

**ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР «ХОРОВИХ КАРТИН» В. БІБІКА
НА СЛОВА О. ВИШНІ І С. ВАСИЛЬЧЕНКА ЯК ОБ'ЄКТ
ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Твори В. С. Бібіка, які впродовж багатьох років не виконувалися в Україні, сьогодні починають повертатися на концертну естраду. Цьому значною мірою сприяє просвітницька діяльність відомих українських музикантів, зокрема Олександра Щетинського, Романа Кофмана, доньки композитора Вікторії Бібік, а також велике зацікавлення його творчістю молодих дослідників. Осмислення музичної спадщини композитора по-справжньому починається тільки зараз, оскільки його творчі пошуки, що відбувалися в 70–80-ті рр. ХХ століття, набагато випередили свій час, а глибока філософічність, увага до внутрішнього світу людини, її високих моральних цінностей надзвичайно гостро резонують з актуальними проблемами сьогодення. Інтонаційний світ В. Бібіка сучасний і водночас складний. Актуалізація його творів неможлива без розуміння індивідуальної художньої концепції кожного з них і чіткої постановки виконавських завдань. Тому метою даної статті є спроба розкриття композиторського задуму одного з хорових циклів та шляхів його виконавського втілення.

«Хорові картини» для мішаного хору на слова Остапа Вишні і Степана Васильченка ор. 21¹, що стали об'єктом дослідження, написані у 1975 році. Вибір літературної основи (проза) та навіть поєднання в одному циклі текстів різних за творчими спрямуваннями митців, на перший погляд, є дещо несподіваним. Проте В. С. Бібік – людина тонкого духовного складу – знаходить спільну якість, що їх об'єднує: обидва письменники кількома виразними штрихами майстерно змальовують пейзажі. Прагненням звуковими фарбами створити такі образи керувався і композитор.

¹ Остап Вишня (Губенко Павло Михайлович) (1889–1956) – український письменник, новеліст, класик сатиричної прози ХХ ст., самотутній майстер української сатири і гумору.

Васильченко Степан Васильович (1879–1932) – класик української літератури, письменник-реаліст.

«Хорові картини» складаються із трьох частин: 1) «Благословилося...» (слова О. Вишні), 2) «Ярмарок» (слова О. Вишні), 3) «Ніч зайшла...» (слова С. Васильченка), літературним першоджерелом яких стали твори О. Вишні «Ярмарок» і «Кримське сонце» та «На хуторі» С. Васильченка. В. Бібік вибудовує власну концепцію циклу, перекомпонуючи тексти в новий «сюжет» твору. Ключовим для нього стає оповідання «Ярмарок», з якого свідомо вилучаються дієві аспекти. Це спрямовує увагу на «звуконпис словом».

В оповіданні О. Вишні виокремлюються три розділи, в центральному з яких подана картина ярмарку. Її обрамляють невеличкий вступ, де змальовується вранішня дорога до майдану і картина нічних подій. Саме «Ярмарок» стає опорною частиною і музичного твору. Композитор проектує його композиційний план на цикл в цілому, перетворюючи вступ і останній розділ на самостійні «картини-пейзажі».

У наведеній нижче таблиці показана композиторська робота з літературним першоджерелом у першій частині циклу – «Благословилося...» (у правій колонці виділені повторювані хором слова, вони мисляться композитором як ключові):

<i>Оригінальний текст О. Вишні</i>	<i>Текст в хоровій партитурі, скомпонований В. Бібіком</i>
<p>благословилося на світ виткнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах світ горить золотим сяйвом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою і з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу і ніжить все живе і наливає соками</p>	<p>благословилося на світ виткнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах</p> <p>благословилося на світ горить золотим сяйвом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою</p> <p>благословилося на світ і з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу благословилося... і ніжить все живе і наливає соками</p> <p>благословилося на світ благословилося благословилося... благословилося</p>

Вербальний текст частини В. Бібік скомпонував на основі двох оповідань О. Вишні: перші три рядки взято з «Ярмарку», наступні – з «Кримського сонця». Серед усієї багатогранності образу сонця, якому присвячено оповідання, композитор обирає лише кілька штрихів, що найбільшою мірою відповідають власному баченню. Увага композитора зосереджена на змалюванні дива народження нового дня. Вона прикута до щедрої, теплої, благодатної його сили, яка поступово перетворює нічну темряву на життєдайне світло.

Вербальною основою третьої частини циклу – «Ніч зайшла...» – стали декілька рядків з оповідання «На Хуторі» С. Васильченка, в яких композитора причарував опис тихої, світлої ночі, поданий на початку (див. *Додаток*).

В. Бібік уважно ставиться до найменшої деталі, здатної змінити задану емоційну тональність. Так, наприклад, речення «На нивах темніють незношені снопи...» в оригіналі мало уточнення – «На нивах, як *те військо побите*, темніють незношені снопи...».

У другій частині циклу В. Бібік також намагається відтворити пейзаж, змальований письменником у творі. Але якщо в першій і третій частинах він дуже тонко й обережно відбирає слова, аби не порушити тендітну конструкцію, то цього разу за допомогою тексту створює колорит, належну атмосферу. Адже О. Вишня так само прагнув передати картину народного ярмарку, де слова зливаються в суцільне вируюче гудіння майдану, створити неповторну атмосферу ярмаркового простору. За визначенням А. Луніної, ярмарок – складне та різномірне явище, «...це синкретичний за своєю концептуальною сутністю торгівельно-розважальний захід; ритуально-обрядове дійство; сакралізований хронотоп; карнавалізований топонім; багато- та різноплановий за своєю композиційно-драматургічною структурою та специфічною звуковою аурую семіозис. Але в першу чергу, ярмарок – це барвисте та самобутнє, грандіозне в своїх масштабах дійство-свято» [3, с. 396].

Таким чином, зберігаючи тричастинну композиційну структуру оповідання О. Вишні і розширивши його зображальну складову за рахунок тексту, запозиченого з твору С. Васильченка, В. Бібік апелює до жанрової моделі живописного триптиха, побудованої на контрастному зіставленні самостійних полотен, об'єднаних спільною тематич-

ною ідеєю. Авторське жанрове визначення «хорові картини» підтверджує цю думку.

Партитура першої частини циклу «Благословилося...» віддзеркалює свободу розгортання музичної думки, яка змальовує схід сонця. У нотному тексті немає ключових знаків, знаки альтерації виставляються при нотах, також не вказані метричні показники.

На основі поступового поліфонічного нашарування мелодичних ліній, розгалуження голосів композитор вибудовує живу, вібруючу сонористичну музичну тканину. Інтенаційним імпульсом розгортання стає коротка тризвокова малосекундова поспівка *h-c-cis*, розгойдування якої, непевне коливання (спочатку в партії басів на *pp*, *Sostenuto*) породжує мелодичний рух. Він вимагає відповідного звуковидобування. Переходи з ноти на ноту мають бути ледь помітними, максимально плавними, чітко контрольованими слухом.

Принципу плавності та поступовості композитор дотримується на всій вертикалі, сформованій терасоподібним імітаційним вступом партій у кварто-квінтовому співвідношенні (B – T – A – S). Експозиція теми («благословилося на світ»), що нагадує експозицію чотириголосної фуґи (відповідь у тенорів і сопрано – від *e*), переростає у вільний мелодичний розвиток кожної з ліній, що призводить до утворення різноманітних секундових співзвуч. За рахунок незначних варіативних змін мелодики (в основному, ритмічного «ущільнення» та «розширення») музична тканина дихає, бринить, наче вологе ранішнє повітря.

Постійне оспівування звуків *h* та *e* вказує на їх опірність, поява ж в альтовій партії *d* не лише означає початок мелодичного проростання, але й додає певної ладової барви – мінор зі змінними другим і п'ятим шаблями. У поступовому висхідному русі у кожній з партій абсолютно чітко вимальовується звукоряд лідійського ладу, що «збирається» з двох тетраходів: *c-d-e-fis* та *fis-g-a-h*, який візуалізує момент сходження світила, вираючи кольорами його спектру. Дублювання тетраходів в партіях жіночих голосів (рух паралельними квартами), що обрамляються секундовими інтонаціями чоловічої групи, асоціюється з першими променями сонця.

«Крещендуюча» форма (В. Холопова) першої частини, згідно із загальною ідеєю, має певні етапи сходження, що визначаються смис-

ловими поворотами тексту. Так, наступна фаза розвитку починається зі словами «виткнулося сонце». Підготовлене попереднім розширенням задіяного діапазону аж до *fis1* у партії сопрано, «виткнення сонця» символізується також *divisi* в кожній партії, що додає хоровому звучанню наповненості і міці. Зміна теситурних умов, *divisi*, зростання динаміки, авторська вказівка *Animando poco a poco* сприяють емоційному розгортанню образу.

В секундових передзвонах голосів *divisi* почергово наче лунають промені сонця, що визирають з-за обрію поміж гострих дерев і «стьобають» «по луках, по степах, по садках, по левадах». Зливаючись у хоровому *tutti* на *f*, *Piu mosso*, тема звучить яскраво, потужно, зібравши у кластер весь звукоряд лідійського ладу, тим самим символізуючи остаточну появу образу сонця.

Весь спектр засобів музичної виразності спрямований на змалювання поступового зростання. Агогіка твору також діє в цьому напрямку. Поступове *Animando* та *Piu mosso* призводять до прискорення темпу майже вдвічі. Інтерпретатору необхідно зважати на вагомість поняття «поступово», тонко відчувати (розраховувати) темпові зміни, щоб органічно наблизитись до ствердження заданого образу.

На наступному етапі під авторською вказівкою *distinto* (чітко) на *f* виникають імітації, побудовані на інтонаціях головної теми. Причому кожній з них передус *dim.*, забезпечуючи ефект раптового спалаху. «Бризками гарячого сонця» спалахують перегукування чотирисекундових кластерів у партіях жіночих голосів. Зрештою тенорова та басова партії приєднуються до всеосяжного бриніння кластерних співзвуч, яке зливається у загальний «хаос» звуків природи. Але цей «хаос» чітко організований системою руху, спрямованою на відтворення ідеї спалахів сонця. Ця ідея шляхом збільшення тривалостей (з половинних до цілих) міцнішає, призводячи до надекспресивного відтворення тексту («з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу»).

Виокремлений у партії сопрано, у вир природного дзвону він додає монотонного кружляючого руху мелодії, що ніби розгойдує весь цей моноліт, в якому грайливо виблискують дрібні деталі. Хор обіймає єдиний звуковий простір, де кожна з жіночих партій розщеплена на чотири голоси, а чоловічі мають по три *divisi*. Всі вони вибудову-

ють по вертикалі звукоряд лідійського ладу від *a* і ніби завмирають в ньому. Але завмирають у русі. Композитор змальовує картину природи, яка вже прокинулася і дихає, живе.

Такий прийом використовується двічі. Повтор майже ідентичний, але має одну важливу відмінність – в партіях сопрано і тенорів відбувається перестановка тематичного матеріалу. Напруга звучання збільшується за рахунок зміни теситурних умов, посилюючи відчуття нового ступеня розвитку. Все це асоціюється з літературним текстом О. Вишні, що лишився поза межами музичного твору В. Бібіка. Захоплені вигуки письменника: «А сонце вище... А сонце ще вище...» і потім знову «А воно вище!.. А воно ще вище!» композитор передає мовою музики, яка розсуває просторові звукові межі.

Нарешті, коли сонце стало «ще вище», перед очима постає величезне полотно, суцільне сяйво, на яке навіть боляче дивитись. Відповідного ефекту В. Бібік досягає збільшенням тривалостей до цілої; продовженням руху в акордовій фактурі до останнього такту (що-правда, щільність вертикалі тут змінюється за рахунок переважання септимових сполучень); посиленням динаміки до *ff*. Кульмінаційний момент настає через пульсуючі чотирикратні півтонові коливання динамічних хвиль *cresc.* та *dim.* в яскраво сліпучому мажорному тризвуку чистого *E-dur*, який захоплює всю вертикаль. Синестезійний вплив цього моменту композитор підкреслює новим позначенням метронома та красномовною ремаркою *Sonore*. Згадуючи логіку ладогармонічного розвитку, підкреслимо рух від темного низького *h* (з вираженим мінорним забарвленням), що символізував початок світанку, нічну пітьму, в якій все тільки починає розвиднюватись, до світлого сяючого *E-dur*.

Досягши крайньої точки, композитор закріплює величність події своїм улюбленим прийомом – імітацією дзвонів шляхом почергової вимови окремих складів тексту («бла-го-сло-ви-ло-ся») в різних партіях. Подальший розвиток іде на спад, супроводжуючись сповільненням темпу (*Meno mosso*) та авторською вказівкою *calmando* (зменшуючи силу звуку), яка віддаляє звучання фінальних звуків композиції. Вони сприймаються вже як згадка про відчуте.

У другій частині – «Ярмарок» – В. Бібік, наслідуючи письменника, змальовує картину ярмарку з характерними для неї звуковими

барвами. Ключовими в цій частині є слова «Ярмарок гуде!», які композитор відтворює у різний спосіб. Перший зображає його музичною мовою, яка озвучує ці слова-рефрен. Він повторюється чотири рази: ним відкривається частина, потім двічі проводиться без змін, різко врываючись у звуковий простір другого елемента, і, з'являючись вчетверте, завершує частину всезагальним гулом, в якому виокремлюється по дев'ять голосів у кожній із партій.

На звуках *C-dur* з'являється стрімкий висхідний пасаж, який розгалужується із кожним звуком, перетворюється на кластер, що складається з поступово викладеного *C-dur*-го звукоряду. Цей хід заповнює півтори октави та досягає квінтового тону через октаву. Таким чином кожна з чотирьох партій має *divisi* на три голоси, збираючись у дванадцятизвукову вертикаль. Досягши цього рівня звукоутворення, співзвуччя не змінює більше своєї висотності. А подальше вигравання відбувається за рахунок словесних акцентів. Створюється ефект поступового наростання ярмаркового шуму, в якому згодом починають вирізнятися окремі звукові фрагменти.

Другий елемент представляє собою більш деталізоване відтворення ринкових подій, що, накладаючись одне на одне, саме і перетворюються на «гудіння». Техніка звукопису у передачі цього елемента значно змінюється. В. Бібік організовує виконання тільки ритмічно, поза визначених звуковисотних параметрів. До хорових партій додаються ще й сольні партії. Солісти виконують свої тексти, як вказує в партитурі композитор, в манері вигуків і закликань, також наслідуючи вигуки тварин. У цьому звуковому полотні не існує головного та другорядного планів. Усі голоси зливаються в єдиному вирі звуків, що суцільно заповнює ярмарковий простір.

У третій частині – «Ніч зайшла» – композитор вимальовує картину тихої, сумної, але світлої ночі. Прозорість створеного колориту заворожує і знерухомлює. Всі засоби музичної виразності, що використовує В. Бібік у цій частині, підкоряються єдиному правилу – жодним зайвим звуком, необережним подихом не порушити тендітну красу.

Як і у першій частині, тут спливають образи оповідання, що не увійшли в композицію: місячне сяйво, під яким «синіють у промінні хатки», маленька «хмаринка-хутірець» «над глибоким яром». Образ місячного сяйва проходить крізь всю частину, адже музика дуже

світла та прозора, немов ніч, що осяяна блакитним світлом місяця. Тут панують світла тиша та легкий смуток, що поступово оволодіває пейзажем. Картину нічної тиші композитор змальовує мінімальними засобами – витримано єдиний темп *Sostenuto*, динаміка постійно знаходиться в межах *p* (*ppp* – *mp*). Акордова фактура дихає гармонічними барвами, розвиток забезпечується зміною колориту співзвуч, які акварельно відтворюють неспішний плін слова. Вкупі з музикою воно творить справжню поезію ночі.

Починається частина із загального унісону. Весь склад хору, ніби пошепки, намагаючись не порушити тишу, *ppp*, починає свою розповідь, насичену найменшими агогічними відтінками. Так, закінчення кожної фрази відзначене довгою тривалістю та стиханням динаміки (*dim.*). Теситурні умови – нижня та середня частини діапазону – дають можливість виконувати такі крайні відтінки без напруги. Рівність виконання забезпечується також відсутністю мелодичного розгортання. Фрази плінуть майже нерухомо, підкоряючись вимовленню слів тексту, спричиняючи незначні коливання музичної тканини.

Вражає прозорість вертикалі, яку не затьмарюють навіть секундові нашарування, до яких завжди тяжіє В. Бібік. Вона забезпечується майстерним «плетенням» хорової фактури, розташуванням різких для поєднання звуків на великій відстані один від одного. Відчуття простору створюється максимальним віддаленням голосів; використанням обертонових звучань шляхом задіяння чистих інтервалів (квінта, кварта, октава); формуванням дисонуючої вертикалі через поєднання консонансів у голосах. Наприклад, секундове співзвуччя з трьох секунд (*h-c-d-e*) утворюється двома терцовими інтервалами (*h-d* та *c-e*), розташованими на відстані октави.

Композитор «озвучує» навіть цезури, що виникають унаслідок синтаксичного поділу вербального тексту. Так, одна з них виражена метроритмічною зупинкою, завмиранням («покоси...») на акорді, побудованому шляхом зчеплення широкої квінти (*as-es*) між басовою та теноровою партіями з дублюванням у альтів та *b-moll*-ного секст-акорду у тенорів та сопрано. Наступна зупинка – на слові «самотою», яку, власне, і символізує широко розташоване щемливе співзвуччя кварто-секундової структури, утворене «перехресним» поєднанням квінти (*a-e*) і терції (*d-fis*).

Іншу фарбу В. Бібік знаходить для слів «...стелеться дух свіжо-го...». Тут чи не єдиний раз виконання зворушується ніби легким подихом вітру завдяки переносу тенорової партії в більш високу частину діапазону, що виділяє її серед інших (*distinto*). Цей момент можна вважати кульмінаційним. Наступний розвиток відбувається у спадному напрямку, повертаючись до першого акорду (*h-c-d-e*), який тепер звучить як секундовий кластер на басу *h*, рух до якого окреслився низхідною малою септимою («красою...»). Завершується розділ поступовим заспокоєнням («над степом»), де секундове співзвуччя (*c-d-e*) знаходить опору на басовій квінті (*f-c*), яка стає сполучною ланкою між даним розділом і наступним.

Наступний розділ можна вважати великою живописною кодою (вона масштабно дорівнює першому розділу) третьої частини циклу. Це своєрідна «інструментальна» післямова (інструментом тут виступає хор, який співає без тексту, використовуючи різні способи звуковидобування). З хорової звучності (вона виконує функцію просторового означення) з партій сопрано, альтів і тенорів виокремлюються голоси, що виконують соло. Вони здійснюють короткі мелодичні побудови з одного-трьох звуків. Таким чином композитор досягає ефекту відлуння, яке розносить смуток. Це описано в оповіданні С. Васильченка («Затремтіло зразу сонне повітря, і зграї срібних звуків, плутаючись і виграваючи, полетіли яром і далеко кругом заснували степ»). Той факт, що сольні включення починаються саме в партії сопрано, теж наближує нас до літературної першооснови твору, де йдеться про прекрасний спів талановитої, але знедоленої дівчини, змальований письменником («Тужить та в'ється в яру дівочий спів...»).

Звучання, що спирається на квінту (*f-c*), розцвічується тремтячими секундовими сплесками в середині вертикалі. А далі змінюється мерехтливим сяйвом витонченої сонористичної тканини, яка вібрує секундовими співзвуччями (*c-h-des-c*), опорами яких по чергово стають *c* і *h*. Створений у цьому пейзажі простір «дихає» завдяки елементарності голосів і перетіканню найтонших відтінків фарб. Спів поступово перетворюється на стогін, який довго та боляче простягається між *h* і *c*. Подолавши протистояння між нестійкими опорами, звучання завмирає в унісонах голосів хору, які поступово відключаються, сходячись в єдину звукову точку *c*. Завершення тво-

ру коливанням тонів, з яких починалася перша частина (світанок, що народжувався з темряви), утворює інтонаційну арку та замикає образне коло, надаючи циклу цілісності, художньої завершеності, філософічності.

Висновки. У «Хорових картинах», спираючись на силу слова майстрів української художньої прози (О. Вишні та С. Васильченка), В. Бібик створює унікальний музичний твір. Хоровий цикл, об'єднаний спільною тематичною ідеєю, переступає межі музики, перетворюючись у цілісності своїй на «співану» поезію та водночас музичний живопис. «Пензлем» композитора-художника, керованим образною змістовністю та національно вираженою колоритністю літературного тексту, стають сучасні засоби письма (зокрема, обмеженої алеаторики), що на основі багатобарвної палітри мішаного хору а саррелла дозволяють створити *сонористичний звуковий простір*. Реалізація композиторського задуму в звучанні потребує від інтерпретатора розуміння композиційно-семантичних складових твору на різних рівнях – від загальної образності до найтонших нюансів звуковидобування, *звукотворення*. Задля знаходження коректних засобів донесення широкого спектру бажаних художніх відтінків і хормейстер, і артисти хору мають відчутти та побачити за музичними «кодами» композитора барвистість і широту мальовничого звукопростору, представленого у досконалії тричастинній композиції *музично-живописного триптиха*, поєднаного на основі контрастного співставлення частин. Попри складність і насиченість, особливо в самому моменті народження музичної думки, він вражає прозорістю й інтонаційною глибиною, притаманною стилю мислення В. Бібіка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильченко С. В. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / С. В. Васильченко ; [упоряд. і приміт. Н. М. Шумило ; вступ. стаття та ред. тому Б. А. Деркача]. — К. : Наук. думка, 1988. — 600 с.
2. Вишня О. Фейлетони. Гуморески. Усмійки. Щоденникові записи / Остап Вишня ; [упоряд. І. В. Зуба; вступ. стаття І. В. Зуба; ред. тому І. О. Дзевєрін]. — К. : Наук. думка, 1984. — 560 с.
3. Лунина А. С. Ярмарка в пространстве музыкальной культуры : монография / А. С. Лунина. — Ужгород : Карпати, 2011. — 502 с.

4. Москаленко В. *Лекції по музикальній інтерпретації : учебное пособие* / В. Москаленко. — К., 2013. — 272 с.

5. Москаленко В. Г. *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование* / В. Г. Москаленко. — Киев, 1994. — 157 с.

Додаток

I. Благословилося (Остан Вишня)	II. Ярмарок (Остан Вишня)	III. Ніч зайшла (Степан Васильченко)
<p>благословилося на світ вितкнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах світ горить золотим світлом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою і з висоти недосяжності силпе сонце на все живе снагу свою гарячу і ніжить все живе і наливає соками</p>	<p>ярмарок! гуде ярмарок! гребінці кошики купуйте м'ясо ковбаса торгуємо хустками руб поставиш два візьмьош! налітай! дранки! баби, дранки! ось дранки приймаються! за дранки гроші виймаються підходи купуйте швидче до нас бо розберуть кому? кому? двадцять п'ять, двадцять п'ять карбованців! квасу! холодного, душистого, солодкого квасу! красная виграйоть чорная програють ярмарок! гуде ярмарок! ось яйця отут яйця! підходи! підходи! неси курку сюди курку сюди! бабоньки, підходьте огірки, помадори! підходьте! а що за них? та просю триста</p>	<p>ніч зайшла на нивах темніють не зношені снопи стеляться довгими рядами незагребені покоси і подекуди стоять самотою клапті недокошеної пшениці а над усім стелеться дух свіжого степового сіна розкошами красою віє над степом тихо і сумно</p>

<p> треста кажеш? треста кажу довго рахувати походи десь іще і походу і походи менш не буде? не буде ну шо, дівчата? ха-ха-ха-ха-ха-ха чого ви смієтесь? ходімо гуляти до каруселі ярмарок! гуде ярмарок! щоб тобі повилазило! щоб тебе батько й магір не впізнали! щоб ти сказився! щоб тебе пранці з'їли! баби! баби! шо ж воно робиться! рятуйте! хусточку покажи! намисто покажи! гуде базарь! чого ти б'єш! краще купуй! хіба не бачиш! корова! лошата! покупай хлопче! курку кому? но! побережись! щоб! держи щоб! та не бий! не сіпай! ти шо не бачиш, скотина! іди геть! шо ти, не бачиш, повилазило! му му му ходи сюди Петро! купуйте корову! козу! шо ти робиш ярмарок! гуде ярмарок! ярмарок ярмарок ярмарок </p>	
--	--

Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. Стаття присвячена проблемі виконавського прочитання хорового циклу В. Бібіка, написаного на основі прозових текстів українських письменників О. Вишні та С. Васильченка. Досліджуються способи роботи композитора з літературним першоджерелом, обґрунтовується вибір засобів музичної виразності, спрямованих на живописне озвучення художнього слова, розглядаються основні параметри утворення сонористичного звукового простору оригінальної музичної композиції та шляхи втілення композиторського задуму.

Ключові слова: В. Бібік, хоровий триптих, українське художнє слово, музичний живопис, сонористичний звуковий простір, виконавська інтерпретація.

Бабенко А. Звуковое пространство «Хоровых картин» В. Библика на слова О. Вишни и С. Васильченко как объект исполнительской интерпретации. Стаття посвящена проблеме исполнительского прочтения хорового цикла В. Библика, написанного на основе прозаических текстов украинских писателей О. Вишни и С. Васильченко. Исследуются способы работы композитора с литературным первоисточником, обосновывается выбор средств музыкальной выразительности, направленных на живописное озвучивание художественного слова, рассматриваются основные параметры образования сонористического звукового пространства оригинальной музыкальной композиции и пути воплощения композиторского замысла.

Ключевые слова: В. Библик, хоровой триптих, украинское художественное слово, музыкальная живопись, сонористическое звуковое пространство, исполнительская интерпретация.

Babenko O. Sound space of «Chorus Pictures» by V. Bibik to the lyrics of O. Vyshnia and S. Vasylichenko as the object of the performer's interpretation. The article is dedicated to the problem of the performer's interpretation of V. Bibik's chorus cycle written on the basis of the famous Ukrainian writers O. Vyshnia and S. Vasylichenko's prose texts. It is considered the composer's approach to the text's first sources, their recomponenting into the new «plot», making the composer's own art conception of the cyclic chorus composition.

Key words: V. Bibik, chorus triptych, Ukrainian literary word, musical art, sonoristic sound space, performer's interpretation.