

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ "24 ПРЕЛЮДІ ТА ФУГИ" В. БІБІКА

Мета роботи. Дослідження передбачає вияв ключових аспектів розвитку поліфонії у ХХ ст. на прикладі творчості українського композитора В.Бібіка. На основі аналізу його поліфонічного циклу "24 прелюді та фуги" ор. 2 передбачається виявити традиційність та новаторські ознаки поліфонії, основні композиційні та драматургічні ідеї та принципи їхньої реалізації у художньому просторі твору. **Методологія** дослідження передбачає використання взаємодоповнюючих методів, зокрема: структурного, оскільки ключовим для автора стало прагнення усвідомити цикл як єдину художню структуру, що моделюється композиційними рішеннями; системного, як базового для формулювання системних принципів організації на ладовому, гармонійному та формотворчому рівнях; методу цілісного аналізу, як основного у розгляді прелюдій і фуг. **Наукова новизна** пов'язана з відсутністю у вітчизняному музикознавстві ґрунтовних праць про поліфонічну творчість багатьох відомих українських композиторів. З наявних наукових статей кілька є прикладами оригінальних міркувань про поліфонічні експерименти сучасних композиторів, які, втім, спонукають до подальшого вивчення та розробки проблеми. Обраний цикл "24 прелюді та фуги" ор.2 взагалі маловідомий та абсолютно не вивчений в середовищі музикантів і музикознавців. **Висновки.** Використання українськими композиторами останньої третини ХХ ст. поліфонії підтверджує провідну стилеутворюючу тенденцію музики ХХ ст., яка ґрунтується на якісному оновленні конкретно-жанрових джерел всього попереднього історичного шляху розвитку європейського музичного мистецтва. У циклі прелюдій та фуг ор.2 В.Бібік продемонстрував глибоке розуміння поліфонічних форм, досить зріле їх використання і водночас заявив про власну стильову позицію.

Ключові слова: В. Бібік, поліфонія, цикли, фуга, авангардисти, фортепіанна творчість.

Босакевич Поліна Борисівна, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

Жанрово-стилевые особенности цикла "24 прелюдии и фуги" В. Библика

Цель работы. Исследование предполагает определение ключевых аспектов развития полифонии в ХХ в. на примере творчества украинского композитора В.Библика. На основе анализа его полифонического цикла "24 прелюдии и фуги" ор.2 предполагается выявить традиционность и новаторские признаки полифонии, основные композиционные и драматургические идеи и принципы их реализации в художественном пространстве произведения. **Методология** работы предусматривает использование взаимодополняющих методов, в частности: структурного, поскольку ключевым для автора стало стремление осознать цикл как единую художественную структуру, моделируемую композиционными решениями; системного, как базового для формулирования системных принципов организации на ладовом, гармоническом и формообразующем уровнях; метода целостного анализа как основного при рассмотрении прелюдий и фуг. **Научная новизна** работы связана с отсутствием в отечественном музыковедении фундаментальных трудов о полифоническом творчестве многих известных украинских композиторов. Из имеющихся научных статей несколько представляют собой примеры оригинальных суждений о полифонических экспериментах современных композиторов, которые, впрочем, побуждают к дальнейшему изучению и разработке проблемы. Выбранный цикл "24 прелюдии и фуги" ор.2 вообще малоизвестный и совершенно не изучен в среде музыкантов и музыковедов. **Выводы.** Использование украинскими композиторами последней трети ХХ в. полифонии подтверждает ведущую стилеобразующую тенденцию музыки ХХ в., основанная на качественном обновлении конкретно жанровых источников всего предшествующего исторического пути развития европейского музыкального искусства. В цикле прелюдий и фуг ор.2 В.Библик продемонстрировал глубокое понимание полифонических форм, достаточно зрелое их использование и одновременно заявил о собственной стилевой позиции.

Ключевые слова: В. Библик, полифония, циклы, фуга, авангардисты, фортепианное творчество.

Bosakevich Polina, postgraduate student of the Department of the History of Ukrainian Music and Music Folklore of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Genre-style features of the cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Bibik

The purpose of the work. The study involves identifying key aspects of the development of polyphony in the twentieth century through the example of creativity of the Ukrainian composer V.Bibik. Based on the analysis of his polyphonic cycle "24 Preludes and Fugues" op.2 it is supposed to reveal the traditionality and innovative features of polyphony, the main compositional and dramaturgic ideas and the principles of their realization in the artistic space of the work. The **methodology** of work involves the use of the following complementary methods: structural, because the key desire for the author was the desire to realize the cycle as a single artistic structure modeled by compositional solutions; systemic, as a

base for the formulation of systemic principles of organization at the harmonic, harmonious and formative levels; the method of holistic analysis as the main one when considering preludes and fugues. The **scientific novelty** of the work is connected with the lack of fundamental works on polyphonic creativity of many well-known Ukrainian composers in the national musicology. Among the available scientific articles, there are several examples of original reasoning about the polyphonic experiments of contemporary composers, which, however, encourage further study and development of the problem. The chosen cycle "24 Preludes and Fugues" op.2 is generally little known and has not been studied by musicians and musicologists. **Conclusions.** The use of Ukrainian composers of the last third of the twentieth century of polyphony confirms the leading style-forming trend of 20th century music, based on the qualitative renewal of the genre sources of the entire previous historical development of European musical art. In the cycle of preludes and fugues, V. Bibik demonstrated a deep understanding of polyphonic forms and their quite mature use and simultaneously declared his stylistic position.

Keywords: V. Bibik, polyphony, cycles, fugue, avant-gardists, piano creativity.

Актуальність теми дослідження пов'язана з відсутністю у вітчизняному музикознавстві ґрунтовних праць про поліфонічну творчість багатьох відомих українських композиторів. З наявних наукових статей кілька являють собою приклад оригінального судження про поліфонічні експерименти сучасних композиторів, які, втім, спонукають до подальшого вивчення та розробки проблеми.

Аналіз досліджень і публікацій. Втілення рис поліфонічного мислення та жанрів поліфонії в творчості українських композиторів в своїх дослідженнях розглядають Г. Завгородня, І. Країнська, С. Мірошниченко, Л. Пруднікова, Н. Ревенко та ін.

Мета дослідження. На підставі аналізу прелюдій і фуг циклу планується узагальнити основні проблеми, які пов'язані з побудовою циклу і його місцем у сучасній українській музиці.

Виклад основного матеріалу. Говорячи про творче credo видатного українського композитора-авангардиста Валентина Савича Бібіка, Т. Веркіна зазначає: "Головним сенсом самовираження цього митця був духовний опір злу й насильству над людською особистістю. А пошуки адекватного Буття особистості та свободи творчості споріднюють його творчість з іншими композиторами-шестидесятниками Л. Грабовським, В. Сильвестровим, Є. Станковичем, В. Губой" [3]. Ця цитата досить влучно характеризує особливості процесу становлення та розвитку творчого стилю композитора, що припав на другу половину 60-х років минулого століття. У цей час молодий композитор закінчує Харківську консерваторію за класом композиції Д. Клебанова, вступає до асистентури-стажування Ленінградської консерваторії та знайомиться з київськими колегами-шестидесятниками – Л. Грабовським та В. Сильвестровим. Останні стають його творчими однодумцями та найкращими друзями до кінця життя.

В атмосфері творчого спілкування з однодумцями, в умовах пошуку себе в музичному світі, в експериментах з авангардним звучанням народжується низка камерно-інструментальних та фортепіанних творів В. Бібіка.

Серед них почесне місце займають поліфонічні цикли, поява яких чітко вписується в контекст останньої третини ХХ ст. У той час в українській та загалом радянській музиці відбувається своєрідний творчий "вибух". Поліфонічні цикли з'являються мало не один за одним. І кожен з них втілює тенденцію, яка осмислюється як пошук нових шляхів розвитку жанру, втілення нових теоретичних, композиційних та художніх ідей. Отже, відбувається певна модернізація жанрів та форм, про яку І. Васирук зазначає: "...на зміст сучасних поліфонічних композицій здійснюють вплив структурні норми компонентів фуґи, але більш за все – оновлені та модернізовані види її елементів"[2].

У статті ми розглянемо більш ранній цикл, який увійшов у творчий доробок В. Бібіка під опусом №2, в аспекті жанрово-стильових особливостей циклу.

Цикл прелюдій і фуг ор. 2 сьогодні маловідомий в середовищі музикантів і музикознавців, а загалом абсолютно не вивчений. Даний опус є першим зверненням молодого В. Бібіка (цикл створений в 1968 році) до досить складної форми і концепції. Він є серйозною спробою вступити в творчий діалог з видатними композиторами-класиками минулого – з І. С. Бахом, Д. Шостаковичем і П. Гіндемітом, – на тлі яких необхідно було заявити і про себе. Як наслідок, цикл "24 прелюдії і фуґи" ор. 2 втілює, з одного боку, опору на класичні зразки прелюдій і фуг (що виявляються, в основному, в роботі з формою і тематизмом), а з іншого – і деякі риси несформованого авторського стилю (розквіт якого, в повній мірі можна констатувати в зрілих "34 прелюдях і фуґах").

Серед останніх у першу чергу варто відзначити тональний план і роботу композитора з засобами гармонії. Так, 24 прелюдії і фуґи організовані в наступній послідовності: однойменні тональності з тонікою на білих клавішах (1-14) змінюються аналогічними на чорних (15-24). При цьому в 13 і 14 прелюдях і фуґах відбувається порушення порядку проходження: спочатку йде h-moll`на, потім – H-dur`на.

Розглянемо в межах цієї статті приклади прелюдій та фуг №7, 17, 24, які можна підпорядкувати трьом ключовим сферам циклу: моторній (у тому числі скерцозній), ліричній та скорботно-філософській.

№7 – F-dur

Прелюдія. Загалом, п'єса являє собою стильову алюзію до поліфонічних творів Й. Баха й Г. Генделя. Це виявляється у трипластовій фактурі з глибокими органічними басами, мелодичною фігурацією та час від часу виразним мелодично розвиненим голосом. У той же час, гармонічна мова з терпкістю її сприйняття, розширеною діатонікою тощо утілює неокласичні (необарокові) риси першої половини ХХ століття.

Форма прелюдії одночастинна наскрізна; розвиток настільки динамічний, що немає сенсу розчленовувати його на окремі етапи. Зауважимо лише, що ближче до кінця (починаючи з 22-го такту), у фактурі переважають паралельні секунди та кластери. Вони з'являлися вже на самому початку (як акомпанемент), а наприкінці почали домінувати.

Фуга. Вона досить об'ємна й являє собою зразок триголосної жиги. На це вказує розмір 6/8, швидкий темп та динаміка на рівні *f* й штрих *marcato*. Протискладання утримане. Розвиваюча частина починається з 19-го такту, коли тему проведено в *a-moll*. Надалі тема проводиться в основному вигляді та в інверсії, у різноманітних ладових конфігураціях. Це триває аж до 54-го такту, з якого починається заключний розділ. У ньому енергія теми-жиги заповнює всю музичну фактуру, за рахунок чого відбувається утвердження початкового образно-емоційного стану.

№17 – Es-dur

Прелюдія. Витримана у світлих тонах та спокійному русі. Композитор прагне до створення quasi-імпровізаційної структури з періодичним повтором певного елемента та постійним оновленням музичного матеріалу. Наприклад, початкове тематичне утворення (фігураційний бас в партії лівої руки) зупиняється на цілій ноті в наступному такті. Вона, в свою чергу, стає педаллю для проведення фігураційного мотиву від іншого звуку та зі збереженою інтервалікою.

У п'ятому такті відбувається зупинка на чвертях й половинках, що рухаються паралельними септимами. А цей рух призводить до формування F-dur'ної витриманої квінти, яка стає педаллю для подальшого награву. Усе описане вище, – перші тринадцять тактів (з 72-х) прелюдії.

Далі відбувається такий самий рух, але в іншій тональності; аж до двадцять восьмого такту. Надалі починається рух розробкового (з тонально-гармонічної точки зору) плану, який засновано на розібраних вище мотивах, але в інших конфігураціях. Він підводить до кульмінації, яка починається з п'ятдесят третього такту. У останній констатуємо появу нової ритмічної фігури: пульсації на одному тоні в високому регістрі, на тлі якої – витримана педаль. Усе це відбувається у регістрі скрипкового ключа, що надає звучанню неймовірної легкості. У подальшому розвитку відбувається комбінування різних елементів, а в підсумку, як уже зазначалося, утворюється барвіста замальовка в імпровізаційному дусі.

Фуга. Швидка й енергійна за характером. Розмір 6/8 спонукає думати, що тут відбувається стилізація під жигу. Утім, наявність синкопованої групи нот, починаючи з другого такту, робить цю т. з "жигу" досить ламаною та незграбною. Вочевидь, цю фугу можна вважати одним з прикладів залучення джазової ритміки у жанр фуґи.

У всіх інших компонентах тема вирізняється енергійністю, дискретністю руху, наявністю великої кількості стрибків, організованих у секвенційні ланки. Обсяг теми становить п'ять тактів. Відповідь – реальна, у контрапункті до утриманого протискладання, починається з шостого такту. З одинадцятого такту, – третє проведення теми у верхньому голосі на тлі, знову ж таки, протискладання у нижньому. На цьому експозиційна частина завершується.

Можна зробити висновок, що композитор прагне до якомога більшої динамізації. До цього його спонукає заявлений синкопований ритм, який з теми проникає в інші голоси й пласти поліфонічної фактури. У розвиваючій частині, саме він стає ключовим елементом динаміки руху музичної форми. Приміром, після першого "розробкового" проведення теми в інверсію (16-20 тт.), він проникає крізь утримане протискладання в верхньому голосі. У той час, як нижньому доручено нове проведення теми (21-25 тт.). Констатуємо подібні тенденції і в наступних п'ятнадцяти тактах.

Надалі, з сорок першого такту, починається тривала інтермедія, заснована знову ж таки, на синкопованій поспівці. З 54-го такту – нова хвиля проведення теми, яка підводить до кульмінаційного, завершального розділу. Репризне проведення теми як таке відсутнє. Натомість, з дев'яностого такту, встановлюється педальний бас, а в верхніх голосах на *marcatissimo* звучить тема фуґи. З цього моменту починається кульмінаційна фаза фуґи. Елементи теми фуґи (як синкопи, так і триолі), поєднуються з могутніми ударами акордів на перші долі тактів, і в сукупності завершують цю фугу в скерцозному дусі.

№24 – b-moll

Заключна прелюдія циклу витримана у скорботних тонах. Менше того, у ній також присутні певні алюзії до тем Й. Баха та Д. Шостаковича. Але головною особливістю та, можливо, точкою акценту

для мікроциклу, є камерна прелюдія. Вона не дуже велика й має надзвичайно просту побудову. Вступ, два проведення восьмитактової теми та маленька чотиритактова кода. Усього двадцять чотири такти.

Фактура прелюдії є максимально прозорою. Тремоло шістнадцятих у надвисокому регістрі є фоном для проведення мелодичної лінії, у партії лівої руки. Головною рисою останнього можна вважати поступовий рух вниз, від *es3* до *b* малої октави. У логіці такого руху можна вбачати драматургічне втілення принципу риторичної фігури *catabasis*, що також підкреслює скорботний образно-емоційний стан прелюдії та вказує на відповідну семантику.

Внутрішня структура теми заснована на хроматичному звукоряді у межах натурального мінору. На самому початку руху теми (5-6 тт.), у структурі переважає тяжіння до субдомінантового четвертого щаблю. З сьомого такту, начебто відбувається спуск до *g2*, але одразу він підвищується до *as2*. Виникає відчуття того, що тема ніби намагається "вчепитися" за верхній регістр, не спускатися до низу. Але висхідний рух малими секундами змінюється рухом вниз на секунду й стрибком на квінту (8-й такт). Надалі, рух теми знову висхідний. Знову доходить до *as* другої октави, й падає вниз на терцію й малу секунду (10-11 тт.). Й надалі встановлюється *b* першої октави. Перша половина руху до низу завершується у дванадцятому такті.

У подальшому розвитку відбувається деяке ущільнення фактури. Звуки теми дубльовані у терцію та сексту. Такими оберненнями тема, немовби, ще намагається "вчепитися" за висоту. Утім, все марно. Наприкінці, у двадцять першому такті, тема доходить до *b* малої октави, а надалі, у коді, переходить у договорювання в басовому регістрі (немовби в іншому світі), з розчиненням до *rrrr* у 24-му такті.

Перш ніж переходити до розгляду фуги, зауважимо, що схожа драматургічна логіка зустрічається у прелюдії *es-moll* з першого тому "Добре темперованого клавіру". Як бачимо, Валентин Бібик, вирішує її дещо в іншому дусі.

Фуга. Як і в прелюдії, можна констатувати певну алію до тем Й.С. Баха й Д. Шостаковича. Цього разу Валентин Бібик обирає характерний хід з *I* на *V* щабель, в низхідному напрямку руху. Аналогічні ходи були у *b-moll* них фугах видатних класиків. Але Валентин Бібик, надалі обирає дещо інший шлях розвитку: у бік хроматичних ламаних стрибків, з другим низьким та шостим високим щаблями в звукоряді теми.

Починаючи з п'ятого такту, тема проводиться в реальну відповідь, а нижній голос переходить в утримане протискладання. Останнє побудоване на остинатній фігурі оспівування домінантового тону. Композитор пропонує його грати *legato sempre*, і варто зауважити, що цей рух досить тривалий час не припиняється. Мігує між голосами, утім не замовкає. Таким чином, немовби реалізовано принцип постійного руху ріки часу (чи перманентного руху думок), засобами риторичної фігури *fuga*.

Тема проводиться чотири рази; за нею у 17-му такті, починається розвиваюча частина. Одразу ж відбувається модуляція в *d-moll*, за тим – одразу проведення в *b-moll* та *es-moll*. До останнього проведення (25-28 тт.), поряд з безперервним *ostinato*, у верхньому голосі додано хроматичні довготи, низхідний напрямок руху яких, дозволяє говорити про *passus duriusculus*. Вкотре переконуємось, що діалог В.Бібіка з Й.С. Бахом, виходить на дуже високий рівень стилю. Цей хід, у свою чергу, передує канонічному вступу *h-moll* ного проведення теми, яке є останнім перед (!) першою інтермедією фуги (32-34 тт.).

До 55-го такту, коли починається заключний етап роздумів, тема проводиться ще велику кількість разів – як у дієзних, так і в бемольних тональностях. А в заключному етапі, відбувається синтез матеріалу теми прелюдії та теми фуги. Скорбота одного начала, вступають в контрапункт з вольовим та суворим началом в темі. Чи не вперше, зникає остинатна фігура. Тобто сфера людських емоцій, одержує верх над чи то об'єктивним плином часу, чи об'єктивізованим рухом думок (т.з. "об'єктивна реальність"). Динаміка на рівні *ff*, *marcato*, акценти – зайвим є говорити, як саме звучить тема. Це триває недовго.

У 63-му такті, остинатна фігура повертається у збільшенні, до того ж звучить у наднизькому регістрі субконтроктави. За три такти, знову повертається тема. З точки зору драматургії, це можна вважати чи не останнім зіткненням об'єктивного та об'єктивізованого людського. І це зіткнення поволи втрачає антагоністичні риси, оскільки обидва начала примиряються. Одне не може перемогти інше; одне не може існувати без іншого. На самому кінці, звучить, немовби підсумок, – тема прелюдії.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві цикл "24 прелюдії та фуги" В. Бібіка отримав в аспекті виявлення специфіки використання поліфонії. Вперше виникає проблема місця цього циклу в контексті фортепіанної творчості композитора.

На підставі проведенного аналізу жанрово-стильових особливостей циклу "24 прелюдії та фуги" В. Бібіка можна зробити наступні висновки.

Перше. З позицій загальної стилістики, ми маємо справу з досить класичними творами, які повністю наслідують стильові принципи циклів попередніх композиторів. У кожній парі прелюдій та фуг констатується апелювання до тієї чи іншої стильової моделі, притаманної творам Л. Куперена, Й. Баха, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, П. Гіндемита тощо. Ці моделі появлялися себе на рівнях фактури, ладу, гармонії та форми. Зокрема, на рівні фактури спостерігається досить широка палітра: від гострої дискретної, скерцозного плану, і до – зразків барокової безтактової клавірної прелюдії, або ж ліричної, у

натурально-ладових тонах. У фугах відмічається дуже класична трифазна структура, з типовими експозиціями та типовим арсеналом засобів розробки теми (інверсія, стрета, рідше – тема в збільшенні). Усі наведені вище ознаки можна вважати стандартами жанру поліфонічної прелюдії та фуґи.

Друге. Разом з цим, композитор прагне й заявити власну творчу позицію. Зокрема вона полягає у якості роботи із зазначеними вище моделями. Приміром, є факт алузії прелюдії №7 до стилістики творів Й. Баха та Г. Генделя. Разом з цим композитор використовує хроматичні паралелізми та кластери, що притаманні стилістиці ХХ століття. Іншим прикладом може бути фуґа №21, тематизм якої викликає алузії до *fis-moll'*ної фуґи Д. Шостаковича, а якість роботи з ним – доволі відрізняється. Тож ми наочно переконалися у тому, що композитор пропонує власне бачення поліфонічного циклу, й при тому, спирається на класичні жанрово-стильові моделі. Це бажання є очевидним з огляду на те, що під час написання її він навчався у асистентурі-стажуванні Ленінградської консерваторії.

Третє. У розглянутому циклі, Валентин Бібик ще використовує відносно класичний підхід до тональності, з ладовою диференціацією та з опорою на розширену дванадцятиступеневу діатоніку. Як наслідок, у циклі присутня чітка тональна логіка у розміщенні прелюдій та фуґ. При цьому, композитор відходить від традиційних розміщень за хроматизмами та квінтовым колом. Композитор використовує модель з послідовності одноладових мікроциклів за білоклавішними тональностями спочатку, та чорноклавішними – наприкінці. До того ж, єдиний раз відбувається порушення послідовності мажорної та мінорної її. Так, *h-moll'*на (№14) розміщено перед *H-dur'*ною (№15). На наш погляд, це зроблено через момент повороту циклу на чорноклавішні тональності, задля більшої природності. Окрім цього, важливим є дотримання принципу контрасту як структуротворчого механізму циклу.

Четверте. Образно-емоційний модус циклу втілює досить різнохарактерні грані, які можна підпорядкувати трьом ключовим сферам: моторній (у тому числі й скерцозні), ліричній та скорботно-філософській. Прикладами першої сфери, можна вважати №1, №2, №3, №6, №7, №11-16, №19-21. Друга сфера – №5, №9, №17, №18, №23. Третя сфера – №4, №8, №10, №22, №24. Усі ці сфери є типовими для інших подібних циклів, але завдяки роботі на рівні формотворення у циклі В. Бібика отримали якісно інше висвітлення. Тож підводячи підсумки аналізу особливостей ор. 2, ще раз зазначимо, що композитор продемонстрував глибоке розуміння поліфонічних форм, досить зріле їх використання і водночас заявив про власну стильову позицію. Остання згодом отримає свій розвиток у більш відомому авторському циклі "Тридцять чотири прелюдії та фуґи", створеного кількома роками пізніше.

Література

1. Биби́к Викто́рия. Долгий разговор/ Биби́к Викто́рия //Музыка. – 2012. – №5. – С. 32-37.
2. Васи́рук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф. дисс. канд. искусствоведения:17.00.02 "Музыкальное искусство" / Васи́рук И. – Саратов, 2008. – 20 с.
3. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Би́бика /Веркина Т. О.// Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – Харьков, 2004. – Вып. 13. – С. 175-183.
4. Григорьева Г. Воспомяя Валентина Би́бика / Григорьева Г. //Музыкальная академия. – 2007. – №2. – С. 196-197.
5. Копица М. Мы из 60-х /Копица М. //Музыкальная академия. – 1992. – №2. – С.71-73.
6. Мизитова А. Фрагменты творчества Валентина Би́бика / Мизитова А., Иванова И. – Харьков, 2006. – 138 с.
7. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці [навч.посібник] / Пясковський І. – К., 2012. – 272 с.
8. Юсипей Р. Композитор Валентин Би́бик : воспоминания современников / Юсипей Р. //Зеркало недели. – 10.07.2010. – С. 14.

References

1. Bibik Viktoriya. (2012). Long talk. Muzyka, 5, 32-37. [in Russian].
2. Vasiruk I. (2008). Artistic-content features of the fugue in the works of domestic composers of the last third of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov. [in Russian].
3. Verkina T. (2004). About poetry of performing arts: sound world of piano music Valentin Bibik. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kharkiv, 13,175-183. [in Russian].
4. Grigoreva G. (2007). Recalling Valentin Bibik. Muzykalnaya akademiya ,2 , 196-197. [in Russian].
5. Kopitsa M. (1992). We are from the 60's. Muzykalnaya akademiya, 2, 71-73. [in Russian].
6. Mizitova A. Ivanova I. (2006). Fragments of the work of Valentin Bibik. Kharkiv [in Russian].
7. Piaskovskyy I. (2012). Polyphony in Ukrainian music. Kyiv [in Ukrainian].
8. Yusipey R. (2010). Composer Valentin Bibik [memories of contemporaries]. Zerkalo nedeli, 10.07, 14 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2017 р.