39 вариаций» для фортепиано ор. 97 Бибик написал в харьковский период творчества в 1993 г., посвятив их своей младшей дочери Виктории². В том же году состоялась премьера сочинения в Санкт-Петербурге, городе, в котором с 1994 г. Валентин Саввич продолжил свой жизненный и творческий путь. В Харькове это произведение впервые прозвучало в стенах *Alma mater* композитора, Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского, на последнем перед отъездом авторском концерте в декабре 1993 г. Восторженному и теплому приему «39 вариаций» как петербургской, так и харьковской публикой во многом способствовала их интерпретация Викторией Бибик, которая стала первой исполнительницей этого произведения. В игре младшей дочери композитора угадывается интуитивное постижение идей отца. Блестящая пианистка, глубокий музыкант, она смогла раскрыть замысел произведения как человек, духовно связанный с автором музыки невидимыми тонкими нитями. Позже Виктория сделала запись 39 вариаций «Dies irae» на диск в Санкт-Петербурге, который в 1997 г. был издан в США.

В интервью она говорит: «Тепер величезна частина мого життя складається з вивчення й підготовки до виконання партитур батька, нескінченних зустрічей і переговорів із виконавцями – від сезону до сезону, від концерту до концерту, від прем'єри до прем'єри. Чимало творів батько не встиг почути за життя, а інтерес до його музики зростає. Завдань, ідей, планів – дуже багато. І я щаслива, коли вдається скоротити шлях татової музики до слухачів, – це і є моя головна мета» [1, с. 37]. Так, именно благодаря Виктории Бибик украинский слушатель получил возможность посетить ряд интереснейших, исто-

² Выпускница Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Иерусалимского Университета, Виктория Бибик – концертирующая пианистка, лауреат международных конкурсов. В настоящий момент она является главным пропагандистом и хранителем музыки Валентина Саввича, занимаясь нотным наследием композитора и организуя концерты по всему миру, наряду с собственной активной исполнительской и педагогической деятельностью.



рически знаменательных концертов, главный из которых за последнее время – премьерное исполнение оперы Валентина Бибика «Бег» в Киеве в 2010 г. (дирижер – народный артист Украины Р. Кофман).

Трудно переоценить вклад младшей дочери композитора в популяризацию музыки отца. Имея в своем репертуаре большое количество фортепианных, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений Валентина Саввича, Виктория стала одним из основоположников исполнительской традиции его музыки. И в общении с музыкантами, особенно молодыми, ранее не знакомыми с творчеством В. Бибика, она помогает им постичь те принципы, на которые должен опираться исполнитель в прочтении музыки нашего выдающегося соотечественника. Исполнительское творчество и деятельность Виктории Бибик стали важным скрепляющим звеном в цепочке между композитором, к сожалению, рано ушедшим из жизни, и исполнителями, приступающими к самостоятельной интерпретации его произведений.

В письме к автору статьи Виктория Бибик сформулировала ряд творческих принципов мышления Валентина Саввича, которые на сегодняшний день уже стали исполнительской традицией. Она пишет: «Если, всё же, попытаться предельно обобщить и вывести “аксиомы”, знание которых необходимо исполнителю музыки отца, то, прежде всего (что важно для исполнения не только сочинений для фортепиано, а в целом для всего творчества), – это отношение к звуку. Именно звуковая чуткость, ощущение возникновения звука, звуковая насыщенность (разнообразие) – главная траектория работы над сочинениями отца. Вторая “аксиома” – это некое ритмическое “рубато”, постоянное ощущение “движения” музыки. “Звуковые зависания”, “застывшие” состояния редки в сочинениях отца и, когда встречаются, имеют большое значение, определенный смысл. Так же невозможно не сказать о необходимой предельной эмоциональной вовлеченности. Это та музыка, исполнение которой вне полной “отдачи” всегда будет заметным, ощутимым. Так же, как будет слышаться и отсутствие достаточного мастерства владения инструментом – владения звукоизвлечением. Каждый композитор имеет свои “дороги познания”, главные для исполнителя его музыки. Для Шопена – это туше, для Бетховена –



форма, для Баха – это штрихи. Для Бибика – это звук. Прежде всего, это исходит из самой музыки, но с годами, веками, это уже становится традицией». Добавим от себя, что указанные пианисткой «аксиомы» действительно являются стилевыми приметамы фортепианного мышления композитора, которые надо изучать как исполнителям, так и исследователям его творчества. Учитывая сказанное выше о важности понимания исполнителем особенностей стиля композитора, а также авторское определение жанра избранного нами сочинения, мы обращаемся к методу анализа, который можно определить как исследование «жанровой стилистики» музыкальной драматургии сочинения.

Тема вариаций В. Бибика «Dies irae» op. 97 представляет собой не всю секвенцию, а только ее первый мотив (ядро) из семи звуков (*f-e-f-d-e-c-d*), повторенный дважды. Узнаваемость темы Страшного Суда происходит только лишь на звуковысотном уровне, в то время как метроритм и регистр, в котором она изложена – авторские. Композитор выписывает тему четвертями, за исключением последнего тона *d* (целая) в первой октаве с указанием динамики *pp* и штриха *legato*. Тема «Dies irae», трактуемая композитором сквозь призму неоромантизма, лишена зловещего характера и воспринимается слушателем амбивалентно – как *авторский знак*, наделенным семантическими свойствами, связанными с идеей Божьего гнева.

Вначале произведения композитор выставляет точное темповое (*Adagio*) и метрономическое (четверть = 54) обозначения, но не указывает размера. Исходя из наличия написанных четвертями шести нот в первом и третьем тактах, можно предположить, что это может быть размер 6/4 либо 3/2. Однако выписанный во втором и четвертом тактах одинокий тон *d* целой длительностью предполагает внутри такта размер 4/4. Таким образом, единый размер темы отсутствует. Исполняя музыку Валентина Бибика, пианист чувствует внутреннюю потребность в опоре на метроритмическую пульсацию, так как часто, даже при заданном размере, количество нот в такте (особенно в кульминационных зонах) не укладывается в него; реже встречаются случаи, когда нот в такте меньше.

Целостность вариационной формы во многом зиждется на метроритмической основе, поэтому композитор столь скрупулезно выписывает



вает метрономические показатели, как вначале, так и при каждой смене темпа. «Расшатывание» привычных временных границ вариационной формы, которые обычно задаются темой с ее размером, отличает драматургический процесс развертывания в «39 вариациях» Валентина Саввича и характеризуется нерегулярной, неакцентной метрической пульсацией, и, как следствие – метроритмической переменностью.

Семантика темы 39 вариаций – сдержанного, скорбного, философски-повествовательного характера, а по синтаксической структуре тема напоминает тему фуги. Эту параллель закрепляет появляющийся в I вариации второй голос – противосложение. Во II вариации вновь представлен тематизм этого же противосложения, что дает основание считать его удержанным. Тем самым, слушатель с первых нот звучания произведения вовлечен в родную для В. Бибика полифоническую стихию. Художнику близки не только полифонические жанры (напомним, что его перу принадлежат фортепианный цикл «34 прелюдии и фуги», который вошел в мировую историю полифонического искусства), но, что еще более важно – именно полифоническая техника письма лежит в основе композиторского стиля Валентина Саввича.

Экспозиция. Первая вариация звучит в среднем регистре на *pp*, так же как и тема. Верхний голос – тема – повторяется, за исключением последнего такта, в котором добавляются, словно прорастая из тона *d*¹, две ноты – *des*, *c*. Нижний голос – противосложение – представляет собой нисходящее движение по хроматической гамме от *d*¹ до *ges* малой октавы. Этот голос тоже «прорастает» из темы вариации, так как его первая нота появляется из последнего звука-тона *d* темы, который слигован с первой нотой противосложения. Подобный принцип вариантного тематического прорастания, который дает ощущение живого роста, в том числе и в структуре произведения, мы встречаем в творчестве русских композиторов, в частности, у Мусоргского. А в музыке композиторов второй половины XX ст. этот принцип становится универсальным: «Вариантность во всем жанрово-стилевом контексте современной культуры является неперменным атрибутом и композиторских техник, и одним из важнейших принципов тематического развития, и, наконец, – методом художественного творчества», – отмечает О. Верба [2, с. 54]. Структурное расширение за счет вариантного



метода музикального розвитку на мікроуровні ми сразу слышим на примере I вариации. Так, именно за счет тематического «прорастания» (добавления двух нот в конце вариации) размер этого такта, в отличие от основной темы, смещается с 4/4 до 6/4, а, следовательно, увеличивается на два биения. Всё перечисленное дает нам возможность предположить, что вариационная форма этого произведения строится на вариантно-полифоническом принципе варьирования.

До пятой вариации тема всё время звучит в верхнем голосе, с каждой вариацией поднимаясь на тон выше. Развитие происходит не только на звуковысотном, но и на динамическом уровне. Так, в I вариации тема начинается со звуко-тона *f* на *pp*, в IV – *h* на *f*. Расположение нот в теме остается без изменений, а интонационно в каждой вариации она звучит уже иначе. Другими словами, композитор излагает тему в виде неточной секвенции по звукам *C-dur*. Обращение композитора к секвенции как композиционному способу развития невольно наталкивает на параллель с секвенцией как жанром, каковым «*Dies irae*» является по определению.

Противосложение, изложенное вначале одногласно в виде ламентозных интоном, звучит скорбно, беззащитно. С каждой последующей вариацией противосложение фактурно обогащается, что приводит к динамическому крещендо и к первой небольшой кульминации в IV вариации. Так, I вариация изложена двухголосно, во II-й появляется третий голос (четыре биения, тон *g* в малой октаве и вслед за ним – залигованный на протяжении всей вариации звуко-тон *f*). В III и IV вариациях противосложение из мелодического положения переходит в кластерные аккорды, основу которых составляют такие интервалы, как секунда, тритоны, нона и септима.

В первых трех вариациях противосложение ритмически выписано таким образом, что каждый его звуко-тон приходится на слабую долю – четверть с точкой и восьмая, которая, в свою очередь, залигована со следующей четвертью. Такой ритм в сочетании со щемящими секундовыми интонациями создает настроение скорби и безысходности. Однако уже в четвертой, первой из кульминационных вариаций, ритм противосложения меняется, он сливается с ритмическим рисунком темы. Эта вариация звучит в аккордовом изложении на *f*, меня-



ется и темп произведения – происходит ускорение. Мерное, упругое движение четвертями напоминает шаги неизбежно приближающегося возмездия грозного Божественного Суда.

В IV вариации одновременно происходят кульминация и спад напряженного развития, с помощью выпяченного композитором *calando*. Заканчивается вариация долго одиноко звучащим, дублированным в октаву в нижнем регистре звуко-тоном *d*, который выполняет синтаксическую функцию, становясь «водоразделом» между этим и следующим вариационным блоком.

V вариация начинает новый виток развития в драматургии «39 вариаций», который приводит к первой значимой кульминации произведения в XII–XIII вариациях. В целом, можно выделить три главных кульминационных зоны этого сочинения. О первой уже было сказано выше, вторая приходится на XXIII–XXIV вариации, третья – на XXXI–XXXIV. Все они отличаются большой экспрессией, фактурной и динамической насыщенностью.

В V вариации тема проводится в среднем голосе, в своем изначальном виде от звука *f*, только в малой октаве. Благодаря этому факту тема приобретает более насыщенное, мрачное наполнение, хоть и звучит на *pp*. Это впечатление подкрепляется звучащим в нижнем голосе противосложением, которое ассоциируется с ударами колокола, напоминающими о трагической неизбежности Судного дня. Противосложение, как и прежде, приходится на слабую долю такта и изложено полутонами, но уже в восходящем движении и в виде октав в самом низком регистре. В верхнем голосе происходит развитие тематизма противосложения. За короткое время (5 тактов) диапазон звучания в верхнем голосе расширяется от звука *d*¹ до *g*², что происходит в результате движения восходящими и нисходящими хроматическими пассажами. Эти короткие, рваные хроматические мотивы ассоциируются с трепетной молитвой человечества о помиловании перед лицом сурово приближающегося Страшного Суда. Вариация звучит очень объемно и внушительно, за счет регистрового охвата и использования крупной и мелкой фактуры изложения. Исходя из активного разработочного характера V–XIII вариаций, условно назовем этот раздел *первой разработочной волной*.



Начиная с VI вариации, происходит увеличение плотности звучания на единицу времени. С каждой вариацией наблюдается мнимое увеличение скорости в связи с появлением мелких длительностей в противосложении (вначале восьмые, потом триоли) и активного динамического нарастания. Хотя реальное ускорение тоже имеет место. Так, композитор дважды выписывает *ritu mosso* в VI и IX вариациях, а также *accelerando* в конце X вариации. Кульминационная XII вариация звучит уже в темпе *Allegro*.

Тема в предкульминационной зоне звучит попеременно в нижнем, среднем и верхнем голосах. Она подвергается интонационным изменениям в связи с разработочным характером раздела. Противосложение строится на общих формах движения, которые базируются (в VI–VIII вариациях) на секундовых ламентозных интонациях. Таким образом, продолжается драматургическая линия, заложенная в V вариации – тема грозного Божьего Суда звучит контрапунктом противосложению, выражающему человеческую скорбь, моление о прощении. Начиная с XI вариации происходит образная трансформация тематизма. В XII вариации композитор впервые выписывает размер – 5/8.

Вторая разработочная волна начинается с XVII вариации, которая написана в темпе *Largo*, отличается скорбным характером и пронизана щемящими интонациями. Верхний голос построен на ритмически рваных (шестнадцатая и восьмая с точкой) восходящих и нисходящих больших, малых секундах, и его звучание напоминает плач человека. Монологическому типу высказывания этого проведения темы способствует не только микроинтервалика, но и прозрачность фактуры. «Особенность микроинтервалики нерасторжимо спаяна с энергией субъективного высказывания. <...> И не случайно микроинтервалика столь естественно соединилась с жанром монолога, в особенности с такой его разновидностью, как *lamento*, плач» [5, с. 146]. Это замечание С. Савенко об авторском способе высказывания А. Шнитке очень точно характеризует и творчество Валентина Саввича.

Анализируя драматургию 39 вариаций в целом, можно выделить три разработочных волны, каждая из которых является более насыщенным и драматургически значимым звеном в развитии сочинения.



Другими словами, драматургія варіаційного розвитку строїться по принципу восходження, використовуючи принцип *лествици*. При цьому надо відзначити, що всередині кожної хвилі є своя кульмінація, після якої відбувається фактурно-динамічне димінундо, яке знаходить своє вираження і в замиранні тематичного розвитку. Кожна нова хвиля – вище попередньої. Таким чином, на перший погляд, на основі варіаційного циклу В. Бибік вистрайовує сонатну драматургію конфліктного типу. Її специфіка заключається в тому, що внутрішній конфлікт розвивається поступово, шляхом саморозвитку однієї теми (а не через контраст двох тем по бетховенському образцю). С іншої сторони, ідея автора і його фортепіанно-звукової образ настільки масштабна і глибока, що виникає необхідність вказати на значимість симфонічного методу, який композитор використовував на всьому протязі свого творчості. На наш погляд, В. Бибік-симфоніст передчував тему апокаліпсиса культури в кінці ХХ століття і відобразив її в своєму баченні «Dies irae» в жанрі фортепіанних варіацій. Композитор всю життя відчував свою відповідальність за те, що відбувається в світі. Він вважав, що музика може впливати на хід історії.

Висновки. Обращення В. Бибіка до теми «Dies irae» неслучайно. Як втілення творчого досвіду композитора, «39 Варіацій» містять ознаки пізнього композиторського стилю і, відповідно, трагічного мироощущення. Відсутність єдиного розміру, як у темі варіації, так і в усьому творі підтверджує зв'язок теми варіацій з її культурним прообразом – середньовіковою секвенцією, семантика якої повністю визначалася канонічним текстом, а песнопіння відзначалося вільним метром і нерегулярною ритмікою.

Тип драматургічного мислення, представлений у творі В. Бибіка, визначається нами як «монодрама». Автор пропонує інтерпретацію біблійського образу Страшного Суду з філософською установкою на рефлексію духовної культури ХХ ст. Композитор синтезує різні жанрові моделі (посвячення, варіації, колибельна), обобщаючи їх стилістику за допомогою сонатного принципу мислення для того, щоб відкрити співзвучність однієї людської долі Божьому світу. Такі конотації з'єднують минуле, насто-



ящее и будущее. Ещё раз подчеркнём, что благодаря тому, что Виктория Биби́к стала одним из основателей исполнительских традиций фортепианных произведений отца, её индивидуальный творческий стиль явился объединяющим звеном между композитором и исполнителями-интерпретаторами его произведений. В этом заключается высокая миссия деятельности самой Виктории и каждого музыканта-интерпретатора, популяризирующего творческое наследие Валентина Биби́ка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бібік В. Довга розмова. *Музика. Київ. 2012. № 5. С. 32–37.*
2. Верба О. Вариантность: внестилевой и стилевой аспекты функционирования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 54–61.*
3. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Биби́ка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наук. праць ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 175–183.*
4. Иванова И., Мизитова А. Фрагменты творчества Валентина Биби́ка : монографические очерки. Харьков : [б. и.], 2006. 126 с.
5. Савенко С. Музыка А. Шнитке как язык современности. *Музыка. Культура. Человек : сб. ст. Свердловск, 1991. Вып. 2. С. 144–152.*
6. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

REFERENCES

1. Bibik V. (2012). *Dovga rozmova* [A long conversation]. *Muzyka* [Music] Kyiv. № 5. 32–37.
2. Verba O. (2004). *Variantnost': vnestilevoy i stilevoy aspekty funktsionirovaniya* [Variation: non-style and stylistic aspects of functioning]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats ; KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho*. [The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education: collection of scientific papers]. Kharkiv. Vyp. 13. 54–61.



3. Verkina T. (2004). O poetike ispolnitel'skogo iskusstva: zvukovoy mir fortepiannoy muzyki Valentina Bibika [About poetics of performing arts: the sound world of piano music by Valentin Bibik]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats ; KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho [The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education: collection of scientific papers]. Kharkiv. Vyp. 13. 175–183.
4. Ivanova I., Mizitova A. (2006). Fragmenty tvorchestva Valentina Bibika. Monograficheskie ocherki [Fragments of Valentin Bibik's works. Monographic essays]. Kharkiv. 126 s.
5. Savenko S. (1991). Muzyka A. Shnitke kak yazyk sovremennosti [Music by A. Schnittke as the contemporary language]. Muzyka. Kultura. Chelovek : sb. st. [Music. Culture. Man: collection of articles]. Sverdlovsk. Vyp. 2. 144–152.
6. Shapovalova L. (2007). Refleksivnyy khudozhnik. Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve [Reflective Artist: Problems of Reflection in Musical Creative Work]. Kharkiv : Skorpion, 292.