

УДК 78.071.1(477.54)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum2-23.03

Щетинський Олександр Степанович

композитор, лауреат міжнародних конкурсів,
старший викладач кафедри композиції та інструментування,
здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: shchetynsky@gmail.com
ORCID 0000-0001-9576-1061

ВАЛЕНТИН БІБІК: НАБУТТЯ ТВОРЧОЇ ЗРІЛОСТІ

У статті запропоновано періодизацію творчості В. Бібіка, виходячи зі стилевих ознак його музики. Проаналізовано перші камерні твори періоду зрілості. Показано кристалізацію основних рис композиторського стилю в галузі тематизму, мелодики, гармонії, фактури, інструментального письма («Акварелі» для сопрано і фортепіано). Виявлено своєрідність побудови форми і способів розв'язання конфлікту в рамках одночастинної композиції з рисами прихованого сонатного циклу (Тріо № 1 для скрипки, віолончелі і фортепіано), а також своєрідність композиторських засобів у побудові поліфонічної форми («34 прелюдії і фуги» для фортепіано). Творчий силует Бібіка розглянуто в контексті суцільного оновлення естетики й композиторської техніки в українській музиці 1960–70-х рр. Показані спільні риси музики Бібіка і «київського авангарду», а також наголошено на їхніх суттєвих відмінностях. Зазначені положення становлять наукову новизну дослідження.

■ **Ключові слова:** авангард, мотив, сонорність, алеаторика, модальність, кластер, сонатна форма, fuga, конфлікт, драматургійний (композиційний) еліпсис.

Постановка проблеми. Музика В. Бібіка недостатньо звучить в Україні і рідко стає предметом цілісного аналітичного розгляду, що аж ніяк не відповідає її високій мистецькій вартості і значенню для

української культури. Статті в університетських збірниках¹, рецензії на концерти² та спогади музикантів, що особисто знали Бібіка³, створюють первинний ґрунт для глибшого осмислення й наукового аналізу його спадщини як цілісного явища. Існує лише одна присвячена композиторові книжка А. Мізітової та І. Іванової «Фрагменти творчества Валентина Библика», що складається з нарисів (у формі есеїв) про твори композитора⁴. Значна частка творчого доробку Бібіка вимушено залишилася поза розглядом авторок через обмежений доступ до нотного матеріалу, оскільки з величезної спадщини композитора були видані і потрапили до музичних бібліотек лише трохи більше десятка творів. Решта зберігається в рукописах в сімейному архіві Бібіка в Ізраїлі⁵. В монографії О. Зінкевич (1986) «Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства», що представляє «колективний портрет» українського симфонізму 70–80-х рр., розглянуто один з найпоказовіших симфонічних опусів Бібіка – Четверту симфонію. У ХХІ сторіччі твори композитора привертають увагу дослідників молодших генерацій (здебільшого студентів, аспірантів або здобувачів і докторантів українських вишів). Їхні роботи містять чимало цінних спостережень. Проте автори найчастіше розглядають лише окремі аспекти обраних творів (потрібні для підтвердження суто наукових ідей і концепцій, що їх висувають і обґрунтовують дослідники), не маючи в полі зору всього творчого шляху і доробку Бібіка. За таких обставин важко сподіватись на ціліс-

¹ Див., напр., статті: Т. Веркина (2004), Т. Веркина (2008), О. Данилова (2011), О. Данилова (2012), О. Данилова (2018), А. Калініна (2019), Ю. Новіков (2016), П. Свиридова (2015), Л. Циганюк (2020), Л. Шаповалова (2000).

² Типовий приклад – відгук видатної російської музикознавиці Галини Григор'євої на виконання Четвертої симфонії Бібіка в Києві у квітні 1979 р. (див. Г. Григор'єва, 1979). Два стислі абзаци рецензії дають точну загальну характеристику твору без його детального аналізу.

³ Див.: Ю. Бентя (2010), Г. Григор'єва (2007), Р. Юсипей (2010).

⁴ А. Мізітова, І. Іванова (2006). Книжка була видана в Харкові у 2006 р. невеликим накладом і давно стала бібліографічною рідкістю.

⁵ Близько сорока копій оркестрових і камерних партитур, написаних у період з кінця 1960-х до початку 1990-х рр., разом з оркестровими голосами, знаходяться в Києві в бібліотеці Центру музичної інформації Національної спілки композиторів України.

не аналітичне бачення його музики. Поза сумнівом, таке бачення вже давно на часі, що обумовлює **актуальність** цієї статті

Мета дослідження – за допомогою аналізу музичної мови, форми і композиції декількох творів Бібіка початку зрілого періоду показати своєрідність і виявити основні риси його стилю.

Метод дослідження включає технологічний аналіз складників музичної мови композитора і розгляд його стилю в контексті оновлення української музики 1960–70-х рр.

Виклад основного матеріалу. Валентин Бібік (1940–2003) – видатний український композитор, автор понад 150 творів переважно великої форми, серед яких опера «Біг», одинадцять симфоній, понад 20 концертів для різних інструментів з оркестром, вокальні та хорові цикли, камерні композиції, в тому числі п'ять струнних квіртетів, три фортепіанні тріо, сонати для струнних інструментів соло і з фортепіано, десять фортепіанних сонат, фортепіанні твори «24 прелюдії і фуги», «34 прелюдії і фуги», «Dies irae» (39 варіацій).

В. Бібік народився в 1940 р. в Харкові. В 1966 р. закінчив Харківську консерваторію (зараз – Харківський національний університет мистецтв) по класу композиції Дмитра Клебанова. З того ж року викладав композицію та інструментування в консерваторії. З 1989 по 1994 рр. очолював Харківську організацію Співки композиторів України. З 1994 р. проживав у Санкт-Петербурзі, викладав інструментування в Санкт-Петербурзькій консерваторії. У 1998 р. переїхав із сім'єю до Ізраїлю, де і помер у 2003 р.

Творчий шлях композитора можна розподілити на кілька періодів, що відрізняються за тематикою, стилістикою і композиторською технікою. Саме стилістичні відмінності покладені нами в основу періодизації, оскільки в жанровому відношенні вподобання Бібіка ніколи не змінювались, а продуктивність композитора в усі роки була надзвичайно високою – вона не залежала від зовнішніх життєвих обставин, що далеко не завжди сприяли спокійній регулярній роботі. Протягом усього творчого шляху він проставляв номери опусів, переважно у хронологічному порядку. Залишивши поза списком свої студентські роботи, опусом № 1 він позначив Першу симфонію (1966). Основний зміст першого творчого періоду – накопичення досвіду і формування мистецької осо-

бистості. Саме в цей час складаються чіткі жанрові пріоритети Бібіка, що залишаться чинними в усіх подальших періодах. Це оркестрові або камерні композиції, вокальні, хорові або інструментальні цикли, великі одночастинні або багаточастинні форми на кшталт сонати чи поеми. Він ніколи не звертався до ужиткових жанрів (розповсюджена за радянської доби так звана «масова пісня» або будь-які різновиди поп-музики були глибоко чужі йому). Не працював і в царині кіномузики, а з музичним театром пов'язані лише його опера «Біг» (один з найвагоміших творів Бібіка) і незавершений балет «Гутаперчевий хлопчик».

Отже, композитор адаптує для себе жанрову структуру, що складалася за класико-романтичної доби, а новаторські устремління скеровує в царину музичної мови, що стає у Бібіка дедалі самобутнішою й питомо сучасною. Наступний період відрізняється від попереднього зрілим, яскраво індивідуальним стилем і системою улюблених технічних прийомів, подеколи близьких до тогочасного світового авангарду. Період розпочався 1972 року зі створення фортепіанного Тріо № 1, ор. 14. Наступні два твори – «Акварелі» ор. 15 (1973) і «34 прелюдії і фуги» ор. 16 (1973–1978) закріпили зрілий «статус» митця. Другий «авангардний» період Бібіка тривав близько десяти наступних років. Третій період розпочався низкою творів 1981–82 рр., зокрема, чотирма фортепіанними сонатами (з Четвертої по Сьому, ор. 41, 46, 47, 49) і Сьомою симфонією, ор. 50. Стилістика композитора стає поміркованою, в ній менше пошуковості, менше ризику. Мелос набуває ширшого дихання, в гармонії більше консонансів (терцієва втора – типовий виклад мелодичних ліній), інструментальне письмо і фактура врівноваженіші і прозоріші. Розроблені Бібіком в цей час характерні прийоми (мелодика, ритміка, фактура, типи тематизму і його розвитку, засоби побудови форми, агогіка тощо) переходять з одного твору в інший без суттєвих змін. Зберігається й образно-емоційний тон висловлювання – завжди піднесено-романтичний, просвітлено-ностальгічний або драматично напружений і трагічний. Всі твори містять розлогі тихі медитації, які часом переходять в болісні експресіоністські кульмінації. Музика третього періоду за стилістикою не менш індивідуальна, ніж у 70-х рр., проте, на тлі творів попереднього десятиліття, стає більш передбачуваною як в образному плані, так і з формально-технічного

боку, а також композиційно. Четвертий період, що розпочався із настанням 1990-х рр., охоплює останні 12 років життя митця, десять з яких – з 1994 по 2003 – він провів на еміграції. Стилистично цей період мало відрізняється від попереднього, однак з'являються нестандартні поєднання інструментів, нові виконавські склади (низка творів для оркестру російських народних інструментів, Попурі для духового оркестру) і нові теми, зокрема, біблійні. Іноді – наприклад, у П'ятому квартеті, ор. 150 (2002) – Бібік повертається до авангардного сонорного письма. Останній твір композитора – Пасакалія для скрипки, альту, віолончелі й органа, ор. 151 (2002) – залишився незавершеним.

В 1960-х рр. в українському мистецтві відбувалося суттєве оновлення естетичних засад, розширювався історичний і культурний контекст творчості, глибшав і ставав дедалі багатозначнішим її підтекст. Поступово слабшало суцільне панування соцреалістичних настанов, які, окрім чітко вираженої прокомуністичної ідеї твору, вимагали орієнтації на консервативну стилістику. Завдяки творчості митців молодшої генерації в цей час відбулося зближення нової української музики з передовими західними течіями. Композиторська молодь знайомилася з партитурами, книжками, платівками, що після штучної культурної ізоляції почали надходити з Заходу. Радикально оновлювалася музична мова молодих українських митців, що заходилися надолужувати своє культурне і технічне відставання. Яскравими особистостями, що визначали цей процес, були київські композитори Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький, Володимир Губа, диригент Ігор Блажков, львівський композитор Анджей Нікодемівич. Мовно-технічне оновлення торкнулося, бодай частково, багатьох інших українських митців⁶, отже, стильові, технічні та естетичні зміни в тогочасній українській музиці носили глобальний характер.

Харків'янин Валентин Бібік залишився в пам'яті тих, хто спостерігав за його творчим зростанням, як наполегливий і переконаний

⁶ Варто згадати, наприклад, уживання додекафонії і сонористики в пізній творчості Валентина Борисова (1901–1988), чий цілком поміркований стиль сформувався ще в 1930-х рр. Новітні прийоми письма зустрічаємо в ранніх опусах М. Скорика (1938–2020) і Є. Станковича (р. н. 1942) – композиторів, що пізніше відійшли від стильових і технічних новацій, надавши перевагу неоромантичній ідіомі.

новатор, один з перших українських композиторів, що зазнали впливу європейського музичного авангарду⁷. Проте відбулося це не одразу. Впродовж декількох років після закінчення консерваторії, тобто у другій половині 1960-х, він написав низку різножанрових творів. Найважливіші з них – три симфонії (1966, 1969, 1970), Перший фортепіанний концерт (1968), 24 прелюдії і фуги для фортепіано (1968), Триптих для мішаного хору асаррелла на народні тексти (1970), кантата «Дума про Довбуша» для хору й інструментального ансамблю на народні тексти (1972), вокальний цикл «Песни отчего дома» на тексти В. Луговського і Є. Стюарт (1968)⁸.

Естетично і стилістично ці твори ще вельми далекі від «авангардних» пошуків, що в той час розквітли в музиці молодих киян. Інструментальні твори Бібіка 1960-х рр. містять впливи Шостаковича, Прокоф'єва, Бартока, а його вокальні та хорові композиції близькі до нової фольклорної хвилі. Проте вже на тлі цих впливів важко не помітити масштабності задумів, розкутості, сміливої завзятості митця. Саме таке враження справляє, зокрема, його Перший фортепіанний концерт (1968). В цей час формуються не лише стильові пріоритети композитора, а й загальні підходи до творчого процесу і навіть робочі звички. Чіткий розпорядок дня, де композиторській роботі надавався безумовний пріоритет, надзвичайна працездатність і цілеспрямованість вирізняли Бібіка серед колег⁹. Щоденна праця за письмовим столом або за роялем стає для нього життєвим правилом, проте його зацікавлення не обмежувалися музикою: чималий вплив на нього в ці роки зростання мала література (зокрема, Л. Толстой і Ф. Достоевський) і фольклор.

Визначальна риса сформованого на початку 1970-х рр. індивідуального стилю Бібіка – напружене тонке й відповідальне ставлення до звуку і ретельний слуховий контроль. Всі новітні виконавські й ком-

⁷ Докладніше про атмосферу творчого зростання Бібіка див.: О. Щетинський (2019).

⁸ Володимир Луговської (1901–1957) – російський поет і журналіст. Єлизавета Стюарт (1906–1984) – російська поетка, жила в Новосибірську. Зазнала офіційної критики за «ахматовщину» (її називали «сибірською Ахматовою»). Докладніше див.: Т. Коньякова (2007).

⁹ Див. докладніше: О. Щетинський (2019).

позиційні прийоми, що їх уживав композитор, були скеровані на досягнення певної виразності, на побудову насиченого змістом звукового образу. Зовнішні ефекти чи мистецька мода ніколи не цікавили Бібіка. Так само його не захоплювали теоретичні аспекти музичної композиції. Музикознавчу літературу він читав небагато (за винятком тієї, що була пов'язана з його викладацькою роботою) і сам ніколи не писав дослідницьких текстів. Раціональне «прораховування» в процесі компонування було зведено ним до мінімуму, натомість він беззастережно довіряв своїй потужній інтуїції, йшов за своїм внутрішнім відчуттям як у дрібних деталях тематизму, гармонії, фактури й оркестрування, так і на макрорівні – у побудові форми.

На відміну від молодих киян (членів тодішнього неформального угруповання «київський авангард»), він практично ніколи не уживав додекафонії, хоча музика нововіденців, особливо Берга і Веберна, була йому близька. Він цінував у нововіденців експресію, мелодичну і гармонічну напругу. Цим же його вабили Чайковський, Скрябін і Рахманінов, натомість саме цих якостей йому бракувало у французькій музиці ХХ сторіччя, починаючи від Дебюссі. Байдужим залишився він і до мульти-серійних (серіальних) композицій П. Булеза, К. Штокгаузена, Л. Ноно 1950-х рр. Не зацікавили його й темброво-фактурні новації Д. Лігеті та Я. Ксенакіса, що важко пояснити, бо у власній творчості він часто уживав сонорні звукові масиви різної щільності. Пізніше не знайшли відгуку в його серці й різні версії американського мінімалізму – ані репетитивні опуси Ф. Гласса, Т. Райлі чи С. Райха, ані М. Фелдман (музику цих авторів Бібік почув вже у 1980–90-х рр.)¹⁰. На початку 1970-х на нього впливали твори польського авангарду (К. Пендерецький, В. Лютославський) – їхні партитури, а також платівки потрапляли до тогочасних радянських книгарень і були добре відомі Бібіку. Саме звідти він запозичив деякі новітні прийоми звуковидобування і оркестрового та хорового письма. Проте, не все в польському авангарді імпонувало йому. Певна прямолінійність, брутальність, антипсихоло-

¹⁰ Цікаво, що Бібік цілком лояльно поставився до мінімалістської стилістики свого студента Олександра Гугеля, хоч навряд чи свідомо сприяв її появі і розвитку. В його власних творах присутні окремі мінімалістські (нерепетитивні) риси, проте ці збіги були скоріше випадковими.

гічна поверховість сонорних оркестрових опусів Пендерецького могла хіба що зацікавити з технологічного боку, натомість його експресивні хорові композиції («Страсті за Лукою», «Dies Irae»), а також глибина і рафінованість мислення Лютославського були набагато ближчі Бібіку. На початку 1990-х він познайомив харків'ян із записами і партитурами «Ausklang» Г. Лахенмана для фортепіано і симфонічного оркестру і вокального циклу «Глупая лошадь» Олександра Кнайфеля. Обидва твори надзвичайно вразили Бібіка, зачепили за живе. Зацікавленість новою музикою він зберігав упродовж усього життя, завжди дослухався до нового, але все пропускав крізь фільтр власного, дуже вибіркового сприйняття музики.

Таким чином, склалася унікальна ситуація: фактично оминувши в творчості майже всі актуальні й розповсюджені серед композиторської молоді тогочасні напрями, запозичивши в них лише деякі елементи, Бібик спромігся сформувавши свій надзвичайно індивідуальний, яскраво сучасний стиль, що його неможливо сплутати ні з яким іншим. Він парадоксально поєднав простоту з вишуканістю і нетривіальністю (доволі рідкісна для ХХ сторіччя комбінація). Вільна атональність не виключає у Бібіка окремих тональних острівців, модальні сполучення гнучко переходять в хроматичні нашарування. Основою його фактури завжди є мелодична лінія, горизонталь, огорнута гетерофонним чи колористичним маревом звукових відгалужень і різноманітних призвуків. Він уникає усталених музичних форм, хіба що окрім фуґи, яку уживає часто, і дуже вільної сонатної форми, але докорінно їх трансформує на позатональному (модальному, вільно-атональному) і сонористичному ґрунті. Його музика насичена драматизмом, відкритою емоційністю, чудернацьким поєднанням фантазмагорії й етичного пафосу. В цьому він не міг знайти спільної мови з авангардистами, бо прагнув до присутньої романтичної експресії, а етичний посыл мистецтва був для нього незаперечною аксіомою.

Один з перших творів зрілого творчого періоду Бібіка – вокальний цикл «Акварелі» (1973) для сопрано і фортепіано на вірші львівського поета Андрія Волощак (1890–1973). Хоча композитор називає свій твір циклом, він фактично є одночастинною поемою з різнохарактерними і різнотемповими розділами, що звучать без перерви. Вибір ві-

ршів є дуже типовим для Бібіка: це імпресіоністські пасторалі, написані соковитою, барвистою мовою. В текстах домінує безпосереднє переживання кожного образу. В музиці також немає місця для рефлексії чи раціоналізму, вона розгортається як спонтанне «споглядання» звукових картин – ледь чутних, зосереджених на одному звуці на початку і в кінці, енергійних та екстатичних звукових сплесків і грайливої скоромовки в інших розділах. Вокальна партія складається з найпростіших мотивів – дво- чи тризвучних поспівок, а то й однієї повтореної ноти, що звучить, то наближаючись, то віддаляючись. Проте композитору вдається досягнути протяжної кантилени, що ні на мить не втрачає інтенсивності й мелодичної напруги. Лінія голосу підтримана фортепіанною партією, в якій геть відсутні риси традиційного акомпанементу: фортепіано створює звуковий простір навколо голосу з багатьма відлуннями, акустичними відбитками вокальних фраз.

Ритмічно прості мелодичні лінії або пасажі і багатозвучні сонорні акорди нетерцієвої будови – ось основний «будівельний матеріал» твору. Таке самообмеження стане в подальшому дуже типовим для Бібіка. Можливо, саме простота найретельніше відібраних і бездоганно проконтрольованих слухом складників звучання надає творові рис узагальнення. Це не просто чарівна імпресіоністична замальовка, а й символічна картина світу – пантеїстична пастораль з філософським підтекстом, де природа виступає вічним джерелом й упорядником життя. Своєрідність «Акварелей» – в органічному поєднанні безпосереднього відчуття і символізму.

Ще одним твором, що розпочав зрілий творчий період Бібіка, було **Тріо № 1** для скрипки, віолончелі і фортепіано (1972). На відміну від «Акварелей», тут автор розгортає масштабну інструментальну драму, що за емоційним діапазоном і різноманітністю використаних засобів, за глибиною образних і тематичних перетворень можна назвати камерною симфонією. Твір одночастинний, втім, містить риси сонатно-симфонічного циклу. Перший розділ можна умовно визначити як сонатну форму, де активне, дієве начало проявляється в розробці, а в експозиції переважає настрій глибокої, подекуди дисгармонійної зосередженості (побічна партія) і лірико-поетичного споглядання, що переходить у сяюче збудження (головна партія). Реприза форми –

дзеркальна з переважанням сумного настрою побічної партії. І експозиція, і реприза здебільшого повільні і контрастують з розробкою образно і за характером руху, тому ці розділи сонатної форми виконують функцію також і повільної частини прихованого циклу.

Розробка відзначається рідкісною цілісністю, демонструє вміння Бібіка розвивати тематичну ідею ніби зсередини, не вдаючись до зовнішніх поштовхів (ось де проявилось студіювання творів Шостаковича!). Зберігаючи графічну аскетичність фактури, композитор знаходить усе нові (здебільшого поліфонічні) способи перетворення матеріалу, постійно підвищуючи його експресивність, аж доки не досягає генеральної кульмінації – трагічно загострених речитацій. Особливо вирізняється кульмінаційний епізод із авторською позначкою quasi «плач»: на фоні тужливих захлипуваних голосінь glissando струнних звучать пристрасні вигуки фортепіано. Створено образ величезного страждання й відчаю, де композитору вдалося сполучити натуралістичну емоційну достовірність і високе узагальнення, що притаманно народним плачам.

Досягнувши крайньої напруги в генеральній кульмінації, музика доволі швидко заспокоюється і повертається в річище сумної зосередженості. Настає реприза, однак конфлікт у ній не розв'язується, оскільки драма фактично переривається на кульмінації. Початкові світлі пасторальні образи не повертаються в репризі, де домінує настрій побічної партії – болісний розлад. З психологічного боку, після концентрованого трагізму розробки, це виглядає цілком виправдано, а подолання конфлікту перенесено на наступні розділи одночастинної композиції.

Різкий злам у розгортанні внутрішнього «сюжету» твору настає на початку скерцо. Звучать тихі тендітні шелестіння струнних пасажів (звуквисотність вказана приблизно) в оточенні «світлоносних» бліків фортепіано. Музична тканина наповнюється пуантилістично розкиданими флажолетними відзвуками, трелями, імпровізаціями піцикато на довільних нотах, тасмничими постукуваннями смичком по підставці і корпусу струнних, тихим гуркотом фортепіанних струн, що нагадує віддалений грім. В цю ілюзорну звукову атмосферу влітається тема головної партії, цього разу у своєму початковому характері. З'являються і мотиви побічної партії. Позбавлені драматичної експресії, вони не суперечать

світлому ліричному настрою. У невеличкій кодї остаточно стверджується початковий пасторальний образ – все повернулося «на круги своя», і лише тихі «зітхання» віолончелі нагадують про розіграну драму¹¹.

Приклад 1 (В. Бібік. «Акварелі»)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of staves. The first system shows the piano introduction with a *pp* dynamic. The second system includes the vocal entry with lyrics: "Роз_сте_ ливсь сер_пан, мов каз_ка, Кру_же_ва не_бес, як сказ_ка," and a piano accompaniment with a *pp* dynamic and a tempo marking of "Con moto molto quasi scherzando ♩ = 208 leggerissimo". The third system continues the vocal line with lyrics: "та над сви_том, за_над кри_линь," and the piano accompaniment with a *pp* dynamic.

¹¹ Так завершується основна друга редакція Тріо, проте існує і раніша перша редакція, яка ніколи публічно не звучала. В ній замість тихої кодї твір завершує гучний епізод «космогонічного» характеру, що переводить музичну «оповідь», за словами автора, у сферу надособистісного. У 2000 р. на репетиції перед виконанням Тріо в Єрусалимі Бібік почув обидві редакції, проте віддав перевагу другій, раніше неодноразово виконуваний. Зазначимо, що від початку 1970-х рр. практично всі твори Бібіка мають тихе медитативне завершення.

Отже, психологічної стійкості і просвітлення досягнуто у світі ілюзії, химерної казкової фантастики. Така розв'язка нібито не підготовлена попередніми «подіями», вона з'являється, наче зовнішня сила, настає, як благодать, що її неможливо передбачити або свідомо досягти. Ужитий у Тріо прийом «драматургійного (композиційного) еліпсису» стане в подальшому дуже типовим для Бібіка. Трагічна тема, виражена найгострішими засобами, відтоді стане провідною в його музиці. Так само характерними для всієї подальшої його творчості стануть знайдені або кристалізовані в Тріо образи пасторальної тиші, сумної зосередженості, раптового емоційного сплеску, горя, страждання, казкової ілюзії, химерної скерцозності, заколисування.

Наступною роботою Бібіка після «Акварелей» і Тріо № 1 стала монументальна фортепіанна композиція «**34 прелюдії і фуги**» (1973–78), що складається з трьох зошитів. До першого увійшли прелюдії і фуги в тональностях білих клавiш фортепіано (7 мажорних і 7 мінорних), до другого – в тональностях чорних клавiш, представлених як діези, до третього – в тональностях також чорних клавiш, але представлених як бемолі. Такою формальною схемою визначається загальна кількість частин: $(7 \times 2) + (5 \times 2) + (5 \times 2) = 34$ ¹². Втім, це стало лише першим поштовхом, бо музика твору має небагато спільного з тональністю, в основному є модальною і сонористичною. Значно важливішим є загальний емоційний план трьох зошитів: «Роздум», «Напруження», «Просвітлення». Отже, твір є не лише зібранням прелюдій і фуг («поліфонічною колекцією»¹³), де п'єси можуть виконуватись і окремо, а цілісною композицією, три розділи якої розташовано відповідно до певного quasi-сюжетного плану¹⁴.

¹² Композитор розповідав, що під час роботи над цим опусом написав понад 100 фуг, отже, в остаточному вигляді твір поставу результати прискіпливого відбору.

¹³ Цим терміном стосовно бахівських і сучасних зібрань прелюдій і фуг користувався, посилаючись на Е. Праута, викладач гармонії і поліфонії в Харківському інституті мистецтв у 1960–90-х рр. Леонід Борисович Решетников (1933–1997). Втім, нам не вдалося встановити джерело, звідки походить даний термін.

¹⁴ Про композиційні особливості див. докладніше в передмові В. Задерацького до видання твору: В. Бібік (1981–83).

Приклад 2 (В. Бібік. Тріо № 1)

The image shows a page of musical notation for a Trio No. 1 by V. Bibik. The score is arranged in three systems, each with two treble clefs and one bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note runs. Dynamics are marked with 'ff' (fortissimo) and 'quasi piano'. A section is labeled 'Distinto thema' with a 'ff' dynamic. A rehearsal mark '33' is placed in two different locations. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks.

Образний світ твору є надзвичайно різноманітним. Тут і пейзажність, і дієвість, і різнобарвна скерцозність, і епос (один з наскрізних образів – дзвін, представлений у багатьох відтінках – від світлого пасторального передзвону до тривожного гвалту). Найчисленніша група – медитативні п’єси. Медитація трактована як багатогранне явище, в якому присутні й різко відмінні образи – просвітлене споглядання, сумний роздум, драматична вибуховість тощо. Конструктивна насиченість, притаманна фізі як жанру, не завадила композиторові висловлюватись захопливо емоційно.

Приклад 3 (В. Бібік. Фуга 17 з «34 прелюдій і фуг»)

The image displays two systems of musical notation for a fugue. Each system consists of four staves: two for piano (treble and bass clefs) and two for organ (treble and bass clefs). The piano parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings such as *molto espressivo* and *ff*. The organ part in the second system includes several instances of *improv.* (improvisation) marked with a circled asterisk. A dashed line with the number '8' is positioned above the first staff of each system, likely indicating an octave transposition. At the bottom left, a footnote reads: *) Ритмічна імпровізація восьмими.

Поліфонічні прийоми використані Бібіком дуже різноманітно. Уживаються традиційні способи видозміни теми, в тому числі рідкісний ракохід її обернення або одночасне проведення теми і одного з її варіантів (наприклад, у ритмічному збільшенні). Серед нетрадиційних прийомів – інтервальне і ритмічне варіювання теми, переважання відповідей в секунду, терцію, кварту. Стретти уживаються в усіх розділах, включно з експозиційним. Використовує Бібік і такі прийоми розвитку, як розростання теми за рахунок її дроблення, коли фрагменти відділяються один від одного паузами, а також скорочення теми. Протисклади й інтермедії не лише відтінюють, а й істотно доповнюють тему, інтенсивно її розробляють.

В галузі форм композитор демонструє значне різноманіття: зустрічаються не лише тричастинні, а й дво-, чотири-, п'ятичастинні фуґи. Нерідко трапляються вторгнення тематизму прелюдії, що відтінює основний образ фуґи. До цього додамо різноманіття метричної організації: як правило, кожна фуґа має свій тактовий розмір, отже, вжиті, поряд із розповсюдженими, і рідкісні 17/8 (13-а фуґа), 11/8 (11-а фуґа), 12/4 (17-а фуґа) тощо. Регулярно трапляється переміна тактового розміру всередині п'єс. Нерідко в прелюдях, а часом і в фуґах ужито безтактову або умовно-тактову (з пунктирними тактовими рисками) нотацію. Ритміка мелодичних ліній, як завжди у Бібіка, доволі проста, але в ній немає механістичності (остинатність як прийом залишалася йому чужою). Навпаки, вільна неквадратна побудова фраз стає правилом, а простота ритмічних структур (часто це низка рівних чвертей) компенсується постійним гнучким *rubato* – своєрідною ритмічно-агогічною алеаторикою, притаманною практично всім творам Бібіка. Якщо для імпровізаційних за характером прелюдій це цілком закономірно, то *rubato* у фузі – це важливий новий засіб виразності. Ще однією новацією є широке уживання суцільної педалі не лише в прелюдях, а й у фуґах. Типове звучання – тремтлива педальна звукова маса, в якій вібрують мелодичні лінії, кластери, *quasi*-флажолетні відгуки, тремоло на одній ноті.

Стилістично близька до «34 прелюдій і фуґ» фортепіанна **Соната № 3** (1975), щоскладається з двох частин. Бурхлива драматична перша нагадує сонатну форму, повільна і зосереджена друга – триголосна фуґа. Традиційний тематизм замінено тут мікротематизмом, колористично позначені всі елементи загалом доволі аскетичної фактури. «Споглядання» окремих звуків, інтервалів, їхнього відлуння в тиші стає провідним прийомом цього і багатьох інших творів композитора. Контрасти тихої, непоказної, ніби сором'язливої лірики й активних спалахів енергії, розлогі гучні кульмінації і не менш розлогі тихі медитації, хвилеподібна побудова розділів, «педальний піанізм», темброво-колористичне трактування різних фактур і регістрів інструмента – ці визначальні для творчості Бібіка розв'язання застосовано у Третій сонаті натхненно і з розмахом.

Висновки. Низка камерних творів, написаних Бібіком на початку творчої зрілості, демонструють такі індивідуальні риси його стилю:

1. Гостре відчуття краси звучання у всіх його складниках – в тембрі, звуковисотності, регістрі, фактурі тощо. 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). Звідси особлива увага до тембру і фактури.

2. Провідна роль тематизму із найпростішими секундовими, кварто-секундовими або терцієвими поспівками. Ймовірним є їхнє фольклорне походження, втім, завдяки ритмічній переробці мотиви втрачають прямий зв'язок із народною музикою.

3. Простота ритмічних структур, що не переходить в одноманітність завдяки перемінній метриці і майже постійному *rubato*.

4. Переважання мелодико-поліфонічних прийомів розвитку із використанням імітаційної та підголоскової поліфонії, гетерофонії, надбагатоголосся. Використовуються як традиційні, так і новітні поліфонічні прийоми.

5. Гармонія Бібіка переважно модальна із вкрапленнями вільної атональності. Традиційна гармонічна функціональність майже відсутня. Акордика тяжіє до кластерної будови або, в прозоріших вертикалях, до кварто-секундових структур. Якщо ж іноді й трапляється терцієва вертикаль, вона несе виключно колористичну функцію.

6. Особлива роль сонористики, що не послаблює ролі мелоса, а вступає з ним у взаємодію («співуча сонорність»). Бібіку вдається парадоксально сполучити загострену мелодичну виразність і сонористичку – значною мірою за рахунок «педальності» фактури, коли звукове «марєво» навколо мелодичної осі стає рівноправним фактором, що створює звуковий образ. Ця риса дає підстави назвати тип мислення Бібіка *сонорно-мелодичним*.

7. Елементи «обмеженої алеаторики» стосуються у Бібіка найчастіше ритміки й агогіки, рідше звуковисотності (в пасажно-фігураційних лініях). Його улюблений прийом – ритмічно незалежне накладання двох фактурних шарів, кожен з яких виписаний в цілому традиційно (напр., поєднання соло альта і сонористичного оркестрового тла в III частині Четвертої симфонії).

8. Переосмислення й осучаснення сонатної форми і фуги в умовах атональності або модальної тональності.

Зазначені риси в подальшому стали для Бібіка ключовими і були розвинені ним в інших жанрах, зокрема, в оркестрових, вокальних і хорових.

ЛІТЕРАТУРА

- Бентя, Ю. (2010, 24 лист.). Вікторія Бібік: Батько відчув, що «Біг» – це «тема століття». *День*. 24.11.2010. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/viktoriya-bibik-batko-vidchuv-shcho-big-ce-tema-stolittya>
- Бібік, В. (1980). *Акварелі. Романси українських радянських композиторів*, 11, 62–77. Київ: Музична Україна. [Ноти].
- Бібік, В. (1981–83). *34 прелюдії та фуги*. Передмова В. Задерацького. Київ: Музична Україна. 3 т. [Ноти].
- Бібік, В. (1973). *Тріо № 1 для скрипки, віолончелі і фортепіано*. Рукопис. 65 с. [Ноти].
- Веркина, Т. (2004). О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Библика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 13, 175–183.
- Веркина, Т. (2008). Ахматовская поэзия в музыке В. Библика (вокальный цикл «Заветнейшее»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 22, 152–158.
- Григорьева, Г. (1979). Размышляя об услышанном. *Советская музыка*, 9, 24–26.
- Григорьева, Г. (2007). Вспоминая Валентина Библика. *Музыкальная академия*, 2, 196–197.
- Данилова, О. (2011). Валентин Бібік: особистість та творчість. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 33, 100–110.
- Данилова, О. (2012). Десятая фортепианная соната Валентина Библика: жанрово-стилевые доминанты. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 27–37.
- Данилова, О. (2018). «Dies irae. 39 варіацій» для фортепіано В. Бібіка: композиторська інтерпретація жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 48, 162–176.

- Зінкевич, О. (2006). Бібік (Бібик) Валентин Савич. *Українська музична енциклопедія* (Т. 1, с. 195–196). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Зінкевич, Е. (1986). *Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов)* (сс. 27–29). Київ: Музична Україна, 184.
- Калініна, А. (2019). Співвідношення музичного та поетичного ритму в ранніх вокальних циклах Валентина Бібіка. *Київське музикознавство*, 58, 42–53.
- Коньякова, Т. (2007, 9 трав.). Переиздана книга воспоминаний о поэтессе Елизавете Стюарт. *Вечерний Новосибирск*. Retrieved from <http://vn.ru/09.05.2007/culture/85945/>
- Мізітова, А., Іванова, І. (2006). *Фрагменты творчества Валентина Библика. Монографические очерки*. Харків, 126.
- Новіков, Ю. (2016). Складо-фактурна організація як домінуюча ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 41–44.
- Свиридова, П. (2015). Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка. *Культурологічна думка*, 8, 120–124.
- Циганюк, Л. (2020). До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 33, т. 2, 89–97. Дрогобич: Гельветика.
- Шаповалова, Л. (2000). Принципи рефлексійної драматургії (на прикладі концертного жанру в творчості В. Бібіка). *Наукові записки Тернопільського держ. пед. університету*, 1, 44–48.
- Щетинський, О. (2019). Поза стенограмою: неформальні оповіді про харківських композиторів. *Критика*, 5–6 (259–260), 12–19.
- Юсипей, Р. (2010, 9 лип.). Композитор Валентин Бібік: звучання крізь замовчування. *Дзеркало тижня*. Retrieved from https://zn.ua/ukr/ART/kompozitor_valentin_bibik_zvuchannya_kriz_zamovchuvannya.html

Oleksandr Shchetynsky

Composer, Laureat of international competitions,
a Senior Lecturer of the Composition and Instrumentation Department,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;
e-mail: shchetynsky@gmail.com
ORCID 0000-0001-9576-1061

VALENTYN BIBIK: REACHING ARTISTIC MATURITY

The object of research is the works of V. Bibik written at the beginning of his mature period.

The aim of the research is to reveal the main features of Bibik's style.

Methods of research include technical analysis of the works in the context of the innovative tendencies in the Ukrainian music of 1960–70s, as well as comparative research.

Research results. Outstanding Ukrainian composer Valentyn Bibik (1940–2003) wrote over 150 works. Mostly they are large-scale symphonic, choral, vocal, and chamber pieces. Among them are 11 symphonies, over 20 concerti for various instruments with orchestra, vocal and choral cycles, chamber compositions (the last group includes 5 string quartets, 3 piano trios, sonatas for string instruments both solo and with piano), 10 piano sonatas, piano solo works (two sets of preludes and fugues – 24 and 34 total, Dies Irae – 39 variations). The composer was born in Kharkiv. In 1966 he completed studies at Kharkiv Conservatory, where he attended the composition class of D. Klebanov. Since 1994, he had been living in St.-Petersburg, and since 1998, in Israel where he died in 2003.

Bibik's formative period coincided with a substantive modernization of Ukrainian culture in the 1960s. During those years, members of the "Kyiv avant-garde" group (L. Hrabovsky, V. Sylvestrov, V. Godziatsky, et al.) sought to utilize modernistic idioms and techniques, such as free atonality, dodecaphony, sonoristic and aleatoric textures, cluster harmony, etc. Unlike the others, Bibik started with a more conservative style, which bore the influences of Shostakovich, Prokofiev, and Bartók. Bibik's mature period started several years later in the early 1970s with Piano Trio No. 1 (1972) and the composition Watercolors for soprano and piano (1973). Together with his next piano work 34 Preludes and Fugues, these

compositions show extremely individual features of Bibik's style, such as:

1. *Special treatment of the sound, which is considered not just a material for building certain musical structures but a self-valuable substance (Bibik has an original manner of organizing sound). Hence, timbral and textural aspects draw special attention to the composer.*

2. *The pitch and rhythmic structure of the themes is quite simple. A combination of several simple motives becomes the starting point of long and sophisticated development. These motives are derived from folk music, however, due to rhythmic transformation, they have lost their direct connection with the folk source.*

3. *Rhythmic structures areal so very simple. They often include sequences of equal rhythmic values (usually crotchets or eights). However, the composer avoids monotony dueto due to variable time signatures and permanent rubato, as well as significant flexibility in phrasing.*

4. *The development relies mostly on melodic and polyphonic elaboration of initial simple motives. The composer utilizes various kinds of polyphony, such as canonic imitations, various combinations of the main and supportive voices, heterophony, hyper-polyphony. In fugues he employs both traditional and new methods of thematic and tonal distribution.*

5. *The harmony in Bibik's works is mostly modal, as well as a combination of modality with free atonality and extended tonality. The structure of the dense chords is close to clusters, while more transparent chords include mostly seconds and fourths (as well as their inversions). He almost never used traditional tonal harmony and chords built up from thirds, and was interested in their color aspect rather than their tonal functionalism.*

6. *The sonoristic texture is very important. It does not diminish the importance of the melody but gets into special collaboration with it ("singing sonority"). A special "mist" around a clear melodic line is one of Bibik's most typical devices. Due to special "pedal" orchestration, both the line and the "surrounding" sounds become equally important.*

7. *Elements of limited aleatoric music may be found in his rhythm and agogics, and sometimes inpitch structures (passages and figurations with free choice of the pitches). His favorite technique is a superposition of two rhythmically and temporally independent textural layers (for instance, a combination of the viola solo and the sonoristic orchestral background in the third movement of the Fourth Symphony).*

8. *Sonata for mand the fugue were significantly reinterpreted within free atonality and modal harmony.*

These provisions are the scientific novelty of the study.

■ **Key words:** *Avant-garde, sonoristic texture, limited aleatoric, modality, cluster, sonata form, fugue, conflict, structural ellipsis.*

REFERENCES

- Bentya, Yu. (2010, Nov. 24). Viktoriya Bibik: Batko vidchuv, shcho “Bih” – tce tema stolittya [The farther has felt the “The Run” is the subject of the century]. *Den – Day*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/viktoriya-bibik-batko-vidchuv-shcho-big-ce-tema-stolittya> [in Ukrainian].
- Bibik, V. (1980). *Akvareli. Romansy ukrainskykh radianskykh kompozytoriv* [*Watercolours. Songs of the Ukrainian Soviet Composers*], 11, 62–77. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [Vocal score] [in Ukrainian].
- Bibik, V. (1981–83). 34 preliudii ta fugy. Peredmovva V. Zaderatskoho [34 Preludes and Fugues. Preface by V. Zaderatsky]. V. 1, 80. V. 2, 64. V. 3, 60. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [Score. Text] [in Ukrainian and Russian].
- Bibik, V. (1973). Trio No. 1 for Violin, Cello and Piano. Manuscript. 65 [Score] [in Russian].
- Grigorieva, G. (1979). Razmyshliaya ob uslyshannom [Thinking on the heard]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*, 9, 24–26 [in Russian].
- Grigorieva, G. (2007). Vspominaya Valentina Bibika [Remembering Valentin Bibik]. *Muzykalnaya Akademiya – Musical Academy*, 2, 196–197 [in Russian].
- Danilova, O. (2011). Valentyn Bibik: osobystist’ i tvorchist’ [Valentin Bibik: personality and creation]. *Problemy vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education*, 33 100–110 [in Ukrainian].
- Danylova, O. (2012). Desiataya fortepiannaya sonata Valentina Bibika: zhanrovo-stilevye dominanty [Valentyn Bibik’s Sonata for piano No. 10: genre and stylistic dominants]. *Problemy vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education*, 37, 27–37 [in Russian].
- Danylova, O. (2018). «Dies irae. 39 variatsiy» dlya fortepiano V. Bibika: kompozytorska interpretatsiya zhanru [“Dies irae. Thirty-nine Variations” for piano by V. Bibik: composer’s interpretation of the genre]. *Problemy*

vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education, 48, 162–176 [in Ukrainian].

- Kalinina, A. (2019). Spivvidnoshennya muzychnoho ta poetychnoho rytmu v rannikh vokalnykh tsyklakh Valentyna Bibika [The ratio of the musical and poetic rhythm in the early vocal cycles by Valentyn Bibik]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 58, 42–53 [in Ukrainian].
- Konyakova, T. (2007, May 9). Pereizdana kniga vospominaniy o poetesse Yelizavetye Stuart [Reprinted collection of reminiscences about the poetess Elisabeth Stewart]. *Vecherny Novosibirsk – Evening Novosibirsk*. Retrieved from <http://vn.ru/09.05.2007/culture/85945/> [in Russian].
- Mizitova, A., Ivanova, I. (2006). *Fragmenty tvorchestva Valentina Bibika. Monograficheskiye ocherki [Fragments of Valentine Bibik's creative work. Monographic essays]*. Kharkiv, 126 [in Russian].
- Novikov, Yu. (2016). Sklado-fakturna orhanizatsiya yak dominantna oznaka fortepiannoho stylyu V. Bibika (na prykladi zhanru fortepiannoyi sonaty) [The layout and textural organization as a dominant feature of the piano style of V. Bibik (through the example of piano sonata genre)]. *Visnyk Natsionalnoyi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 41–44 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2000). Pryntsyipy refleksiynoyi dramaturhii (na prykladi kontsertnoho zhanru v tvorchosti V. Bibika [Principles of reflective dramaturgy (through the example of the concerto genre in the works of V. Bibik's)]). *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzh. ped. universytetu – Scientific Bulletin of Ternopil State Pedagogic University*, 1, 44–48 [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2019). Poza stenohramoyu: neformalni opovidi pro kharkivskykh kompozytoriv [Not in the Transcript. Informal Stories About Kharkiv Composers]. *Krytyka – Critics*, 5–6 (259–260), 12–19 [in Ukrainian].
- Svyrydova, P. (2015). Utilennya rys polifonichnoho pysma v umovakh avanhardnoyi stylistyky tsykladu «34 preludii ta fuhy» Valentyna Bibika [The embodiment of the polyphonic writing feature in the context of the avant-garde style of the cycle 34 preludes and fugues by Valentyn Bibik]. *Kulturolohichna dumka – Culturologic Thought*, 8, 120–124 [in Ukrainian].
- Tsyhaniuk, L. (2020). Do pytannia vykonavskoyi interpretatsii polifonichnoho tsykladu 34 preludii i fuhy V. Bibika [To the problem of the performing

- interpretation of the polyphonic cycle “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Actual problems of humanitarian sciences*, 33, v. 2, 89–97. Drohobych: Publishing house *Helvetica* [in Ukrainian].
- Verkina, T. (2004). O poetikie ispolnitel'skogo iskusstva: zvukovoy mir fortepiannoy muzyki Valentina Bibika [O poetics of the performing art: soundworld of the piano music by Valentin Bibik]. *Problemy vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education*, 13, 175–183 [in Russian].
- Verkina, T. (2008). Akhmatovskaya poeziya v muzykie V. Bibika (vokalnyi tsykl “Zavietnieysheye”) [Akhmatova's poetry in music by V. Bibik: vocal cycle *Themostprecious*]. *Problemy vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education*, 22, 152–158 [in Russian].
- Yusyep, R. (2010, July 9). Kompozytor Valentyn Bibik: zvuchannya kriz' zamovchuvannya [Composer Valentyn Bibik. Sounding through ignoring]. *Dzerkalo tyzhnya – Mirror of a Week*. Retrieved from URL: https://zn.ua/ukr/ART/kompozitor_valentin_bibik_zvuchannya_kriz_zamovchuvannya.html [in Ukrainian].
- Zinkievich, O. (2006). Bibik (Biby) Valentyn Savych. *Ukrayinska muzychna encyklopediya [Ukrainian Music Encyclopedia]*. V. 1, 195–196. Kyiv: M. T. Rylsky IMFE [in Ukrainian].
- Zinkievich, O. (1986) *Dinamika obnovleniya. Ukrainskaya simfoniya na sovremennoy etapie v svietie dialektiki traditsii i novatorstva (1970-ye – nachalo 80-kh godov) [The dynamics of renovation: Ukrainian Symphony at the present stage in the aspect of the dialectic of the tradition and innovation (1970s – the early '80s)]*. (pp. 27–29). Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2021 року.