

ПОЕТИКА ЗВУКУ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ПЕРШОЇ КАМЕРНОЇ СОНАТИ ОР.24/71 ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ВАЛЕНТИНА БІБІКА

Цянья Ши,

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України (Київська консерваторія)
ORCID ID: 0009-0003-8381-0681

У статті здійснено комплексний аналіз композиційних форм структурування звукового матеріалу, що розкривають концептуальний зміст художнього простору Першої камерної сонати для скрипки і фортепіано Валентина Бібіка. Дослідження вписує твір у історико-культурний контекст останньої третини ХХ століття, акцентуючи належність до новаторського типу композиторського мислення, зорієнтованого на переосмислення традиційних засад камерно-інструментального письма. Виявлено, що індивідуальний стиль композитора реалізується через систему оригінальних темброво-фактурних рішень, які формують цілісність художнього простору твору. У ході аналізу окреслено провідні композиційні прийоми, що забезпечують внутрішню логіку розвитку музичного матеріалу. Поряд із традиційними висотно-ритмічними параметрами організації особливого значення набуває сонористичний аспект, пов'язаний із тембровими характеристиками скрипки та фортепіано, артикуляційною диференціацією, штриховою палітрою, динамікою та специфікою виконавських прийомів. Доведено, що ці компоненти не лише деталізовані в авторському нотному тексті, але й виступають ключовими чинниками створення художньої концепції Камерної сонати. Окрему увагу приділено принципам жанрової трансформації тематизму, зокрема процесам його інтонаційного та фактурного перетворення. Констатовано визначальну роль монотематизму як засобу забезпечення цілісності драматургічного розвитку, а також функціонування лейтмотивних елементів (тема скрипки, тема фортепіано), що сприяють концептуальній єдності тричастинного твору. У підсумку дослідження уточнено специфіку індивідуального композиторського мислення Валентина Бібіка та виявлено закономірності організації звукового простору у різних типах фактурно-тематичних комплексів, реалізованих у поліфонічних та вільних гетерофонних фактурних шарах.

Ключові слова: поетика звуку, художній простір, темброва барва, камерно-інструментальний жанр, скрипкова соната, композиційні принципи, індивідуальний стиль.

Qianya Shi. The poetics of sound in the artistic space of the Valentyn Bibik's chamber sonata op. 24/71 for violin and piano

The article carries out a comprehensive analysis of the compositional forms of structuring the sound material, revealing the conceptual content of the artistic space of the First Chamber Sonata for Violin and Piano by Valentyn Bibik. The study places the work in the historical and cultural context of the last third of the 20th century, emphasizing its belonging to an innovative type of composer's thinking, oriented towards rethinking the traditional principles of chamber and instrumental writing. It is revealed that the composer's individual style is realized through a system of original timbre and texture solutions that form the integrity of the artistic space of the work. The analysis outlines the leading compositional techniques that ensure the internal logic of the development of the musical material. Along with the traditional pitch and rhythmic parameters of the organization, the sonoristic aspect associated with the timbre characteristics of the violin and piano, articulation differentiation, line palette, dynamics and specifics of performance techniques acquires special importance. It is proven that these components are not only detailed in the author's musical text, but also act as key factors in creating the artistic concept of the Chamber Sonata. Special attention is paid to the principles of genre transformation of thematics, in particular, to the processes of its intonation and texture transformation. The determining role of monothematism as a means of ensuring the integrity of dramaturgical development, as well as the functioning of leitmotif elements (violin theme, piano theme), which contribute to the conceptual unity of the three-part work, is stated. As a result of the study, the specificity of Valentyn Bibik's individual composer's thinking was clarified and the regularities of the organization of sound space in various types of texture-thematic complexes implemented in polyphonic and free heterophonic texture layers were revealed.

Key words: poetics of sound, artistic space, timbre, chamber-instrumental genre, violin sonata, compositional principles, individual style.

Вступ. Соната для фортепіано і струнних № 1 Валентина Бібіка (ор. 24, 1975 р.) у історико-культурному контексті останньої третини ХХ століття яскраво презентує відчутно новаторський тип композиторського мислення, що реалізується у неповторних феноменах індивідуальних знахідок у царині темброво-фактурної організації камерно-інструментального опусу. За словами О. Щетинського, композитору було властиве природне відчуття *органічності звукової матерії* та пропозицій у побудові форми [7, с. 53, курсив мій – Ш. Ц.]. У зв'язку із зазначеним, на особливу увагу дослідника

заслужують ті композиційні форми організації звукової матерії, що розкривають концептуальний зміст художнього простору Першої камерної сонати для скрипки і фортепіано В. Бібіка, що й визначає мету даної статті.

Матеріали та методи. Певний корпус наукових праць, написаних у період 1990-тих років ХХ по 2020-ті роки ХХІ століття і присвячених творчості В. Бібіка, становить підґрунтя для подальшого розкриття проблематики нашого дослідження. Вивченню жанрово-стильових особливостей

камерно-інструментальної музики композитора присвячено низку праць Т. А. Омельченко. Концертуюча піаністка, науковиця системно аналізує здобутки жанру камерної сонати для скрипки та фортепіано в українській музиці [3; 4; 5] та доходить висновку щодо індивідуалізації фактурно-жанрового параметру тематизму у композиторській техніці В. С. Бібіка – автора низки знакових інструментальних опусів української камералістики. Окремий блок дисертації цієї авторки, а саме – підрозділ 2.3.5. з назвою «Взаємопроникнення різноманітних типів фактури з сонорними компонентами на матеріалі Сонати №1 тв.71 В. Бібіка (1975)» [4, с. 8] та стаття «Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору (на прикладі сонати для скрипки та фортепіано ор.71 В. Бібіка)» [3] присвячені аналізованому нами твору. Т. А. Омельченко відмічає, що у камерному складі сонати композитором задіяний принцип широкого та винахідливого використання тембрових ресурсів інструментів; також В. Бібік оновлює драматургічну канву сонати, її форму та насичує фактуру та тематизм твору з метою «розширення художньо-стилістичного простору твору» [4, с. 9].

Корисним дослідженням, що має методологічне спрямування для розкриття нашої теми, стає робота Ю. Новікова, спрямована на вивчення специфічних прийомів взаємозв'язку гармонічних та фактурних комплексів у жанрі фортепіанної сонати В. Бібіка [2]. Але музикознавчі проєкції поетики звуку як системи певних засобів виразності, що формують образно-смысловий та емоційний тонус цього камерного твору ще й досі не вивчені, що й складає важливий акцент *актуальності заявленої теми*.

Проблематика нашої статті зумовила вибір комплексного підходу, що поєднує інтонаційний, музично-теоретичний і контекстуальний *методи аналізу*. Дослідження семантики різних звукових проєкцій значущих фактурно-тематичних комплексів Першої скрипкової камерної сонати зумовило звернення до феноменологічного методу аналізу, за допомогою якого розкривається смислове наповнення художнього простору камерно-інструментальної музики В. Бібіка.

Результати дослідження. Чотири сонати для скрипки та фортепіано були написані у харківський період (1975–1998 рр.), тобто, цей камерно-інструментальний жанр є вельми важливим для композитора. Вже Перша соната для скрипки та фортепіано ор.24/71 В. Бібіка презентує риси зрілого стилю композитора. Друга редакція Сонати створена у 1988 році, вона отримала номер опусу 71, що зазначено у франкомовному каталозі творів композитора. У сучасному нотному виданні Сонати в *Антології камерної музики* (упорядник О. Войтенко, авторка вступної статті – І. Тукова) зазначено подвійну нумерацію опусу – 24/71 [6, с. 213], що й відображено у назві нашої статті.

Її прем'єра відбулася у 1975 році у Харкові, виконавцями стали скрипаль Олександр Юрьєв та піаніст Борис Заранкін. «У процесі кристалізації стилю В. Бібік шукав технічні і виразові засоби, відповідні його світовідчуттю, розширював межі звукової колористики

в музиці, яка згодом стала провідною рисою його стилю» [7, с. 47]. Зазначені О. Щетинським якості є провідними для композиційної та смислової матриці Першої сонати. Твір має три частини, і, за словами І. Г. Тукової, структурно «кожна частина складається з низки розділів, що зіставляються, у першу чергу, за фактурним і динамічним контрастом» [6, с. 9].

Звукообраз теми головної партії першої частини сонати (цифра 1, *Comodo*) складається з двох елементів, кожен з яких має різне фактурне обрамлення. Два фактурно-тематичних комплекси співставляються композитором. *Перший* комплекс пов'язаний з фортепіано, темброві ресурси якого відворюють кластер, який формується у поступовому низхідному русі. У зазначеному інтонаційному процесі відбувається накопичення акордового масиву звуків нетерцієвої структури. Після неквапливого рівномірного руху восьмими тривалостями набутий комплекс завмирає на педалі, на три такти фіксуючи звучання густого обертонового дисонуючого «стовпа», який вибудовує певний стійкий каркас. Цей комплекс Т. Омельченко іменує як «вісь»: «Такого типу одноголосні лінії дослідники відносять до типу “вісь”», – зазначає Т. А. Омельченко, посилаючись на термінологію М. Скребкової-Філатової [3, с. 157]. Кластер складається за принципом накопичення його елементів – звуків, з послідовного відтворення певної частини октавонічного звукоряду: тетра хорду *fis-gis-a-h* в амбітусі кварта із додатковим дублюванням звуку *fis* у третій октаві. Саме цей звукоряд інтонаційно визначає стійкий звук, який передається другому тематичному елементу теми головної партії.

Другий фактурно-тематичний комплекс – лінійний, це соло скрипки. В структурі мелодії сольної партії В. Бібіком виокремлюються ламентозні інтонації двох нисхідних секундних сполучень, а також їх інтонаційно-процесуальне об'єднання контурно намічають одну з модифікацій «теми хреста» (*fis-eis – d-cis*). Ремарки *dolce* та *pianissimo*, визначений композитором штрих «вгору смичком» – з м'якою атакою звуку, надають полісемантичної глибини звуковому полотну і його особистісному тону висловлювання, насичують семантизованими звуковими деталями загальний лірико-психологічний настрій, присутній у звучанні теми. Т. А. Омельченко вказує на важливу драматургічну функцію цієї теми – це лейттема скрипки [3, с. 155].

Зазначимо реалізацію *принципу компліментарності* у експозиційному викладі головної партії: перший та другий фактурно-тематичні комплекси звучать по черзі, насичуючи звуковий простір двома взаємодоповнюючими монологічними побудовами. У розвиваючому розділі елементи головної партії поступово драматизуються, набувають динамічної гостроти, інтонаційно розкриваються, виклад теми стає більш динамізованим, наближеним до розвиваючого принципу, загалом властивому розробці. Теми, що є похідними від лейттеми скрипки, виростають у самостійні мотиви, складають окремі інтонаційні комплекси, набувають більш широкого діапазону, динамічної гучності.

Відзначена нами компліментарність першого та другого фактурно-тематичних комплексів у звуковому просторі експозиції I ч. сонати у подальшому знаходить органічне поєднання. Воно вирішене у своєрідному технічному завданні: композитором додатково здійснюється процедура *збирання в єдине ціле* двох тетраходів сумарного звукоряду (у висхідному русі він виглядає наступним чином: *fis-gis-a-h-c/cis-d-e/eis-fis*). Саме ці звуки у подальшому складаються ще у один відокремлений тематичний комплекс, а його елементи за волею композитора набувають ракоходних, дзеркальних перетворень, тлумачачи прототип сумарного звукоряду та його основу (мелодію) як тему-серію вільної побудови.

Виклад теми побічної партії набуває гострої драматизації за рахунок залучення принципу діалогу партій скрипки і фортепіано, насичення інтонаційного шару тематичними елементами головної партії. В. Бібік відходить від композиційного принципу компліментарного викладу і звертається до ресурсів поліфонічного складу. Лінійне двоголосся *виокремлених мелодій*, підпорядкованих конструктиву висхідного та низхідного пошарового руху в амбігусі квартових/квінтових елементів сумарного звукоряду, спирається на фонову підтримку акордових структур партії фортепіано. Самостійність верхнього голосу реалізує принцип *прихованого двоголосся*. Суворий хоральний комплекс та відповідний звуковий образ низького регістру партії фортепіано доповнюється сонористичною пульсацією кластерних побудов. У сфері звучання побічної партії (цифра 5), у розробці (цифра 7) композитором використовується принцип «фактурного *crescendo*», який пов'язаний із розширенням діапазону тематичного матеріалу експозиції, з іншими засобами динамізації звукових подій викладеного в експозиції інтонаційного сюжету.

До цифри 9 організація музичної тканини була підпорядкована принципу монотематизму – на це вказує Т. Омельченко [4, с. 9] і дійсно, В. Бібік композиційно працював з вже знайомим нам мелодико-тематичним матеріалом. Із цифри 9 у тканину I частини вводиться нова тема, що відповідає авторській позначці *incalzando* (це її підготовчий епізод у фактурному плані). Нова тема у розробці (епізод *Allegro Assai*) викладається подвійними нотами та з активною атакою кожної *сексти/септими/октави* на окремому русі смичка у динаміці *fortissimo*. Звертає увагу насичена символіка тематичної організації партії скрипки у цифрі 15, що спирається на рід знакових інтонаційних комплексів, серед яких: тема хреста, ламентозні інтонації. Композитор також динамізує виклад романтичним «мотивом питання», який мелодійно розкривається у все більш широкому діапазоні, набуває гостроти. Генеральна кульмінація першої частини сонати відбувається перед репризним відділом, композитор використовує тут усі ресурси сонористики. Особливою фонічною виразністю сповнені трелі на *fortissimo* у звучанні теми скрипки, що викладають розгорнуту мелодію на фоні кластерних, майже дзвонових структур нижнього регістру фортепіанної звучності, яка поступово розшаровується, метрично

варіюється. Звучання сонорно-сонористичного комплексу ансамблевого дуету поринає у хаос алеаторики (цифра 18). Його завершенням є репризна побудова, де намічено контури першого елемента теми головної партії. У цьому розділі розкрито прихований зміст провідного мотиву – алюзія бетховенської теми долі, її виразної ритмоформули, яка в прозорій фактурі відчувається безпомилково.

Репризний розділ (цифра 19) у складному поліфоновізованому викладі поєднує тематичний матеріал першої частини: як в експозиційному (нова тема цифри 9), так і у трансформованому різновидах. Ритмоформула долі у специфічному активно-токатному викладі інтервально оформлена у двоголосся (нона), її наполегливе різке звучання з 20 цифри готує фактуру та тематичний матеріал другої частини сонати.

Prestissimo (II ч. сонати) має тричастинну структуру: строге фугато (1), вільний середній розділ з алеаторичною побудовою (2), реприза з поверненням дієвої моторики (3). Композитор використовує сонорні принципи, реалізовані у тембровому, артикуляційному та динамічному параметрах, величезного драматургічного навантаження набувають кластерні та акордові комплекси звуконаслідування, прийоми звукоімітацій. Темброобрази дзвонів, виразний комплекс дзвонистості, ретельно зазначений В. Бібіком у нотних коментарях, тлумачиться автором просторово та динамічно (ремарки «*quasi* дзвони» – цифра 38, «відлуння дзвонів – цифра 39).

Звуковий простір II частини реалізований у поліфонічних та вільних гетерофонних фактурних шарах, які межують з лінійним принципом. Особливої уваги композитора заслуговує мелодійна лінія партії фортепіано, де автор спрямовує ремарки виконавцям (наприклад, *distino soprano voice*), а також численні артикуляційні та штрихові винаходи, що розфарбовують тематичну партію скрипки (наприклад, глісандування із підкресленим вібрато, флажолети тощо).

Фінал (III ч.) повертається до тематичного матеріалу першої частини сонати, також використовує барвистий темброобраз комплексу дзвонів другої частини. Загалом тематичний матеріал партії фортепіано і скрипки впорядкований за принципом чергування двох різнофактурних шарів. В. Бібік повертається до моделі експозиційного викладу I частини сонати. У розвиваючому розділі контури звучання мелодико-тематичного матеріалу, акордові побудови набувають тонально-ладової визначеності. З цифри 56 з'являється гомофонна-гармонійна фактура, яка сприймається як супровід теми скрипки, цей епізод розфарбовується прийомами метроритмічної пульсації (частою зміною 2/4 на 4/4). Пізніше виникає нова фактура, яка заглиблює образ, доречним видаються звернення В. Бібіка до принципу вільної гетерофонії (за термінологією Ю. Новикова [2, с. 41–42]), що впорядковує звучання ліній двох контрастно-похідних тем фортепіано та скрипки. Поступово зростає діапазон охопту кластерними побудовами, цей звуковий простір відтворює урочисті образи свята, емоції радості, що поступово затьмарюються звучанням

партії скрипки у низькому регістрі, але раптово змінюються, підхоплюється танцювальною жанровою основою партії скрипки (цифра 64, розділ *Allegretto*). Ствердження лейттеми скрипки підкреслюється ремаркою автора «З повною силою, дуже помітно/*Con tutta la forza, molto evidente*» є генеральною кульмінацією твору. Скорочена реприза (з цифри 67) не тільки «проріджує фактуру», а й спрямовує музичну мову сонати у лоно діатоники, тональної визначеності.

Висновки. У підсумку проведеного дослідження виявлено ті композиційні прийоми, що розкривають концептуальний зміст художнього простору Першої камерної сонати для скрипки і фортепіано В. Бібіка. Окрім вже традиційних засобів організації звукової матерії – висотно-ритмічних, для композиторського мислення В. Бібіка першочерговою є увага до сонорного аспекту організації музичної тканини, тобто – до тембру, артикуляції, штрихів та технічних прийомів виконання та динаміки. Зазначені аспекти ретельно виписані композитором у нотному тексті. Прослідковано принципи жанрового перетворення тематизму, відзначено вагому роль монотематизму, та лейтмотивів.

Акцентуацію індивідуального звукопростору камерної інструментальної музики В. Бібіка як окремої образно-мистецької структури відмічають і виконавці, інтерпретатори його творів. Так, у листі до О. Данилової донька композитора Вікторія Валентинівна Бібік [1, с. 109] сформулювала низку творчих принципів мислення батька. Насамперед, це особливе ставлення до звуку, звукова чутливість, відчуття сакрального простору музичного звуку у дрібних динамічних моментах: від його виникнення, його наповнення обертонами, характер видобування звуку і т. ін. різноманітність – головна траєкторія роботи виконавця над творами В. Бібіка. Вікторія Бібік зазначає, що ритмічне *rubato*, постійне відчуття руху музики, «звукові зависання», «застиглі» стани не часто використовуються композитором, але мають певний смисл. Тому виникає вимога повної емоційної включеності, повної «віддачі» у виконанні, що й демонструють сучасні виконавці його камерної музики, продовжуючи творчі настанови перших виконавців твору у 1975 році у Харкові.

Література:

1. Данилова О. Валентин Бібік: особистість і творчість. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 100–110.
2. Новіков Ю. Складо-фактурна організація як домінуюча ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2016. № 3. С. 41–44.
3. Омельченко Т. Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору (на прикладі сонати для скрипки та фортепіано оп. 71 В. Бібіка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 48 : *Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. Київ, 2005. С. 154–163.
4. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х рр. XX ст.: виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Т. А. Омельченко ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. 20 с.
5. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-х років XX століття: пошуки темброінтонаційності. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 51–60.
6. Тукова І. Українська камерно-інструментальна музика 1970-х років. *Антологія камерної музики: Станкович, Іщенко, Бібік* : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2021. Т. 1 : Твори для фортепіано. С. 6–11.
7. Щетинський О. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків: Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2021. Вип. 23. С. 42–64.

References:

1. Danylova O. (2011) Valentyn Bibik: osobystist i tvorchist. [Valentyn Bibik: Personality and Creativity]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 33. Pp. 100–110. [in Ukrainian].
2. Novikov Yu. (2016) Sklady-fakturna orhanizatsiia yak dominantna oznaka fortepiannoho styliu V. Bibika (na prykladi zhanru fortepiannoi sonaty). [Compositional and textural organization as a dominant feature of V. Bibik's piano style (using the example of the piano sonata genre)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv: Milenium, Vyp. 3. Pp. 41–44. [in Ukrainian].
3. Omelchenko T. (2005) Kontrast yak faktor rozvytku i stvorennia muzychnoi tsilisnosti tvorou (na prykladi sonaty dlia skrypky ta fortepiano op. 71 V. Bibyka). [Contrast as a factor in the development and creation of musical integrity of a work (on the example of the sonata for violin and piano, op. 71 by V. Bibik)]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 48 : *Khudozhnia tsilisnist yak fenomen muzychnoi tvorchosti ta vykonavstva*. Kyiv. Pp. 154–163. [in Ukrainian].
4. Omelchenko T. (2008) Ukrainski sonaty dlia skrypky ta fortepiano 70–90-kyh rr. XX st.: vykonavski problemy osmyslennia fakturno-zhanrovoi orhanizatsii tematyizmu [Ukrainian sonatas for violin and piano of the 1970s–1990s: performance issues in interpreting the textural and genre organization of thematic material] : extended abstract of the PhD thesis in Art Studies : 17.00.03 / T. A. Omelchenko ; National Academy of Sciences of Ukraine, M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
5. Omelchenko T. (2005) Ukrainski sonaty dlia skrypky ta fortepiano 70-h rokiv XX stolittia: poshuky tembroyntonatsiinosti. [Ukrainian sonatas for violin and piano of the 1970s: the search for timbre and intonation]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. Kyiv: Milenium. yp. 7. Pp. 51–60. [in Ukrainian].

6. Tukova I. (2021) Ukrainska kamerno-instrumentalna muzyka 1970-h rokiv. Antolohiia kamernoi muzyky: V Stankovych, Ishchenko, Bibik : u 2 t. [Ukrainian chamber and instrumental music of the 1970s. Anthology of chamber music: Stankovych, Ishchenko, Bibik: in 2 volumes.] Kyiv : Muzychna Ukraina. V. 1 : Tvory dlia fortepiano. Pp. 6–11. [in Ukrainian].

7. Shchetynskyi O. (2021) Valentyn Bibik: nabuttia tvorchoi zrilosti. [Valentyn Bibik: gaining creative maturity]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv: Kharkivskyi nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Vyp. 23. Pp. 42–64. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026