

УДК 78.071.1(477.54)(0920):[785.7:780.614.333]

DOI 10.34064/khnum1-6210

Пашковська Маргарита Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: ms1993rs@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5106-787

**Темброобраз альта в П'ятому струнному квартеті
В. Бібіка в контексті концепції «останнього твору»**

Темброобраз альта у дослідженнях сучасних науковців постає як художня метасистема, що вивчається як на загальному, так і на специфічних рівнях за рядом параметрів (семантичне амплуа, візуально-акустичний образ інструмента, індивідуальний виконавський стиль «рефлексивного художника» (Шаповалова, 2007а, б) або ж інтерпретатора (Ніколаєвська, 2020) та інші). Феномен залучення альта у пізні опуси композиторів ХІХ–ХХІ століть досі не був предметом спеціальних наукових розвідок. У представленому дослідженні розглянуто специфіку застосування тембрової семантики альта в пізній творчості В. Бібіка (1940–2003) на прикладі його П'ятого струнного квартету (2002). Типологію творчих періодів (за Н. Савицькою, 2008) спроектовано на творчість В. Бібіка, в результаті чого виявлено, що пізній період його композиторської діяльності (за нашою періодизацією – 1994–2003 рр.) можна віднести до «консолідуючого» типу, оскільки збережено основні константи стилю митця – філософічність, симфонізм, поліфонізацію, монологічність, медитативний тип драматургії. Проведено композиційно-драматургічний аналіз П'ятого струнного квартету, розглянуто прийоми інструментального викладення та розвитку тематичного матеріалу, зосереджено увагу на особливостях застосування темброобразу альта у семантичному полі твору. На підставі аналізу Квартету, з огляду на стильові домінанти творчості композитора, виокремлено основні тенденції застосування альтового тембру в пізній творчості В. Бібіка. Підсумовано, що композитор за рахунок техніко-виконавських можливостей інструмента значно розширює його семантичний спектр.

Ключові слова: темброобраз альта; музична семантика; пізній стиль; творчість В. Бібіка; струнний квартет.

Постановка проблеми. Опуси, які створені на завершальному етапі творчого шляху композитора – а саме таким є П'ятий струнний квартет В. Бібіка, – завжди викликають особливий інтерес дослідників як «останнє слово» митця, що акумулює особливості його мислення й сприяє цілісності сприйняття його творчості (перший твір – своєрідне «ргомо», останній – певний підсумок). Іноді ми можемо говорити про духовний заповіт; в деяких випадках – квінтесенцію того, що було притаманне творчості композитора раніше; іноді ж останній опус – це вихід на новий стильовий рівень (часом принципово новий). Нас особливо цікавить той факт, що нерідко останні твори композиторів, зокрема ХІХ–ХХІ століть, пов'язані з тембром альта. Можна навіть спостерігати «відособленість» альтового тембру в пізній творчості композиторів цього періоду (Й. Брамс, М. Брух, М. Рeger, Д. Шостакович, Б. Бріттен, Б. Барток, П. Гіндеміт, Б. Мартіну, Е. Блох, Ф. Дружинін, А. Хачатурян), що простежується й у творчості В. Бібіка. Це явище, що вочевидь пов'язане з семантикою тембру цього інструмента, яка склалася за часи його формування, висуває питання її втілення в умовах індивідуального, зокрема пізнього, стилю композитора. Феномен залучення альта у пізні опуси композиторів ХІХ–ХХІ століття досі спеціально не розглядався, отже, виявлення і застосування цього дослідницького ракурсу становить певну **наукову новизну** нашого напрацювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті представлені посилання на дослідження науковців щодо питання семантики темброобразу альта: Г. Косенко (2018), яка системно досліджує темброву семантику альта у творчості харківських композиторів 1960–2000 років; Е. Купріяненко (Купріяненко, 2005), яка виявляє специфіку використання альтового тембру в камерній музиці Й. Брамса; А. Городецького (2019), що узагальнює спостереження щодо художнього темброобразу альта у сольних творах європейських композиторів першої половини ХХ століття. Також нами застосовано позиції фундаментальних праць Н. Савицької (2008; 2010) щодо проблем пері-

одизації композиторської творчості та її вікових особливостей. До досліджень, що висвітлюють різні аспекти творчості В. Бібіка, належать праці Л. Шаповалової (2007а, б), Г. Косенко (2018), І. Іванової та А. Мізитової (Ivanova & Mizitova, 2020), О. Щетинського (2021), фрагмент колективної статті авторства Ю. Ніколаєвської, Л. Шаповалової, О. Копелюка, Л. Серганюк (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska, & Kopeliuk, 2021).

Мета статті – виявлення специфіки застосування семантики темброоброа альта в пізній творчості В. Бібіка на прикладі його П'ятого струнного квартету.

Для розкриття теми обрано **методологічну базу**, яка включає в себе низку загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів: *історико-біографічний* – в дослідженні життєвого і творчого шляху В. Бібіка; *стильовий*, оскільки розглядається специфіка пізнього стилю композитора; *семантичний*, у зв'язку з дослідженням темброоброа альта; *органологічний*, при розгляді темброво-семантичних та артикуляційно-штрихових засобів виразності; метод *виконавського аналізу*, зосереджений на виявленні семантики тембру альта у досліджуваному творі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для систематизації параметрів темброоброа альта варто звернутися, в першу чергу, до значення самого терміну «тембр», а також похідних від нього понять – «темброве амплуа альта» та «темброва семантика альта». Аналіз дефініції «тембр» в її дуальному (універсальному та специфічному) значенні реалізовано О. Жарковим (2005), згідно думці якого «тембр у музичному творі постає як складна багаторівнева функціональна система. Його функціональність базується на відносних критеріях, таких як: 1) тембровий контраст; 2) темброва щільність; 3) темброва м'якість; 4) темброва мікстовість» (Жарков, 2005: 30). О. Жарков наводить два показових визначення тембру в музиці, а саме – Ж. Н. ван дер Вейда (Weid, 1992) та Т. Мюрея. «Тембр – комплексне поняття (часто визначається як сукупність трьох компонентів: висоти, тривалості, інтенсивності), яке спрямоване на злиття звучання всіх компонентів у слуховій сутності» – зауважує перший (Weid, 1992: 109). За Т. Мюреєм, «тембр – це “суб’єктивний вираз

об'єктивного спектру звучання"» (цит. по: Weid, 1992: 114). Перше визначення характеризує тембр з боку його комунікативної сутності, друге – підкреслює структурно-функціональну особливість тембру в його об'єктивному існуванні і суб'єктивному сприйнятті.

В українському музикознавстві, зокрема, дисертації композитора Ю. Іщенко (1997), тембр розглядається через систему релятивних протиставлень. Дослідник пропонує класифікацію тембрових опозицій за п'ятьма параметрами: тембровий контраст і темброва тотожність; тембри чисті і змішані; темброва щільність і темброва прозорість; темброва різкість і темброва м'якість; сольний тембр і груповий тембр (Іщенко, 1997: 7).

Важливою характеристикою тембру в його комунікативній функції є поняття «темброва семантика». Г. Косенко (2018: 39) зазначає: «У наявній літературі з проблем тембру та органології це поняття, якщо і використовується, то чисто метафорично, для позначення подібності між вокальними та інструментальними звучаннями. Разом з тим, при вивченні кожного окремого інструментального тембру слід мати на увазі ту інтонаційну систему, в яку він “вмонтований”, тобто семантичне амплу даного інструмента з його темброво-фактурними і артикуляційними характеристиками у творах за його участю – симфонічних, камерних, сольо-концертних».

В. Ткаченко (2013) виокремлює фактори, що формують, на думку автора, поняття «тембрової семантики» інструмента: 1) візуально-акустичний образ інструмента; 2) характер інтонаційно-звукової системи і засоби виразності в музиці (маються на увазі відмінності музичної мови відповідно до стилю епохи); 3) ступінь досконалості конструкції інструмента; 4) наявність виконавських шкіл.

Доповнимо цю систему ще одним, не менш важливим, фактором, що, на нашу думку, впливає на формування «тембрової семантики» та «тембрового амплу» будь-якого інструмента як один із визначальних: індивідуально-виконавський почерк «рефлексивного художника» (Шаповалова, 2007а, б) або ж інтерпретатора («Homo Interpretatus», Ніколаєвська, 2020).

Л. Шаповалова (2007а, б) розглядає естетико-комунікативну природу виконавства, що визначається як рефлексія художника-інтерпре-

татора, який творить нове в рамках метасистеми «творчість, сприйняття, рефлексія». За думкою дослідниці, виконавський стиль, що характеризується нею як зустріч двох свідомостей у процесі осягнення чужої творчості, пов'язаний зі стилем інструмента і його семантикою.

Фактор впливу виконавця на формування звукового образу твору, у тому числі його «тембрової семантики», увиразнено в монографії Ю. Ніколаєвської (2020). За визначенням авторки, «*Homo Interpretatus* як суб'єкт інтерпретативної теорії музичної комунікації, є сумарним образом людини, яка у процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій “композитор-виконавець-слухач-дослідник”)» (Ніколаєвська, 2020: 149).

Отже, міркування вищезгаданих дослідників з приводу поняття «тембр», «семантика тембру» є істотними й для розгляду тембро-образу альтя.

Варто згадати, що на формування семантики тембру впливало конструкційне перетворення альтя. Після множинних експериментів (до XIX століття) щодо будови та виду інструмента і перших спроб вивести альт на перші позиції¹, середина XIX століття відзначається не тільки розширенням альтового концертно-сольного репертуару², а й зверненням композиторів до тембру альтя у пізній період творчості, зокрема, в останніх камерно-інструментальних опусах. Наприклад, Й. Брамс зробив альтове перекладення своїх Сонат для кларнета і фортепіано № 1 та № 2 (1894). «Кларнет та альт щонайбільше відповідають тому типу емоціоналізму, який асоціюється з духовним світом Й. Брамса. Властиве їм тьмяне звукове обличчя

¹ Концертна симфонія для скрипки і альтя з оркестром (1779) В. А. Моцарта з двома рівними за музичним тематизмом партіями, де сольна партія альтя викладена досить віртуозно, що у XVIII столітті було своєрідною «диковиною» в концертній практиці.

² Згадаємо твори таких композиторів, як А. Ролла (12 концертів для альтя з оркестром, три твори концертного плану для альтя з оркестром – Adagio і тема з варіаціями G-dur, Інтродукція і дивертисмент F-dur, Рондо G-dur, чотири Альтових сонати, а також безліч альтових мініатюр); Г. Берліоз (ор. 16, «Гарольд в Італії», 1834); Й. Гуммель (Фантазія для альтя з оркестром, 1822), Ф. Мендельсон-Бартольдї (Соната для альтя і фортепіано, 1824), Р. Шуман («Казкові картини» для альтя та фортепіано ор. 113, 1851); Й. Брамс (дві Сонати для альтя і фортепіано ор. 120, 1894).

постає як особлива форма вираження різноманітних пристрастей: від глибоко інтимних, відмічених ноткою ностальгічної печалі, до палких і сильних, але завжди стримуваних мірою і тактом...», – пише Е. Купріяненко (Купріяненко, 2005: 122).

Серед композиторів ХХ століття одним із перших використовує звучання альту у тривалих емоційно напружених епізодах оркестрової та камерної музики Д. Шостакович, виявляючи двокомпонентність альтового тембру: характер строгої стриманої скорботи у нижньому регістрі та пронизливий і різкий тембр у високому, що посилює напруженість скорботної музики, як, наприклад, у III частині 11 Симфонії, де альт виконує мелодію відомої революційної пісні «Ви жертвою пали». Востаннє тема звучить у середньому регістрі альтів, м'якість тембру якого надає їй просвітлений характер. У I частині П'ятої симфонії друге проведення побічної теми доручено альтам в дуже високому регістрі, який можна описати як різкий та пронизливий. «Невигідний» та «незручний» регістр використаний в драматургічних цілях: саме альтовий тембр в змозі передати надрив та гостроту звучання. Отже, композитор розкриває різні грані темброобразу інструмента. Величезним внеском у розширення художніх та технічних можливостей альту є квіртетна творчість Д. Шостаковича. У першому ж квіртеті він доручає соло альту – душевну, трохи журну мелодію. У фіналі Другого квіртету альт також грає без супроводу. 13-й квіртет взагалі присвячений професорові В. Борисовському (альтистові), його партія домінує впродовж усього твору. Д. Шостакович уперше у квіртетах застосовує гранично високий регістр альту й тим самим розширює його діапазон. Яскравим виразом філософської, поглиблено-психологічної трактовки семантики альтового тембру стала Альтова соната ор. 147 (1975), де композитор звеличив інструмент, показавши масу його нерозкритих раніше образно-сміслових, тембрових, технічних можливостей.

Наявність декількох «художніх масок» альту відзначає А. Городецький, метафорично уподібнюючи темброобраз альту міфологічній річці Стікс, «котра вічно розділяє світ живих та світ мертвих» (Городецький, 2019: 45). Дослідник зазначає універсальність темброво-звукової палітри інструмента і виокремлює характеристики, пов'язані з його семантикою:

– низьке, наближене до людського голосу, звучання з оптимальним для сприйняття людським вухом діапазоном;

– технологічна неквапливість, яка виявилась абсолютно незамінною для створення у музиці «оаз спокою».

Звідси, альт став символом врівноваженості, виваженості, надійності, фундаментальності, певною мірою навіть художньої консервативності та «голосом мудрості» в музиці ХХ ст. З іншого боку, підкреслено й протилежні компоненти (двокомпонентність) тембробраза альта:

– спроможність втілювати гротескову, вибагливо-характерну образність;

– гостро-конфліктну і навіть трагедійну, яка стала уособленням драматичних реалій оточуючого світу.

Ці спостереження доповнює Г. Косенко, зазначаючи, що «перша з цих інтерпретацій представлена в 50–60-х роках минулого століття; друга – 70–80-х роках»; третя – 80–90-х роках ХХ століття, коли альтовий тембр та техніка спеціально трактуються як універсальні та застосовуються звуко-образотворче, а також з використанням нетрадиційних прийомів гри як атрибутики багатьох інструментально-видових стилів кінця ХІХ – початку ХХ століття» (Косенко, 2018: 58). Характеризуючи темброву семантику альта, дослідниця 1) вирізняє альтовий тембр як головну складову формування образу інструмента; 2) зазначає тяжіння тембру альта не лише до сфери меланхолії, але і до інтонацій романтичного томління; 3) звертає увагу на дуалізм тембрової семантики альта – два елементи його темброрегістру використовуються для характеристики внутрішньо контрастних образів: низький регістр – строгий, мужній, верхній – «з відтінком деякої напруженості» (Косенко, 2018: 59).

Відштовхуючись від домінуючих ознак тембрової семантики альта, розглянутих у вищезгаданих дослідженнях, вирізимо ті вектори, за якими здійснюватиметься аналіз П'ятого струнного квартету В. Бібіка, а саме:

– створення семантичного «образу інструмента»;

– акцентування тембрових якостей, які увиразнюють його специфічність;

- виокремлення «лексем» (М. Арановський), що формують психологічні характеристики, які презентує тембр альтя;
- підкреслення різних компонентів тембру, які впливають на багатство альтового темброобраза.

Зазначені чинники сприяють формуванню певного спектру семантичних характеристик, який у Квартеті В. Бібіка має власне індивідуалізоване обличчя. Не намагаючись виокремити з семантичної єдності твору альтовий тембр, все ж, в контексті творчості В. Бібіка, наполягаємо на тому, що сольні моменти можуть укладатися в загальну структуру семантики темброобраза альтя в сучасній музиці.

З огляду на те, що нас цікавить пізній період творчості композитора, звернемося до питання періодизації творчості В. Бібіка³, орієнтуючись на монографію та докторську дисертацію Н. Савицької (2008; 2010), де досліджується феномен пізнього стилю. Дослідниця виокремлює тенденції, характерні для пізнього етапу творчості композиторів: лаконізм, «прояснення» музичного висловлювання, діалектичний процес синтезу нового зі старим, інтенсивність, кристалізація індивідуальної стилістики, раціоналізація, руйнування стереотипів форм, художня ретроспекція, реінтерпретація; надає визначення пізнього періоду творчості («золотих сутінків»). «Це завершальна еволюційна стадія, яка у поглибленому і концентрованому вигляді

³ Валентин Савич Бібік (1940–2003) – видатний український композитор, педагог, професор. Навчався в Харківському інституті мистецтв у заслуженого діяча мистецтв, професора Дмитра Клебанова, викладав на кафедрі композиції *Alma mater*, був завідувачем кафедри музичного мистецтва в Гуманітарному Університеті та Академії Мистецтв Санкт-Петербурга, професором композиції Академії Музики Тель-Авівського Університету (Ізраїль). Попри те, що останні дев'ять років В. Бібік жив за межами України, його творчість належить українській національній культурі. У Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського неодноразово відбувалися концерти, де звучала музика композитора, у тому числі й присвячені його пам'яті, організовані за ініціативою народної артистки України, професорки Т. Б. Веркіної (грудень 2010 р.), та дочки композитора, піаністки Вікторії Бібік (березень 2013 р.). На сьогодні в Харкові, на батьківщині композитора, де написана більшість його творів, музика В. Бібіка звучить хоча й не так часто, але присутня в окремих концертах, культурних проєктах, залучається до конкурсних програм.

включає в себе стильові елементи раннього і зрілого етапів творчого становлення композитора» – зауважує авторка (Савицька, 2008: 254). Музикознавиця розрізняє також типи пізнього періоду:

1) прогностичний – мається на увазі, що композитор у пошуках нового здійснює величезний «стрибок» у майбутнє (Л. Бетховен, М. Вебер, Р. Вагнер, Ф. Ліст, Й. Брамс, Д. Шостакович);

2) консолідуєчий – кардинального оновлення не відбувається, на протилежність прогностичному типу, митець дотримується способу мислення, що вже склався. Те, що раніше носило характер пошуку, набуває контуру зрілого досвіду, це – мудре використання фонду власних досягнень (Ф. Шопен, А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус);

3) редукований – період, що фактично не відбувся. Причини можуть бути різними: від творчої кризи до раптової смерті (Г. Берліоз, Ш. Гуно, Я. Сибеліус, Ж. Бізе) (Савицька, 2008: 276–279).

Основними ознаками композиторського стилю В. Бібіка є:

– філософський світогляд як основа його музичної інтонації. Л. Шаповалова (2007b) доводить, що філософська концепція творчості В. Бібіка базується на осмисленні людського «Я» в центрі Всесвіту;

– спадкоємність із вітчизняною традицією, що пізнається в малюнку варіантного розгортання лаконічних послівок в музичному тематизмі, мелодичних побудовах, що спираються на архаїчні музичні фольклорні жанри, зокрема плачу (Зильберман, 1985);

– особливий звукопис (за визначенням О. Щетинського, «звук є не лише матеріалом для побудови музичних структур, а самоцінною, інформативно і семантично насиченою субстанцією (Бібікова манера оперувати звуком є вкрай самобутньою і завжди впізнаваною)» (Щетинський, 2021: 57);

– симфонізм та поліфонія як методи мислення; опора на поліфонічну техніку письма⁴;

⁴ За словами Ю. Ніколаєвської, однієї з авторок колективної статті про жанр та місію виконавця, поліфонічний цикл В. Бібіка «34 прелюдії і фуги» «став свідченням зміни онтосонологічної концепції звучання у фортепіанній культурі ХХ ст. Вдумливе виконання цієї музики вимагає від піаніста “трансформації свідомості”, відходу від класично-романтичного кліше звуковидобування. Поліфонізм мислення, слухова культура сонорного письма; монологічність висловлювання, як наслідок домінування

- використання авангардних композиторських технік другої половини ХХ століття – алеаторики, сонорістики, пуантилізму;
- монологічний тип висловлювання, тяжіння до самоспоглядання – ознаки спорідненості індивідуального композиторського світогляду із романтичним (Ivanova, & Mizitova, 2020);
- медитативність як основа драматургії.

Усе вищесказане дозволяє говорити про створення композитором особливого «звуквідчуття як світовідчуття» (за В. Медушевським).

Отже, стилю В. Бібіка притаманна єдність, однак ми пропонуємо розподілити його творчість згідно географічному принципу⁵ (з огляду на міста й країни, в яких він працював).

– 1960–1970 роки – етап формування авторського стилю, коли композитор активно засвоював радикальні засоби музичної виразності, характерні для неоавангардних тенденцій в музичному мистецтві Західної Європи, не розриваючи спадкоємних зв'язків з традицією;

– 1980–1994 роки – зрілий період творчості композитора, для стилістики якого характерна опора на архаїчні фольклорні жанри (плач та інші);

– 1994–2003 роки – пізній період творчості композитора, відмежований переїздом в Санкт-Петербург і Тель-Авів, для якого характерне посилення літургійної тематики у творчості⁶. Слід вказати і на камернізацію останніх творів (всі симфонічні та крупні твори написано у зрілий період).

Враховуючи наявність константних ознак стилю композитора, таких як філософічність, симфонізм, поліфонізація, монологічність,

авторської рефлексії набувають актуальності. Однак важливо підкреслити, що вслуховування в звук і його концептуальне переосмислення не руйнує зовнішню структуру жанру <...>. І тоді композитор змушує свого слухача пройти лабіринтами сучасного звуквідчуття, відкриваючи новий світ через відчуття внутрішнього, розкутого часу» (Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V., & Kopeliuk, O. O., 2021: 226).

⁵ Це лише одна з можливих класифікацій творчості композитора. Виходячи зі стильових ознак його творів, власну періодизацію надає О. Щетинський (Щетинський, 2021).

⁶ «До Ангела Александрійської колони» (1995), «Музика про того, що пішов» для струнного оркестру (1996), «3 тиші» для скрипки, альту і віолончелі (2000), «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі і органа (незакінчений твір, 2002).

медитативний тип драматургії, пізній період творчості В. Бібіка можна віднести до консолідуючого типу (за наведеною класифікацією Н. Савицької).

Цікаво, що на альтовий тембр композитор звертав увагу протягом всіх періодів творчості, написавши й концерти, й сонати, й характерні п'єси та ансамблі. У його доробку – Соната для альту solo op. 31 (1977), «Триптих» для альту solo, струнних та фортепіано op. 35 (1978), Концерт № 1 для альту з камерним оркестром op. 53 (1984), Концерт-Симфонія для скрипки, альту і камерного оркестру op. 61 (1986), Соната № 1 для альту та фортепіано op. 72 (1988), «Елегійна музика» для альту і фортепіано solo та симфонічного оркестру op. 77 (1990), Концерт № 2 для альту з симфонічним оркестром op. 104 (1994), Соната № 2 для альту solo op. 136 (1999), «Recitativo» для альту solo, Соната № 2 для альту і фортепіано op. 137 (2000), «З тиші...» для скрипки, альту і віолончелі op. 140 (2000), «Звуки і гармонії» для альту та фортепіано op. 143 (2001), «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі та органа op. 151 (2002). Тому не дивно, що в останніх опусах В. Бібік майстерно використовує можливості інструмента.

Струнний квартет № 5 op. 150 написаний 2002 року для традиційного складу (двох скрипок, альту та віолончелі), трагічний за своєю образною спрямованістю, є одним із останніх закінчених творів композитора. В цій одночастинній композиції поєднуються традиційні та сучасні позначення темпу та агогіки, звична нотація та новітні засоби фіксації авторського задуму. Композитор не виставляє ключові знаки, часто використовує пунктирні тактові лінії, подає нотні головки без штилів та ребер (за допомогою цього підкреслюється умовність метроритмічного компонента певних епізодів).

Твір розпочинається зі звучання альту, що виконує звук *h vibrato*, на яке послідовно напластовуються партії другої та першої скрипок, тобто темброобраз альту починає формуватися від перших інтонацій Квартету. Автор цілеспрямовано віддає першість партії альту, щоби тембр «середнього голосу» не загубився на тлі більш звучних скрипок. У цьому умовному вступі замість традиційного позначення темпу композитор використовує хронометрування партитури. Довжина кожного такту (п'ять, сім або вісім секунд) випикується під нотним

станом, відсутні розмір та тривалості. У перших п'яти умовних тактах, відділених пунктирними тактовими рисами, тонально-інтонаційним центром є звук *h*, від якого розпочинається поступове тематичне розгортання, побудоване на секундовій інтонації *h-c'*. Починаючи від шостого, тривалості кожного з тактів відповідає кількість звуків *pizzicato* у партії першої скрипки. У партії альт, до якого у шостому такті приєднується друга скрипка, хвилястою лінією, що починається від нотної головки, позначено посилення *vibrato* (про це свідчить також композиторська ремарка *gr. vibrato*). Хвилеподібна динаміка, побудована на підйомах від *pp* до *f* у кожному такті, врешті-решт сягає відтінку *ff*.

На цьому динамічному підйомі і розпочинається перший розділ Квартету (цифра два), позначений авторською ремаркою *Moderato con moto*, виписаним значенням метронома ($\text{♩} = 98-100$) та переважанням традиційної нотації. Композитор вказує тактовий розмір (4/4 та 5/4). У скрипок та альт звучить синкопована тема, викладена подвійними нотами (штрих *tenuto*), звуки якої, зібрані у єдиний акорд, являють собою кластер *g-gis-a-h-c*. Саме у цифрі два вперше вступає віолончель. Відмітимо також, що композитор у випадку недетермінованої метричної складової залишає нотний стан пустим, коли замість повного викладу звучать окремі партії.

У цифрі три авторська ремарка *Agitato* свідчить про поступову драматизацію, чому відповідає й нова фактура. У поліфонічному канонічному викладенні на динамічному відтінку *ff* звучить тема *pizzicato* зі вступу (з подальшим розвитком), що проводиться у всіх партіях. Канонічний вступ теми у різних партіях відбувається за рахунок зміщення її у часі (крок канону – дві восьмі). Композитор виписує тематизм за допомогою графічних візуальних символів. Наступні потужні поліритмічні акордові удари з подальшим динамічним нагнітанням призводять до кульмінаційного сплеску на *fff*, який раптово обривається генеральною паузою. Згадаємо, що одночасна тривала пауза у всіх голосах партитури ще з епохи Бароко використовувалася композиторами в якості символу смерті (риторична фігура *aposiopesis*).

Цифрою чотири позначене одиноке флажолетне звучання другої скрипки на *ppp*, на фоні якого виникають примарні *glissando*, що від-

лунням перегукуються у партіях першої скрипки та альтя. Гра біля підставки (*sul ponticello*) надає звучанню зловісного шиплячого забарвлення. Композитор знову звертається до хронометрування партитури: кожен з п'яти наступних тактів має звучати десять секунд.

За один такт до цифри шість розпочинається новий розділ – *Sostenuto*. На тлі витриманих звуків у віолончелі та першої скрипки, максимально регістрово віддалених один від одного, що створює просторовий ефект ($d^{\sharp}-C$), звучить *solo* альтя. «Двокомпонентність», розглянута вище (Городецький, 2019) реалізується тут в іншій формі: звучання нижнього та високого регістрів набуває характер *декламаційно-оповідальний*. У цьому розділі в партії альтя з'являється новий тематизм: короткі низхідні мотиви побудовані на мікроінтонаціях (наприклад, *f-fes-e*). Варто відмітити величезний досвід композитора в оркестровці та знання ним специфіки інструмента, яке відкриває широкий простір для *виконавської інтерпретації* теми (зазвичай гра-ти соло в квартеті досить важко, не через технічні проблеми, а через щільність фактури).

У цифрі сім розподіл функцій партій зберігається, проте альтяова тема зазнає інтонаційного розвитку: поряд з низхідним мелодичним рухом виникає його обернення. Кожна наступна фраза звучить вище, ніж попередня, поступово розчиняючись на *diminuendo* у динаміці *pp*.

Після тривалої фермати на згасаючій квінті *G-d* у віолончелі та пронизуючого звуку *cis⁴* у першої скрипки розпочинається новий епізод (цифра 11, *Con moto*). Тематично та фактурно він пов'язаний із попереднім поліфонічним епізодом *Agitato*. Побудований на такому ж інтонаційному матеріалі, низхідний канон охоплює партії першої, другої скрипок та альтя. Щоправда, початковий тематизм повністю зберігається лише у партії першої скрипки (у наступних проведень залишається тільки секундова інтонація *h-c*), подальший матеріал модифікується, проте півтонові інтонації продовжують бути основою тематизму. На фоні схвильованого руху в інших партіях із альтяовою темою (темою *Sostenuto*) вступає віолончель. Показово, що в цьому епізоді у різних партіях не збігаються ані вертикалі умовних пунктирних тактових рисок, ані темпові, ані метрономічні позначення. Загальна динамізація фактури призводить до чергової, на

цей раз більш масштабної, кульмінації (цифра 12). Звучність знову обривається, проте цього разу за тактом генеральної паузи слідує продовження динамічного нагнітання. Тим не менш, характер тематизму суттєво змінюється. Всі чотири партії нарешті досягають метроритмічної єдності, протягом всього епізоду панує єдиний розмір 4/4. Тематизм даного епізоду представлений, насамперед, в партії перших скрипок. Це рішуча мелодія (*fff*) суто інструментальної природи, з широким діапазоном та численними тритоновими ходами, викладена трелями. У партіях інших інструментів квартету звучать акцентовані акорди *pizzicato*, що виконують функцію ритмічного стрижня. Поступово тема із третьої октави переходить до малої (завдяки цьому тембр скрипки набуває нехарактерного для нього похмурого забарвлення), загальний рух уповільнюється, і черговий епізод розчиняється у *glissando* на динамічному спаді.

Від цифри 16 розпочинається нова тема (*Larghetto*, $\downarrow = 63$), що, втім, також містить секундові інтонації. Тема має декламаційно-речитативний характер, в її основі – повторення одного звуку. Динаміка *pp* підкреслює притаманний їй характер тривожного попередження. Ритмічний малюнок початку теми викликає асоціацію із темою вступу Симфонії № 5 Л. Бетховена – так званою «темою долі».

На фоні витриманих звуків у першій скрипки та альту звучить дует другої скрипки з віолончеллю. Ладову основу епізоду складає цілотонна гама, яка у комплексі з динамікою *pp* надає музиці рис химерності та застиглості. Далі тема переходить до партії першої скрипки. Атмосфера стає все більш тривожною за рахунок динамічно зростаючих хвиль *vibrato* у віолончелі, тритонові гармонічної педалі у другій скрипки та контрапунктуючої до основної мелодичної лінії епізоду теми на *pizzicato* зі вступу, що викладена у партії альту.

Наступний епізод (*Allegro assai*, $\downarrow = 144$) є початком нової великої кульмінаційної хвилі, що в результаті призводить до генеральної кульмінації всього твору. Композитор знову використовує поліфонічні прийоми викладення тематизму. Проте, в даному випадку, незважаючи на почерговий вступ партій (від віолончелі до першої скрипки), характерний для імітаційної поліфонії, інтонаційний склад партій не є тотожним, тож мова йде про контрастний контрапункт. У партії

віолончелі здійснюється метроритмічне заповнення музичної тканини епізоду восьмими. Інтенаційно її склад нагадує «блукаючий бас», побудований на малосекундових та тритонових інтервальних співвідношеннях. На цьому фоні свою схвильовану, ритмічно складну тему виконує альт. Знову композитор використовує *декламаційно-оповідальну* семантику альтового тембру, та, на відміну від попередньої меланхолічної медитативності, цього разу автор посилює напруженість і скорботність музики. Скрипкам в цей час доручений синкопований супровід, побудований за принципом ритмічної комплементарності.

Динамічне та фактурне нагнітання призводить до динамічної (*fff*) та регістрової вершини (цифра 25), з котрої ніби зриваються стрімкі, бурхливі потоки пасажів у скрипок, від нижньої точки яких розпочинає свій монолог альт (цифра 28, *Moderato con moto*). Це вже третій монолог альту у Квартеті – у такий спосіб композитор реалізує *солюючу* роль альту в ансамблі інструментів. Тема, викладена за принципом «питання-відповідь», проникнута *філософічністю*, що так притаманна творчості В. Бібіка. Закінчення теми звучить переважно в малій октаві. Та якщо, наприклад, у творах Д. Шостаковича трохи глухий нижній регістр альту посилює характер строго-стриманої скорботи, то у В. Бібіка він несе в собі гостро-конфліктну і навіть трагедійну образність, що набуває все більшої та більшої патетики.

Останній звук драматичного альтового монологу підхоплює перша скрипка, що розпочинає канонічне викладення секундової теми (цифра 30), яка звучала на початку твору у такому ж імітаційному викладенні. В цілому цей епізод інтонаційно повторює епізод *Agitato* з цифри три, лише напрямок вступу голосів змінюється з висхідного на низхідний.

Заключною динамічною вершиною Квартету можна вважати епізод *tutti* від цифри 31, де всі партії застигають на потужних трелях на *fff*. Після довгої фермати розпочинається тиха кода (цифра 32), розріджене звучання якої стає контрастом до попередніх епізодів. Після коротких «перегукувань» першої скрипки, альту та віолончелі *pizzicato*, почергово у різних партіях звучить відгомін цілотонної теми, що приводить до граничного динамічного спаду. Завершується Квартет самотнім згасаючим звуком *fis*.

Одночастинна форма твору сприймається як дуже цільна, в першу чергу, завдяки інтонаційній єдності всієї музичної тканини, а також тематичним аркам. Початкова секундова інтонація просвічує у більшості подальших тем твору, тому може бути трактована як лейт-інтонація. Задум композитора складно укласти в рамки тієї чи іншої форми, проте не можна не відзначити риси сонатної розробковості, дзеркальної симетрії та тотальну поліфонізацію фактури.

Висновки. 1) Аналізуючи сучасні підходи до вивчення семантики альтового тембру, ми дійшли висновку, що семантичний темброобраз альту постає у дослідженнях науковців як особлива художня метасистема, яка розглядається на двох рівнях – загальному та особливому. На загальному рівні вивчаються такі параметри:

– семантичне амплуа інструмента з його темброво-фактурними і артикуляційними характеристиками (Косенко, 2008);

– візуально-акустичний образ інструмента, характер інтонаційно-звукової системи і засоби музичної виразності, ступінь досконалості конструкції інструмента, наявність виконавських шкіл (Ткаченко, 2013);

– індивідуальний виконавський стиль «рефлексивного художника» (Шаповалова, 2007а, б) як «Homo Interpretatus» (Ніколаєвська, 2020).

На особливому рівні ознаки темброобразу альту розглядаються за такими параметрами, як:

– «прив'язаність» тембру інструмента до певних виразних інтонацій, зокрема томління та стриманої пристрасті (Купріяненко, 2005; 2010);

– двокомпонентність темброрегістру альту (Косенко, 2018);

– двокомпонентність втілюваного ним «художнього образу» (Городецький, 2019).

2) В. Бібік – один з тих композиторів, стиль яких є унікальним та завжди пізнаваним. Наявність певних констант композиторського стилю (філософський світогляд як основа музичної інтонації, симфонізм і поліфонія як методи мислення, опора на поліфонічну техніку письма, використання авангардних композиторських технік другої половини ХХ століття) дозволяє визначити пізній період творчості

В. Бібіка як *консолідуєчий* (за типологією Н. Савицької, 2008). За пропонуваною нами періодизацією, цей етап охоплює 1994–2003 роки – час перебування композитора за межами України.

3) Струнний квартет № 5 ор. 150 В. Бібіка, останній із закінчених творів композитора, є надзвичайно складним як за своїм драматичним та навіть трагічним образним змістом, так і за технічним втіленням. Композитор активно залучає поліфонічні прийоми викладення та розвитку тематичного матеріалу, інтонаційні альянзи та навіть елементи алеаторики, нетрадиційні способи гри на струнних інструментах, що вимагає від виконавців глибокого розуміння принципів сучасної музичної мови.

Особлива роль в Квартеті належить альту: твір починається зі звучання альтового тембру, його середня частина є розгорнутим соло альта, ще одне розлоге альтове соло є початком останньої та найбільш яскравої кульмінації. Тобто, поряд з ансамблевою, композитор реалізує в Квартеті солюючу функцію альта.

4) На прикладі Струнного квартету № 5 окреслимо домінуючі тенденції у використанні тембрової семантики альта в пізній творчості В. Бібіка:

- вирізнення альтового тембру серед тембрів інших інструментів струнно-смичкового сімейства та виокремлення альта у складі ансамблю, його солююча функція;

- меланхолічність та медитативність, декламаційність та оповідальність як важливі семантичні складові тембро-образу альта;

- застосування семантики альтового тембру в його регістровій «двокомпонентності»;

- виконавський вплив на формування темброобразу альта: композитор за рахунок техніко-виконавських можливостей інструмента значно розширює його семантичний спектр.

Останнє дозволяє вказати на значну роль творчості В. Бібіка, особливо її пізнього, консолідуєчого, періоду в історії світового альтового мистецтва та у формуванні семантичного тембро-образу альта.

Обраний нами ракурс, пов'язаний з феноменом останнього опусу, видається **перспективним** у подальшому вивченні семантики тембру альта в творчості композиторів XIX–XXI століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Городецький, А. (2019). *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Жарков, А. (2005). Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 48, 28–36.
- Зильберман, Е. (1985). Симфонии В. Бибика в контексте отечественного симфонизма 70-х – начала 80-х годов ХХ века. (Дипломна робота). Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ищенко, Ю. Я. (1977). *Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Косенко, Г. Г. (2018). Тембровая семантика альты у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Куприяненко, Э. Б. (2005). Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты Й. Брамса ор. 120 № 1. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 120–128.
- Куприяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнь Бароко – Й. Брамс)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Савицька, Н. В. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом.
- Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ткаченко, В. (2013). *Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років*. (Автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаповалова, Л. В. (2007а). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 26, 218–228.
- Шаповалова, Л. В. (2007б). *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков: Скорпион.
- Щетинський, О. (2021). Валентин Бібик: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303
- Ivanova, I., & Mizitova, A. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 365–375, DOI 10.7596/taksad.v9i4.2878
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>.
- Weid, J.-N. von der (1992). *La musique du XX siècle*. Paris: Hachette.

Pashkovska Marharyta

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: ms1993rs@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5106-7876

Timbre-image of the viola in Valentin Bibik's Fifth String Quartet in the context of the «last work» concept

Statement of the problem. *The opuses, which were created at the final stage of the composer's creative path – namely, V. Bibik's Fifth String Quartet – always arouse the special interest of researchers as the “last word” of the artist, which accumulates the peculiarities of his thinking and contributes to the integrity of the perception of his work We are particularly interested in the fact that quite often the latest works of composers, par excellence, those of the 19–21 centuries, are associated with the timbre of the viola (J. Brahms, M. Reger, D. Shostakovich, B. Britten, B. Bartok, P. Hindemith, B. Martinu, E. Bloch, A. Khachaturyan and others), which can also be*

traced in V. Bibik's work. The phenomenon of involving the viola in the late opuses of composers of the 19–21 centuries has not been specifically considered so far; therefore, the discovery and application of this research angle constitutes a certain **scientific novelty** of our work. **The purpose** of the presented research is to consider the specifics of the application of the timbre semantics of the viola in the late works of the famous Ukrainian composer Valentyn Bibik (1940–2003) using the example of his *Fifth String Quartet* (2002). **A set of general and special musicological approaches** was used to explore the topic: historical and biographical in the study of V. Bibik's life and creative path; stylistic, since the specifics of the composer's late style are considered; semantic, in connection with the study of the timbre image of the viola; organological, in connection with the analysis of timbre-semantic and articulation-stroke means of expression; the method of performance analysis, focused on revealing the semantics of the viola timbre in the researched work.

The article presents **the references** to works by researchers on the issue of the semantics of the timbre-image of the viola (Kosenko, 2018; Kupriyanenko, 2005; Horodetskyi, 2019 and others), on the studies dedicated to the issues of periodization of the work of composers, in particular, the typology of late period of creativity (Savytska, 2008, 2010), and on some works devoted to V. Bibik (Shapovalova, 2007a, b; Ivanova, & Mizitova, 2020; Shchetynsky, 2021, Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, & Kopeliuk, 2021).

Results and conclusions. Based on the research of G. Kosenko, E. Kupriyanenko, and A. Horodetskyi, we have deduced some parameters for analyzing the semantics of the viola timbre-image:

- creating a semantic “image of the instrument”;
- accentuation of timbre qualities that express its specificity;
- selection of intonations that form psychological characteristics presented by the alto timbre;
- emphasis on various timbre components that influence the richness of the viola timbre.
- performance influence on the timbre-image of the viola;
- gravitation of the alto timbre towards certain moods;
- use of two opposite parts of the viola register (high – low) for the characterization of internally contrasting images.

The typology of creative periods (according to N. Savytska, 2008) was projected onto the work of V. Bibik, as a result of which it was found out that

the late period of his compositional activity (according to our periodization – 1994–2003) can be attributed to the “consolidating” type, since the main constants of the artist’s style such as philosophical aspect, symphonism, polyphonisation, monologisation, meditative type of the dramaturgy are preserved. A compositional and dramaturgical analysis of the Fifth String Quartet was done, the techniques of instrumental exposition and development of thematic material were considered, attention was focused on the peculiarities of the use of the timbre image of the viola in the semantic field of the work. Based on the analysis of the Quartet, taking into account the stylistic dominants of the composer’s work, the main trends in the use of the viola timbre in V. Bibik’s late work are highlighted. It is concluded that the composer significantly expands its semantic spectrum due to the technical and performance capabilities of the instrument.

Key words: *timbre image of the viola; musical semantics; late style; V. Bibik’s oeuvre; string quartet.*

REFERENCES

- Horodetskyi, A. (2019). *European viola art of the first half of the 20th century: performance practice and composers’ creativity*. (Candidate diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. Ya. (1997). *Timbre dramaturgy in the symphonies of B. M. Lyatoshynsky*. (Extended abstract of Candidate’s thesis). Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Russian].
- Ivanova, I., & Mizitova, A. Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 365–375, DOI 10.7596/taksad.v9i4.2878 [in English].
- Kosenko, H. (2018). *Timbre semantics of the viola in the work of the Kharkiv composers of the 1960s–2000s*. (Candidate diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kupriyanenko, E. B. (2010). *Viola in a polytimber chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)*. (Candidate’s diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts named after. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kupriyanenko, E. B. (2005). Relevant aspects of the viola reading of J. Brahms’ Sonata op. 120 № 1. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 15, 120–128 [in Russian].

- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Savytska, N. V. (2008). *Chronos of a composer creativity*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Savytska, N. V. (2010). *Age-related aspects of a composer creativity*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shapovalova, L. V. (2007a). Performer's reflection as an object of interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory And Practice of Education*, 26, 218–228 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2007b). *Reflective artist. Problems of reflection in musical creativity*. Kharkiv: Scorpion [in Russian].
- Shchetynsky, O. (2021). Valentyn Bibik: reaching artistic maturity. *Aspects of historical musicology*, XXIII, 42–64, DOI 10.34064/khnum2-2303 [in Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2013). *Universalism and specificity of musical thinking in the styles of guitar creativity of 1880–1990 years*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Weid, J.-N. von der (1992). *The music of the twentieth century [La musique du XX siècle]*. Paris: Hachette [in French].
- Zharkov, A. (2005). The integrity of timbre development in the system of a musical work as a whole. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 48, 28–36 [in Russian].
- Zilberman, E. (1985). *Symphonies of V. Bybyk in the context of domestic symphonism of the 70s – early 80s of the 20th century*. (Diploma thesis). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State Institute of Arts. Kharkiv [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 3 лютого 2022 р.