**Циганюк Л.**

**The music of the Ukrainian composer V. Bibik in the global information space of the 21st century**

**Музика українського композитора В. Бібіка в світовому інформаційному просторі ХХІ століття**

Валентин Савич Бібік (1940-2003) – композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України. У 1966 році закінчив Харківський інститут мистецтв імені Івана Котляревського по класу композиції Дмитра Клебанова. Після закінчення інституту став асистентом, з 1971 року – старшим викладачем, у 1990-1994 роках професором, завідувачем кафедри композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв. З 1968 року – член Спілки композиторів СРСР, а у 1989-1994 роках – голова правління Харківської обласної організації Спілки композиторів України. У 1994 році Валентин Савич разом із сім’єю переїздить до Санкт-Петербурга, де працює професором, завідувачем кафедри музичного мистецтва у Санкт-Петербурзькому гуманітарному університеті профспілок і в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. А вже у 1998 році на запрошення їде працювати в Ізраїль професором композиції в Академії музики Тель-Авівського університету. Музика Валентина Бібіка виконується у багатьох країнах світу, його твори звучать на численних міжнародних музичних фестивалях України, європейських країн, Канади, США, Ізраїлю. Валентин Бібік – лауреат міжнародного конкурсу композиторів, лауреат премії ACUM, «Композитор року» у Ізраїлі в 2001 році (Музика, 2014).

Творчий доробок композитора вражає, адже ним охоплено практично усі жанри академічної музики – від фортепіанних поліфонічних та вокальних циклів до концертів для різноманітних інструментів з оркестром та симфоній, від музики для дітей і до опери «Біг». Валентин Савич звертався до різноманітних жанрів минулого, які надзвичайно творчо і самобутньо переформатовував згідно свого музичного стилю, який надзвичайно впізнаваний і не схожий на жоден інший.

158

Феномен В. Бібіка полягає в тому, що будучи композитором-шістдесятником1, навчаючись і працюючи в радянській системі, він сформувався композитором з унікальним новаторським музичним мисленням і став першим із композиторів, кого в Харкові почали вважати «авангардистом». В «Енциклопедії Сучасної України» В. Грабовський характеризує В. Бібіка як композитора, який «належить до плеяди українських композиторів, які у 60-70-х р.р. ХХ ст., поєднуючи новітні досягнення світового мистецтва з традиційними засадами української музики, суттєво змінили її музичну мову». Музикознавець зазначає, що В. Бібік відчутно оновив жанр симфонії, а поряд із симфонізмом як засобом мислення використовував поліфонічні форми і тяжів до камерності (Грабовський, 2003). (1 У часи хрущовської «відлиги» українські письменники та поети протестували проти радянського режиму намагаючись переорієнтувати українську культуру на західні цінності та відродити традиції дореволюційної української інтелігенції, за що зазнавали величезних утисків з боку партійного апарату. Серед музикантів і композиторів також сформувалася так звана група «Київського авангарду», які, скориставшись деяким послабленням тоталітарного радянського режиму, намагалися наскільки це було можливо, долучитися до надбань світової академічної музики і переосмислити новий досвід в українській класиці. До цього кола входили учні Бориса Лятошинського – В. Сільвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький та ін., і хоча В. Бібік жив і працював у Харкові, він підтримував тісні стосунки з членами цієї групи і працював разом з ними в одному напрямку.)

Зростання композиторського таланту композитора відбувалося під наставництвом викладача по класу композиції Д. Клебанова, який не намагався «зліпити» молодого Бібіка за загальноприйнятим в радянському суспільстві шаблоном, а усіляко сприяв розширенню музичного світогляду свого студента. Вікторія Бібік розповідає, що «Дмитро Львович був людиною надзвичайно високої ерудиції, який з цікавістю відгукувався на все нове, знав багато «заборонених» в той час партитур, з якими, завдяки Клебанову, батько познайомився ще коли був зовсім молодим. Звідси і його великий інтерес, потреба в пізнанні всього нового. Він не був вихований по традиційному радянському «лекалу», в його музиці немає тих кордонів, які намагалися не перетнути багато з його колег» (Бентя, 2010).

Незважаючи на досить сприятливі, як для радянських часів, умови становлення творчої індивідуальності В. Бібіка, його композиторський шлях не був простим. Він був критикований тогочасною радянською системою за

159

новаторство, його твори переважно замовчували, хоча Харківський інститут мистецтв і став своєрідною лабораторією, де студенти і колеги могли працювати над його творами разом з ним, мали можливість зрозуміти особливості стилю виконання його музики і передати цей досвід наступним поколінням (Циганюк, 2023).

Музика В. Бібіка на той час була настільки новаторською, що не вписувалася у радянське суспільство, у якому був створений штучний культурний вакуум, який породив абсолютну відірваність від світового мистецтва та безкультур’я тих чиновників, які усіляко намагалися не дати їй дійти до слухачів, не дозволити друкуватися його творам. Тому на сьогодні маємо ситуацію, коли дуже мало творчого доробку композитора видано друком і його музику тільки починають пізнавати в Україні, хоча, часом здається, що її краще знають за кордоном, куди вона потрапила завдяки невтомним музикантам української діаспори і знайшла там схвальні відгуки. Вікторія Бібік зазначає: «Музика батька… Їй притаманна рідкісна властивість із перших нот залучати слухача у свій світ і не відпускати до тиші після останнього звука. У кожного – власна «розмова» з його музикою. Я не зустрічала людей байдужих. Тим трагічніші перешкоди, які щоразу штучно створювалися на шляху його творів до шанувальників. Час лише небагатьом дарує можливість жити вічно у своїх творіннях, зазирнути в майбутнє. Але ніколи не повертає у минуле, дозволяючи лише уважно вдивлятися в дзеркало історії зі збільшувальним склом…» (Бібік, 2012).

Шукаючи бодай хоч якісь записи творів з поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка, автор статті зауважила, що серед українських виконавців таких записів майже немає. Звичайно, це не означає, що твори з цього циклу не виконують у консерваторіях у якості навчального репертуару, але очевидно, що широкого розповсюдження цей цикл ще не набув серед українських піаністів2. Проте, він викликав величезну зацікавленість у

(2 Хоча, варто зазначити, що цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка викликав відчутний резонанс серед музикознавців, протягом останнього десятиліття в українських фахових виданнях з’явилося чимало

160

наукових розвідок щодо нього, які не вщухають і до сьогодні. Основне поле уваги науковців зосереджене на питаннях конструктивної побудови самого циклу в цілому і кожного мініциклу зокрема та особливостей інтерпретації цієї унікальної музики.

3 Вірко Балей (Вірослав Петрович Балей) народився 21 жовтня 1938 року в м. Радехів Львівської області (тоді це місто входило до складу Польщі), але через те, що почалася Друга світова війна, родина Балеїв мігрувала спочатку в Словаччину, далі – в Німеччину, а в 1949 році – до США, де Вірослав продовжив отримувати музичну освіту і згодом закінчив консерваторію в Лос-Анжелесі, у якій через кілька років почав працювати, а пізніше перейшов до Університету штату Невада у Лас-Вегасі, де і познайомився з молодим перспективним піаністом Тімоті Гофтом.

4 Із 1970-х років переважна більшість виконань української музики в США – це результат наполегливої праці Балея і поширення ним правдивої інформації про Україну та її культуру. Під впливом Вірка піаніст і диригент Джоел Закс з ансамблем Continuum 11 квітня 1987 року виступив із українською програмою, де звучали твори Леоніда Грабовського, Льва Колодуба, Валентина Сильвестрова. Концерти відбувалися в престижних американських холах під назвою «Нові українці». Балей зазначав: «Ці виступи свідчили про те, що Україна має життєво важливу музичну культуру, що зростає». Вірко Балей є автором численних музичних композицій. У його творчому доробку опера, симфонії, інструментальні концерти, камерні твори, етюди, думи, пісні тощо. Творчість Вірослава Петровича Балея є зразком того, як митець стає амбасадором української культури в світі. Його музика може спонукати до нових творчих відкриттів у царині українського мистецтва (Тишкевич, 2023).

5 Тімоті Гофт – палкий шанувальник і пропагандист української фортепіанної музики. В його репертуарі твори таких композиторів як от: Євгена Станковича, Михайла Калачевського, Бориса Лятошинського, Віктора Косенка, Валентина Сільвестрова. Із більш сучасних – Любави Сидоренко, Богдани Фроляк, Леоніда Грабовського, Олега Безбородька, Людмили Юріної, Вірка Балея. )

американського піаніста Тімоті Гофта – доцента університету штату Невада, Лас-Вегас, унікального багатогранного піаніста, якому притаманний особливий інтерес до виконання нової, сучасної музики. Його манера виконання відзначається «тихим» підходом до клавіатури, досконалою технікою та надзвичайно чутливим та виваженим контролем над динамікою. Тімоті Гофт – випускник Мічиганського університету та консерваторії у Пібоді. Має велике зацікавлення фортепіанною музикою українських композиторів ХХ-ХХІ ст., у його репертуарі також є усі 34 прелюдії і фуги з монументального циклу В. Бібіка, з якими познайомив його Вірко Балей, українсько-американський диригент, композитор, піаніст та музичний діяч3.

Тімоті Гофт у своєму інтерв’ю згадує, що Вірко Балей дав йому для ознайомлення поліфонічний цикл В. Бібіка4, з яким той заприятелював ще тоді, коли приїжджав в Україну, зокрема, в Харків, а на наступний день хотів забрати, але Тімоті вже встиг познайомитися з цим циклом і він настільки його вразив, що піаніст виявив бажання виконати його повністю5. Тоді був задуманий проєкт разом з Вірко Балеєм, який передбачав три вечори музики – у перший вечір мав бути виконаний перший зошит циклу В. Бібіка «34 прелюдії і фуги» для фортепіано, у другий – другий зошит і, відповідно, у третій вечір –

161

третій зошит (про конструктивні особливості побудови цього поліфонічного циклу докладніше мова піде нижче).

Як це не дивно (і радісно водночас) але світова прем’єра повного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано Валентина Бібіка відбулася 7-го, 8-го та 9-го березня 2018 року у Сполучених Штатах Америки. Виконанню цієї неймовірної музики Тімоті Гофтом передувало півгодинне інтерв’ю з Вірко Болеєм, де вони розповідали історію створення цього проєкту, особливості циклу в цілому і окремих мініциклів зокрема, цікаві музичні знахідки, які віднайшов піаніст у процесі роботи над циклом. Послухати поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка у виконанні Тімоті Гофта можна за наступними посиланнями:

І зошит – www.youtube.com/watch?v=VdqTzhTtbZ0

ІІ зошит – www.youtube.com/watch?v=Q\_Zra5T3onU

ІІІ зошит – www.youtube.com/watch?v=Br1laToiPwk

Таким чином, шлях до поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка проторований американським піаністом Тімоті Гофтом завдяки інтернет-технологіям є доступним як світовій так і українській музичній спільноті. Увесь світ може споживати результати неповторного українського модерну, знайомитися з багатою українською культурою, яка вижила і дала неповторні плоди, не зважаючи на «розстріляне відродження»6 і багаторічний радянський терор України і її культури.

6 Розстріляне відродження (Червоний ренесанс) літературно-мистецьке покоління 1920-х– початку 1930-х рр. в Україні, яке дало високохудожні твори у галузі літератури, живопису, музики, театру і яке було знищене тоталітарним сталінським режимом. Комуністичний терор 1930-х років, що прийшов на зміну українському відродженню 20-х років, зупинив на злеті, перервав, відсунув у часі на десятиліття розвиток української культури, літератури, розвиток української нації, як цілісного організму. Значна частина української інтелігенції, молодих талановитих письменників, поетів, діячів культури, науки та мистецтва загинула в сталінських тюрмах і концтаборах. Розстріляне Відродження – це трагедія не лише покоління 20-х – початку 30-х років, яке створило високохудожні твори у галузі літератури, живопису, музики, театру і яке було знищене тоталітарним більшовицьким режимом. Це трагедія всього людства, яке не пізнало багатьох геніїв Українського Народу (Дунук, 2020).

Розглянемо детальніше сам поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано ор. 16 В. Бібіка. Він був створений протягом 1973-1978 р.р. Поліфонічні жанри взагалі відіграють непересічну роль у творчості

162

композитора: у 1968 р. був написаний цикл «24 прелюдії і фуги для фортепіано» ор. 2, у 1970 – дві прелюдії і фуги для фортепіано ор. 7, у 1976 р. композитор пише прелюдії і фуги для фортепіано ор. 27. Цикл «34 прелюдії і фуги для фортепіано» складається з трьох зошитів з програмними назвами: «Роздум», «Напруга» і «Просвітлення». Всеволод Задерацький дуже влучно характеризує образні особливості цих зошитів: «У першій частині справді чимало філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого «назовні» та «всередину». У другій більше дійових, енергійних образів, драматичної концентрації, творчого напруження. Третя може бути осмислена як деяке перетворення образів першої, що подаються у більш світлих і м’яких звучаннях. <...> Загалом цикл В. Бібіка сприймається як розгорнута оповідь сучасного митця про час і людину, оповідь, що веде до образів просвітлених і відносно умиротворених, через напружені роздуми, драматичні й трагічні відчуття, через вибухи дійової енергії і згустки кульмінуючих кипінь» (Задерацький, 1981).

Композитор оригінально трактує тональність: перший зошит вміщує 14 «тональностей», основні тони яких розміщені на білих клавішах фортепіано і умовно визначаються як однойменні мажоро-мінорні; тональності другого зошита (у якому 10 мініциклів) трактуються як такі, основні тони яких розміщені на чорних клавішах і вважаються однойменними мажоро-мінорними дієзними; відповідно, третій зошит базується на 10 тональностях на чорних клавішах – однойменних мажоро-мінорних бемольних. Між тим, хоча тональні співвідношення в циклі відповідають кварто-квінтовому колу – тризвукової тоніки немає, натомість – прояв основного тону тональності, мажоро-мінорний нахил виявляється досить умовно.

Помітною особливістю трактування В. Бібіком барокового прототипу поліфонічного циклу є авторський підхід саме до прелюдії. Загалом, вони наче традиційної побудови, але доволі невеликі і часто взагалі мають значення короткої преамбули, або епіграфу до фуги, хоча й є кілька більш розгорнутих (3, 7, 8, 9, 10, 16, 18, 21). Прелюдії і фуги взаємопов’язані між собою, інтонації прелюдій часто використовуються у фугах. Останні характеризуються

163

розмаїтістю варіантів незвичністю розмірів, варіюванням експозиційних частин (секундові, терцеві, квартові відповіді). Протискладення у фугах, зазвичай, не мають самостійної виразності і підпорядковані темі, яку комплементарно доповнюють, інтермедії, як правило, використовуються не контрастного типу щодо загального тематичного матеріалу. Композитор майстерно користується усім розмаїттям поліфонічної техніки, але особливого значення надає стретному розвитку та ракохідній імітації як специфічному поліфонічному прийому, який повністю спрямовує звучання поліфонічної фактури в інше звукове річище.

Художньо-образне наповнення циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано відповідає заявленій композитором програмі. Перший зошит – «Роздум», вміщує в собі 14 мініциклів, в яких композитор розкриває як спокійні, просвітлені або ж зосереджено-самозаглиблені образи, так і образи дзвоновості і пташиних переливів, схвильовано-патетичні та емоційно-напружені, скорботні та космічно-ірреальні. У першому зошиті спостерігається поступовий рух від світлих, спокійних образів до більш драматичних. Першою такою драматичною кульмінацією зошита є мініцикл № 8, який відзначається складною будовою (фуга-ричерката, будується з трьох великих розділів) і драматургією. Далі, через менш напружені образи композитор поступово підводить до другого кульмінаційного мініциклу – останнього, № 14, фуга якого єдина у всьому циклі має п’ятичастинну будову, є трьохтемною і характеризується напружено-драматичним розвитком.

Другий зошит «Напруження» вміщує десяти мініциклів. Основою концепції цього зошита є досить різноманітні образи, які, на думку композитора, ведуть до просвітлення духу (що особливо спостерігається у наступному, третьому зошиті). Драматургія розгортання образного плану другого зошита досить оригінальна. Розпочинається він мініциклом, основою образного плану якого є світла медитативність, легкість, грайлива танцювальність. Вже з наступного, 16-го мініциклу, напруження і драматичність починають наростати і виливаються у перший кульмінаційний

164

експресивно-драматичний «вибух» у мініциклі № 17. З 18-го по 20 мініцикли градус напруги дещо спадає, композитор демонструє образи дзвоновості, речитації, спонтанності, непередбачуваності. З 20-по 24 цикл образи стають більш ліричними. На думку автора статті, саме мініцикл № 22 є другою кульмінацією цього зошита, але не дієво-драматичного характеру, а ліричного. Ніби композитор хоче звернути увагу, що до стану просвітлення, до катарсису, людина йде різними шляхами, на яких є як драматичні епізоди, які з болем «переплавляють» внутрішнє «Я», так і любов, краса і тиша, які вносять не менший вклад в процес осягнення і переосмислення буття.

У третьому зошиті «Просвітлення» (який також, як і другий, складається з десяти мініциклів), усі твори знаходяться в полі образної сфери, заявленої композитором, їм усім притаманні певні градації прозорості, сонячності, легкості, м’якості (виключення – мініцикл № 29, який характеризується більшою активністю, стрімкістю, декламаційністю). Усьому зошиту притаманне переважання тихого, прозорого динамічного плану. Виділити якісь кульмінаційні місця в ньому вкрай важко, та усе ж, на думку автора статті, першою світлою і врівноваженою кульмінацією зошита є мініцикл № 28, тема фуги якого пов’язана з монограмою BACH, як і мініцикл з першого зошита № 8, але відображає надзвичайно разючу трансформацію образу з драматично-напруженого у восьмій фузі, до просвітлено-небесного у 28-й. І другою кульмінацією третього зошита, на наш погляд, є мініцикл № 33 на тему фуги № 16 Д. Шостаковича, як взірець абсолютної лірики, спокою, мрійливості та ніжності.

Крім художньо-образного плану побудови даного циклу, хочемо виділити й інші конструктивні його особливості.

- у циклі композитор надає перевагу двохчастинним композиціям фуг, яких є 20, трьохчастинних – 12, одна фуга п’ятичастинна (№ 14) і одна – у формі ричеркару, складається з трьох розвинених розділів (№ 8);

165

- композитор частіше використовує трьохголосний склад фуги (у циклі їх 22), рідше – чотирьохголосні (7), а також є одна двохголосна, дві п’ятиголосні і дві шестиголосні;

- у більше як половини фуг у циклі (у 19-ти) композитор використовує утримані протискладнення, які часто не виходять за межі експозиції, часом супроводжують тему протягом усієї фуги, а часом з’являються вже в розвиваючій частині. Протискладнення в основному не контрастують темам, а комплементарно доповнюють їх, виключенням є контрастні протискладнення у фугах № № 2, 3, 4, 24, 27;

- композитор часто використовує інтермедії, ще частіше – інтермедії-зв’язки, уникає великих ітермедій, часом використовує у побудові фуги епізоди. Безінтермедійні фуги – № № 4, 14, 18, 27, 28, 32, 33. Епізоди використані у фугах № № 3, 16, 17 (епізод-розробка), 18, 19, 20, 34;

- цьому поліфонічному циклу притаманні абсолютно різноманітні і досить рідко вживані розміри, які майже не дублюються (виключення – двічі повторюються розміри 5/8 і 4/2, п’ять фуг є без розміру);

- у циклі є два цитування: у прелюдії № 11 цитується тема з концерту для віолончелі з оркестром В. Лютославського, у фузі № 33 цитується тема фуги № 16 Д. Шостаковича з циклу «24 прелюдії і фуги»;

- серед різноманіття фуг циклу виділяються своїми особливостями № 3 – одноладова, реперкусійна; № 14 – трьохтемна; № 17 – двохтемна; № 18 – монофонічна; № 19 – моноритмічна; № 28 – стретна фуга (стрета є основою поліфонічного розвитку, розпочинаючи з експозиції);

- В. Бібік в експозиціях фуг часто використовує нетипові інтервальні з’єднання між темою і відповіддю з метою розширення колористичних можливостей звучання поліфонічної тканини. Якщо прийняти це за норму сучасного поліфонічного письма, то експозиції його фуг можна вважати досить «класичними», а основна новаторська поліфонічна робота приходиться на інші частини. Композитор майже не використовує додаткових проведень теми в експозиціях (виключення – фуги № 3 і № 15), нетипова будова експозиційних

166

частин відзначається у фузі № 17 (два ракохідні проведення теми), № 20 (два ракохідні проведення теми у стретному поєднанні) і № 28 (стрета в експозиції між трьома з чотирьох голосів) (Циганюк, 2024).

Інтерпретація поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка потребує як розуміння конструктивних особливостей роботи з поліфонічним матеріалом, так і знань щодо індивідуальних творчих принципів мислення композитора, що передбачає:

- розуміння «бібівського» звуку, його особливостей, що полягають у відчутті різноманітної градації його наповнення і тембрального забарвлення, технічної «безударності», концентрації виконавця-інтерпретатора на різноманітному туше і витонченості звуку;

- манері виконання творів В. Бібіка має бути притаманне певне ритмічне *rubato,* постійне відчуття руху в музиці, застосування елементів «обмеженої алеаторики» щодо ритміки і агогіки;

- музичний образ у творах Бібіка розгортається із внутрішнього розвитку теми, а не із зовнішнього конфлікту у зіткненні протилежних образних сфер;

- важливість майстерного використання педалі у створенні художнього образу і різноманітних сонорних звукових ефектів.

Крім цього, в інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано необхідне уважне ставлення до тексту, у якому композитор намагається, наскільки це можливо, вести інтерпретатора до створення задуманого ним художнього образу, даючи ремарки в тексті щодо динаміки, агогіки, темпо-ритму, характеру звучання тощо.

Отже, підсумовуючи результати аналізу життєтворчості В. Бібіка і виконавської долі його музики в світовому інформаційному просторі ХХІ століття (на прикладі поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано) можна зробити певні висновки.

В. Бібік був з тих композиторів, який один з перших почав шукати себе в царині європейського музичного авангарду, зумівши оминути найбільш розповсюджені авангардні напрямки, узяв звідти окремі елементи і вибудував

167

яскравий та не схожий ні на який більше, самобутній стиль. Творчість В. Бібіка тісно пов’язана з українською культурою, однак виходить далеко за межі етнографізму і неофольклоризму в музиці. Пряме цитування фольклорних першоджерел майже не трапляється в його музиці, особливо у фортепіанній, та музична мова композитора є своєрідним переосмисленням фольклору, адже в багатьох творах відчутне національне підґрунтя його стилю, що виявляється в ладовій будові мелодії, частому використанні дзвонових ефектів та великому значенні поліфонії в його творчості.

Цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано є високомайстерним та високохудожнім зразком поліфонічних творів, об’єднаних певною драматургією. Цей майстерно виконаний поліфонічний цикл (як і багато інших творів композитора) знайшли позитивний відгук у світовому мистецькому інформаційному просторі завдяки істинному патріоту своєї країни, українсько-американському композитору, талановитому і багатогранно обдарованому музиканту Вірку Балею і справжньому поціновувачу і пропагандисту української фортепіанної музики у світі – американському піаністу Тіматі Гофту.

**Література:**

Бентя, Ю. (2010). Бесіда з Вікторією Бібік: Музика скаже сама за себе. *День*, (215), 3.

Бібік, В. (2012). Довга розмова. *Музика,* 5 (388), 32-37.

Грабовський, В. (2003). Бібік Валентин Савович. URL: https://esu.com.ua/article-41899.

Дунук, Д. (уклад.) (2020). Минуле з гірким присмаком, або Червоний ренесанс української культури: віртуальна виставка. Маріуполь: МДУ. URL: https://shorter.me/pCXhY.

Задерацький, В. (1981). *Передмова до циклу «34 прелюдії та фуги для фортепіано» В. Бібіка.* Київ: «Музична Україна», 89-97.

*Музика.* (2014). URL: https://mus.art.co.ua/valentyn-bibik/.

168

Тишкевич, М. (2023). Вірко Балей. *Інтернет-видання «Український інтерес».* URL: https://uain.press/blogs/1356405-1356405.

Циганюк, Л. (2023). Засади художнього світогляду В. Бібіка в проєкції на жанрово-стильові пріоритети композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 66 (3), 73-79.

Циганюк, Л. І. (2024). *Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука).* (дис. доктора філософії в миствоз-ві). Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів. Україна.